

INDA HUTCHEON

POÉTICA
DO

POÉS-

MODERNISMO

TEORIA

• TEORIA

• FICÇÃO



IMAGO

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

H97p Hutcheon, Linda, 1947-
Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção/
Linda Hutcheon; tradução Ricardo Cruz. — Rio de
Janeiro: Imago Ed., 1991.
330p. (Série Logoteca)

Tradução de: A poetics of postmodernism: history,
theory, fiction.

Bibliografia.

Índice

ISBN 85-312-0157-8

1. Ficção — Século XX — História e crítica. 2. Pós-
modernismo. I. Título. II. Série.

91-0780

CDD — 809.3

CDU — 82.09.3

LINDA HUTCHEON

Poética do Pós-Modernismo

HISTÓRIA • TEORIA • FICÇÃO

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

801.937
H97pp
e.3

Poética do pos-modernismo :



21300076232

— Série Logoteca —

Direção de
JAYME SALOMÃO

Tradução de
RICARDO CRUZ

TOMBO: 101798



SBD-FFLCH-USP



IMAGO EDITORA

— Rio de Janeiro —

SUMÁRIO

Nota do tradutor	7
Agradecimentos	9
Prefácio	11

PRIMEIRA PARTE

1. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética	19
2. Moldando o pós-moderno: a paródia e a política	42
3. Limitando o pós-moderno: os frutos paradoxais do modernismo	60
4. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico	84
5. Contextualizando o pós-moderno: a enunciação e a vingança da <i>parole</i>	104
6. Historicizando o pós-moderno: a problematização da história	120

SEGUNDA PARTE

7. Metaficção historiográfica: "o passatempo do tempo passado"	141
8. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história	163
9. O problema da referência	183

10. O sujeito na/da/para a história e sua estória	203
11. Discurso, poder, ideologia: o humanismo e o pós-modernismo	227
12. O palavreado político	254
13. Conclusão: uma poética ou uma problemática?	279
Referências bibliográficas	291
Índice	319

NOTA DO TRADUTOR

Ao longo do livro são citadas inúmeras obras dos diversos campos da arte, sobretudo a literatura. Como muitas dessas obras não se encontram traduzidas no Brasil, tivemos de estabelecer um critério para que se possa citá-las na presente edição.

As obras consagradas pelo público nacional, como *O Nome da Rosa*, são citadas diretamente em português, sem menção do título original. Aquelas que, apesar de existirem em tradução brasileira, não atingiram tanta repercussão em termos de público são apresentadas na primeira vez com o título original e entre parênteses a tradução, e nas seguintes apenas com o título traduzido. As que não possuem tradução brasileira são citadas na primeira vez pelo original e entre parênteses a respectiva tradução literal, e nas seguintes apenas pelo título original.

Cabe ainda alertar que os anos mencionados junto aos títulos de livros se referem à edição canadense.

AGRADECIMENTOS

Conforme nos ensinaram, todo texto tem seu intertexto. Este não foge à regra. Antes de mais nada, merecem menção as esmeradas leituras de textos pós-modernos realizadas por duas colegas em especial: Alison Lee e Janet Paterson. Tais colegas não só apresentaram exemplos que merecem ser seguidos, mas se constituíram, ambas, em críticas instigantes de várias partes deste livro. O mesmo ocorreu com Graham Knight, o leitor mais crítico e perspicaz que jamais se possa desejar. Por se terem disposto a ler ou a escutar a leitura de algumas partes deste estudo, ou por terem discutido idéias comigo, gostaria de agradecer especialmente a Catherine Belsey, Aruna Srivastava, Susan Bennett, Magdalene Redekop e Pamela McCallum. A mesma gratidão devo expressar aos integrantes de três turmas de graduação da Universidade McMaster e da Universidade de Toronto, pois foram as cobaias em que se testaram tais idéias — e o estímulo para sua (às vezes total) reformulação.

Durante os últimos anos, várias platéias universitárias assistiram a palestras sobre partes da pesquisa que terminou por constituir o presente estudo. Gostaria de agradecer às seguintes instituições por me haverem convidado para proferir confências e por me darem a oportunidade de elaborar minhas idéias num fórum público: Universidade de Colúmbia, Queen's University, Universidade de Toronto, Universidade de Calgary, Universidade de Alberta, Universidade Católica da América, Universidade de Saskatchewan, Universidade de Ottawa, Universidade de Concórdia, Universidade de York, Universidade McGill, Université de Montreal e Universidade de Ontário-Seção Oeste. Da mesma forma, gostaria de agradecer às seguintes associações profissionais, cujos congressos também proporcionaram ocasiões para a testagem de novas idéias diante de novas platéias: Modern Language Association (e MLA-Seção Nordeste), Royal Society of Canada, Associação Canadense de Professores Universitários de Inglês, Associação das Literaturas do Canadá e do Quebec, Associação Canadense de Literatura Comparada, Associação Americana de Literatura Comparada, Associação Canadense de Filosofia (Sociedade de Hermenêu-

tica e Pensamento Pós-moderno) e Associação Internacional de Filosofia e Literatura.

Algumas partes deste livro também foram publicadas em versões anteriores, mais resumidas (muitas vezes com enfoques bem diferentes), em diversos periódicos (*Textual Practice*, *Cultural Critique*, *Diacritics*, *Genre*, *English Studies in Canada*) e em coletâneas de ensaios (*Gender and Theory: A Dialogue between the Sexes* [org. L. Kauffman], *Intertextuality and Contemporary American Fiction* [org. P. O'Donnell e R. Con Davis], *Future Indicative: Canadian Literature and Literary Theory* [org. J. Moss]). Sou extremamente grata ao interesse e ao apoio dos organizadores em relação ao trabalho que estava em andamento.

No entanto, talvez a maior estrutura intertextual do presente estudo sejam os atuais debates a respeito da natureza e da definição do pós-moderno. Embora este livro tivesse sido concluído muito antes sem sua participação, só posso expressar minha gratidão por ter contado com mentes tão maravilhosas para pensar comigo — seja contra mim ou a meu favor. Minha dívida particular para cada uma delas se manifestará nas referências do texto, mas gostaria de mencionar com destaque aquelas que mais me estimularam e me ajudaram a formular minhas próprias noções: Andreas Huyssen, Teresa de Lauretis, Arthur Kroker, Alan Wilde, Charles Russell, Charles Newman, Brian McHale, Fredric Jameson, Terry Eagleton e, especialmente, aqueles teóricos praticantes, Martha Rosler, Paolo Portoghesi, Charles Jencks e Victor Burgin — isso para citar apenas alguns.

Esta lista deve se concluir com três agradecimentos especiais. Um deles se dirige a uma instituição — o Conselho Canadense —, cuja Sociedade Killam de Pesquisas me proporcionou o tempo e o apoio financeiro necessários para escrever este livro. O segundo se dirige à Methuen, e especialmente a Janice Price, pela confiança e pelo enorme apoio em relação a meu trabalho. E o último, como sempre, é reservado a meu marido, Michael, por seu constante incentivo, seu inesgotável bom humor, seu aguçado senso crítico e sua extraordinária paciência para suportar minhas obsessões pós-modernas.

Linda Hutcheon
Toronto, 1987

PREFÁCIO

O que não mais adiantará de nada é enaltecer ou ridicularizar o pós-modernismo *en bloc*. Deve-se resguardar o pós-moderno contra seus defensores e contra seus detratores. *Andreas Huyssen*

O presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo. Aqui não se encontrarão afirmações de mudanças revolucionárias e radicais nem lamúrias apocalípticas sobre a decadência do Ocidente diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar, o que procurei fazer foi estudar um fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção *crítica*. Baseando-se na noção de que qualquer teorização deve se originar daquilo que se propõe a estudar, no presente trabalho meu enfoque se concentra naqueles aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, aspectos que nos poderiam orientar no sentido da articulação daquilo que desejo chamar de uma “poética” do pós-modernismo, uma estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. Os aspectos de sobreposição que me parecem mais evidentes referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a auto-reflexividade modernistas enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político. O modelo que utilizei foi o da arquitetura pós-moderna, conforme foi teorizada por Paolo Portoghesi e Charles Jencks e colocada em prática por Ricardo Bofill, Aldo Rossi, Robert Stern, Charles Moore e outros. Por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria aquilo que aqui chamo de “metaficção historiográfica”, essas obras populares paradoxais, como *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, *O Tambor*, de Grass, *A Maggot*, de Fowles, *Loon Lake*, de Doctorow, *The Terrible Twos*, de Reed, *The Woman Warrior*, de Kingston, *Famous Last Words*, de Findley, e *Shame*, de Rushdi — a lista seria longa. Existem também manifesta-

ções paradoxais paralelas do pós-modernismo em cinema, vídeo, fotografia, pintura, dança, música e outros gêneros literários, constituindo parte da amostra da qual se origina tal poética.

Em *Narcissistic Narrative* (A Narrativa Narcisista), meu interesse se volta para o “paradoxo metaficcional” das narrativas autoconscientes que exigiam tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor. Em *A Theory of Parody* (Uma Teoria da Paródia), meu interesse se deslocou para a questão mais geral dos paradoxos da paródia — como indicadores de uma diferença irônica no âmago da semelhança e como uma transgressão sancionada da convenção. Em vista dessa definição, a paródia parecia exigir investigação por intermédio de um modelo duplo que combinasse o semiótico (a pragmática) com o formalmente intertextual. Porém, foi ao passar para uma consideração ainda mais geral sobre a arte pós-moderna (que é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico) que percebi que as abordagens formalista e pragmática por mim utilizadas nos outros dois estudos precisariam ser ampliadas com o objetivo de incluir as considerações históricas e ideológicas exigidas por essas irresolutas contradições pós-modernas, que atuavam no sentido de desafiar todo o nosso conceito de conhecimento histórico e literário, bem como a consciência que temos sobre nossa implicação ideológica na cultura que predomina à nossa volta. Foi aí que meus interesses pessoais coincidiram com aquilo que Frank Lentricchia considerou como uma crise nos estudos literários atuais, que estão presos entre a urgente necessidade de essencializar a literatura e sua linguagem num repositório textual exclusivo, vasto e fechado, e a contrastante necessidade de proporcionar “relevância” à literatura, localizando-a em contextos discursivos mais amplos (1980, xiii). Tanto a arte como a teoria pós-modernas são a encarnação dessa própria crise, não ao tomarem um dos partidos, mas as sobreviverem à contradição de ceder a essas duas necessidades.

Em geral, os paradoxos podem causar prazer ou problemas. Dependendo da constituição de nosso temperamento, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução. 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. Esse desafio enfatiza o processo de formação de significado 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 par-

tir de “acontecimentos” brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência.

Nada disso é novidade para o pós-modernismo. Como Umberto Eco demonstrou de maneira tão gritante em *O Nome da Rosa*, a codificação e a decodificação dos signos e de suas inter-relações também interessaram ao período medieval. E as contradições do auto-reflexivo e do histórico podem se encontrar nas peças históricas de Shakespeare, isso sem falar em *Dom Quixote*. O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida. Talvez isso explique por que, entre nossos melhores críticos culturais, tantos tenham sentido a necessidade de abordar o tema do pós-modernismo. O que seus debates demonstraram é que 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). Na acepção de Foucault (1985, 14-22) sobre a idéia de problematização — como geradora de discursos —, sem dúvida o pós-modernismo criou sua própria problemática, seu próprio conjunto de problemas ou questões (que antes eram aceitos como se fossem certezas) e as possíveis abordagens para eles.

Admito que “problematizar” é um termo estranho — como outros que, deliberada e inevitavelmente, utilizei no presente estudo: teorizar, contextualizar, totalizar, particularizar, textualizar, etc. Minha razão para escolher o que, para alguns leitores, vai parecer barbarismos lingüísticos é o fato de já fazerem parte do discurso do pós-modernismo. Assim como novos objetos exigem novos nomes, novos conceitos teóricos também exigem novas designações. Por exemplo, “totalizar” não significa apenas unificar, mas sim unificar com vista ao poder e ao controle, e, como tal, esse termo aponta para as relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanista e positivista para a unificação de materiais distintos, sejam estéticos ou científicos. Minha segunda razão para utilizar as formas de cada um desses termos com final em “-izar” é a ênfase no conceito de *processo* que está no âmago do pós-modernismo] seja na ficção como a *Waterland* de Swift, ou em filmes como *Marlene*, de Schell, o que se evidencia é o processo de negociação das contradições pós-modernas, e não um produto satisfatoriamente concluído e fechado que resulte de sua resolução.

Os seis capítulos da Primeira Parte constituem a apresentação, a partir da base amostral mais ampla possível, de uma estrutura para a discussão do pós-moderno: sua história em relação ao modernismo e aos anos 60; seu modelo estrutural proveniente da arquitetura, que foi a primeira a utilizar a denominação; sua relação com os discursos minoritários “ex-cêntri-

cos” que o modelaram; os desafios que fez àquelas teorias e práticas que eliminam a “localização” do discurso (produção, recepção, contextos histórico/social/político/estético). Ao utilizar exemplos provenientes de muitas formas de arte e diversas perspectivas teóricas, o que quero evitar é aquele tipo muito comum de imprecisão a respeito do que se está chamando de pós-moderno, bem como as simplificações radicais que conduzem à interpretação errônea da complexidade das práticas culturais pós-modernas. Muitas vezes a teoria se bascia apenas numa amostra demasiadamente parcial dos vários discursos que se encontram à sua disposição. Além de apresentar uma visão geral do modelo e do *background* histórico do pós-modernismo, essa seção apresenta o que considero como sendo os principais aspectos de sobreposição entre a teoria e a prática. Entretanto, ao investigar esses aspectos, tomei bastante consciência do risco de recuperar a especificidade de cada manifestação e tentei evitar qualquer “totalização” desse tipo em nome do pós-moderno. Por exemplo, embora o feminismo tenha tido um grande impacto sobre a orientação e o enfoque do pós-modernismo, por duas razões eu não desejaria equiparar o feminismo ao pós-moderno. Em primeiro lugar, isso ofuscaria os muitos tipos diferentes de feminismo que existem, desde o humanista liberal até o pós-estruturalista radical. Porém, o que é ainda mais importante, integrar o projeto feminista ao projeto pós-moderno — irresoluto e contraditório — seria simplificar e desfazer o importante planejamento político do feminismo. Em minha discussão não só sobre a perspectiva feminista mas também sobre as perspectivas negra, asiática, nacionalista, *gay*, étnica, e outras importantes perspectivas minoritárias (oposicionistas), tentei preservar a tensão entre a distinta independência e a influência, em relação ao pós-modernismo.

A Primeira Parte se conclui com um detalhado exame sobre aquilo que é, na verdade, a principal preocupação de todo o livro: a problematização da história pelo pós-modernismo. Apesar de seus detratores, o pós-moderno não é anistórico nem desistoricizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não admitidos) sobre aquilo que constitui o conhecimento histórico. Nem é nostálgico ou saudosista em sua reavaliação crítica da história. Os trabalhos recentes de Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman e Edward Said, entre outros, levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metafísica historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia — e pela literatura — como uma certeza.

Os sete capítulos da Segunda Parte se concentram mais especificamen-

te na metaficção historiográfica. O Capítulo 7 funciona como uma introdução aos que o seguem, ao apresentar as principais implicações desse problemático confronto entre a história e a metaficção. Obras como *The Book of Daniel*, de E. L. Doctorow, e *Cassandra*, de Christa Wolf, marcam o “retorno” da trama e das questões de referência que haviam sido reunidas na mesma categoria pelas últimas tentativas modernistas no sentido de demolir as convenções narrativas realistas: o Novo Novo Romance francês ou os textos da *Tel Quel*, a *neovanguardia* italiana, a superficção americana. Em termos de forma, todas elas são mais radicais do que os romances pós-modernos, que são mais transigentes, digamos assim, em seu registro e em sua contestação paradoxais dessas mesmas convenções. A estratégia, um pouco diferente, da metaficção historiográfica subverte, mas apenas por meio da ironia, e não da rejeição. A problematização substitui a demolição. Romances como *The White Hotel*, de Thomas, ou *Midnight's Children*, de Rushdie, fazem o mesmo em relação às noções de formação do sujeito: desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente. O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. Na teoria, seja ela pós-estruturalista (termo que hoje parecemos utilizar para abranger tudo o que existe desde a desconstrução até a análise de discurso), marxista, feminista ou neo-historicista, as contradições nem sempre são tão visíveis, mas costumam estar implícitas — como ocorre na autoridade antiautorizadora de Barthes ou na mestre-narrativização de Lyotard para nossa supeita 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-moderno como neoconservadoramente nostálgico/reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário. Eu afirmaria que precisamos tomar cuidado com essa eliminação da complexidade total dos paradoxos pós-modernistas.

Assim, deliberadamente contraditória, a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as 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.

A História, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos — essas são algumas das noções que, em diversos momentos, pareceram “naturais” ou pareceram, de maneira não problemática, fazer parte do senso comum. E é para elas que se volta o questionamento. Apesar da retórica apocalíptica que muitas vezes o acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais. Não existe — ou ainda não existe —, de forma alguma, nenhuma ruptura. O presente estudo é uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.)

PRIMEIRA PARTE

TEORIZANDO O PÓS-MODERNO: RUMO A UMA POÉTICA

I

Portanto, evidentemente chegou a hora de teorizar o termo [pós-modernismo], se não de defini-lo, antes que se desvança, transformando-se de estranho neologismo em clichê marginalizado, sem nunca ter atingido a dignidade de um conceito cultural. *Ihab Hassan*

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso — *des, in e anti*), é incorporar aquilo que pretendem contestar — conforme o faz, suponho, o próprio termo *pós-modernismo*. Chamo a atenção para esse simples fato verbal a fim de começar a “teorizar” sobre o empreendimento cultural ao qual parecemos ter aplicado um rótulo tão instigante. Em vista de toda a confusão e de toda a imprecisão associadas ao próprio termo (ver Paterson 1986), gostaria de iniciar afirmando que, em minha opinião, 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. Esses são alguns dos domínios que servirão como fonte para minha “teorização”, e meus exemplos sempre serão específicos, pois o que quero evitar são aquelas generalizações polêmicas — muitas vezes realizadas pelos adversários do pós-modernismo: Jameson (1984a), Eagle-

ton (1985), Newman (1985) —, que nos fazem perguntar o que se está exatamente chamando de pós-modernista, embora não deixe dúvidas quanto ao fato de que ele é indesejável. Alguns assumem uma “definição tácita”, de aceitação geral (Caramello 1983); outros estabelecem a posição do monstro por meio da referência temporal (depois de 1945? 1968? 1970? 1980?) ou econômica (o capitalismo recente). Porém, numa cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações não são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura. Afinal, o que têm em comum o seriado *Dallas* e a arquitetura de Ricardo Bofill? O que tem em comum a música de John Cage com uma peça (ou um filme) como *Amadeus*?

Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (cf. Kroker e Cook 1986). Ele realmente não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano. Embora o conceito de *modernismo* seja, em grande parte, anglo-americano (Suleiman 1986), isso não deve restringir a essa cultura a poética do *pós-modernismo*, sobretudo porque aqueles que defendem tal opinião costumam ser os mesmos que encontram espaço para introduzir, de forma sorrateira, o *nouveau roman* francês (A. Wilde 1981; Brooke-Rose 1981; Lodge 1977). E quase todos (e.g. Barth 1980) fazem questão de incluir o que Severo Sarduy (1974) classificou não como pós-moderno, mas como “neobarroco” numa cultura espanhola em que o “modernismo” tem um sentido bastante diferente.

Assim, em vez disso, ofereço um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. Esse foi o título dado à Bienal de Veneza de 1980, que assinalou o reconhecimento institucional do pós-modernismo na arquitetura. A análise do arquiteto italiano Paolo Portoghesi (1983) sobre as 20 fachadas da “Strada Novissima” — cuja novidade propriamente dita estava, de forma paradoxal, em sua paródia histórica — mostra como a arquitetura tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado. “O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deva ser recuperada”, afirma Portoghesi (1983, 26). Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. O

mesmo se aplica ao repensar pós-modernista sobre a pintura figurativa na arte e sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia (ver Perloff 1985, 155-171): é sempre uma reelaboração crítica, nunca um “retorno” nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo. Em seus projetos para casas familiares que tomam como modelo a suntuosa Villa Madame, de Rafael, o diálogo de Stanley Tigerman com a história é irônico: sua miniaturização das forças monumentais é um repensar sobre a função social da arquitetura – tanto na época como atualmente (ver Capítulo 2).

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 kulhiana 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. As manifestações dessa luta na arte podem ser aquelas obras quase indefiníveis e certamente bizarras, como o filme *Brazil*, de Terry Gilliam. Nesse caso, o irônico repensar pós-moderno sobre a história é textualizado nas muitas referências paródicas gerais a outros filmes: *Laranja Mecânica*, 1984, *Os Aventureiros do Tempo* e os esquetes do Monty Python, escritos pelo próprio Gilliam, e os épicos japoneses, para citar apenas alguns. As citações paródicas mais específicas variam do Darth Vader de *Guerra nas Estrelas* até a seqüência dos Degraus de Odessa em *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. Em *Brazil*, no entanto, a famosa tomada do carrinho de bebê nos degraus é substituída pela de um faxineiro limpando o chão, e o resultado é a redução da tragédia épica ao anticlímax do mecânico e do aviltante. Juntamente com essa irônica reelaboração da história do cinema aparece uma deformação histórica temporal: informa-se que o filme se passa às 8h49min de algum dia no século XX. O ambiente não nos ajuda a identificar a época com maior precisão. As roupas misturam um estilo absurdamente futurista ao estilo dos anos 30; um cenário estranhamente antiquado e enfumaçado disfarça a onipresença dos computadores – embora nem mesmo eles sejam as criaturas de formas lisas que hoje em dia se vêem. Entre as outras contradições tipicamente pós-modernas desse filme está a coexistência de gêneros cinematográficos heterogêneos: a utopia fantástica e a sinistra distopia; a comédia-pastelão absurda e a tragédia (a mistura Tuttle/Buttle); a aventura romântica e o documentário político.

Embora todas as formas da arte e do pensamento contemporâneos apresentem exemplos desse tipo de contradição pós-modernista, este livro (como muitos outros sobre o assunto) vai privilegiar o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que quero chamar de “metaficção historiográfica”. Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A Mulher do Tenente Francês*, *Midnight's*

Children (Os Filhos da Meia-Noite), *Ragtime*, *A Lenda de "Legs", G., Famous Last Words (As Famosas Palavras Finais)*. 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. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Esse tipo de ficção já foi percebido muitas vezes pelos críticos, mas sua natureza paradigmática não tem sido levada em consideração: normalmente ela é classificada em termos de outra coisa — por exemplo, como “meia ficção” (A. Wilde 1981) ou como “paramodernista” (Malmgren 1985). Tal classificação é outra característica da natureza contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. Muitas vezes já se discutiu *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, exatamente nos termos contraditórios que, segundo creio, definem o pós-modernismo. Por exemplo, Larry McCaffery considera que, ao mesmo tempo, o livro é metaficcionalmente auto-reflexivo e mesmo assim nos fala com vigor a respeito de realidades políticas e históricas: “Assim ele se tornou uma espécie de modelo para o escritor contemporâneo, pela autoconsciência sobre sua herança literária e sobre os limites da mimese (. . .) mas, apesar disso, conseguindo refazer o vínculo entre seus leitores e o mundo exterior à página” (1982, 264). Sob muitos aspectos, isso que McCaffery acrescenta quase como uma reflexão posterior no final de seu livro, *The Metafictional Muse (A Musa Metaficcional)*, constitui meu ponto de partida.

A maioria dos teóricos do pós-modernismo que o consideram como uma “tendência cultural dominante” (Jameson 1984a, 56) concordam que ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa (ver Jameson 1984a [apud Lefebvre 1968]; Russell 1980a; Egbert 1970; Calinescu 1977). Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. Pode-se dizer, é claro, que o próprio conceito de diferença envolve uma contradição tipicamente pós-moderna: a “diferença”, ao contrário da “não-identidade”, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir. Em *Gravity's Rainbow (O Arco-Íris da Gravidade)*, Thomas Pynchon alegoriza a não-identidade por meio do singular, embora anárquico, “sistema nós”, que existe como a força contrária ao totalizante “sistema Eles” (embora também esteja envolvido com este). A diferença — ou melhor, no plural, as diferenças — pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias.

Portanto, a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal. Ela não o nega, conforme disseram alguns autores (Newman 1985, 42; Palmer 1977, 364). Em vez disso, contesta-o a partir do interior de seus próprios pressupostos. Modernistas como Eliot e Joyce costumavam ser considerados como profundamente humanistas (c.g. Stern 1971, 26) em seu desejo paradoxal de atingir valores estéticos e morais estáveis, mesmo em vista da percepção que tinham sobre a inevitável ausência desses valores universais. O pós-modernismo se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no caráter provisório de sua reação a elas: ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra — tal como a arte ou o mito — que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. Para Lyotard, o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas; aqueles que se queixam da “perda de sentido” no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo (1984a, 26). Isso não quer dizer que, de alguma forma, o conhecimento desaparece. Não se trata de nenhum paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança.

Já não constitui uma grande novidade o fato de que as narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques. Existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo e o humanismo, e os atuais paladinos da teoria — Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard — seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud — para citar apenas alguns — em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência (Graham 1982, 148; Toulmin 1972). Sejam quais forem suas óbvias fraquezas, o primeiro repensar de Foucault sobre a história das idéias em termos de uma “arqueologia” (em *L'Ordre des Discours* [A Ordem dos Discursos], 1970; *A Arqueologia do Saber*, 1972) que poderia permanecer do lado de fora dos pressupostos universalizantes do humanismo constitui uma dessas tentativas. O mesmo acontece com a contestação, mais radical, de Derrida em relação às visões cartesiana e platônica da mente como um sistema de sentidos fechados (ver B. Harrison 1985, 6). Assim como o *pensiero debole* (pensamento fraco) de Gianni Vattimo, esses desafios atuam, de forma típica, em termos visivelmente paradoxais, sabendo que se arrogar a autoridade epistemológica é ficar preso naquilo que tentam superar. O mesmo se aplica à obra de Habermas, embora muitas vezes ela pareça um pouco menos radical em seu resolutivo desejo de atuar a partir do interior do sistema da racionalidade do “Iluminismo” e apesar disso conseguir criticá-lo

ao mesmo tempo. Foi isso que Lyotard atacou como sendo apenas mais uma narrativa totalizante (1984b). E Jameson (1984b) afirmou que tanto Lyotard como Habermas baseiam seus argumentos em “arquétipos narrativos” legitimadores, diferentes mas igualmente poderosos.

Esse jogo de superioridade metanarrativa poderia se prolongar para sempre, pois haveria razões para considerar que o marxismo de Jameson também o deixa vulnerável (ver Capítulo 12). Mas isso não vem ao caso. Importante, em todos esses desafios internalizados ao humanismo, é o questionamento da noção de consenso. Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças — na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) — é isso que o pós-modernismo procura ensinar.

Isso significa que a habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordem humanas versus caos e desordem) já não é válida. A arte contraditória do pós-modernismo ainda estabelece essa ordem, mas depois a utiliza para desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado (D’Haen 1986, 225). Por exemplo, dentro de uma estrutura positivista de referência, as fotografias poderiam ser aceitas como representações neutras, como janelas tecnológicas para o mundo. Nas fotos pós-modernas de Heribert Berkert ou Ger Dekkers, elas ainda representam (pois não podem evitar a referência), mas, segundo se demonstra de forma autoconsciente, aquilo que representam é altamente filtrado pelos pressupostos discursivos e estéticos daquele que detém a câmera (D. Davis 1977). Embora não queira ir tão longe quanto Morse Peckham (1965) e afirmar que as artes são como que “biologicamente” necessárias à mudança social, eu gostaria de sugerir que, em suas próprias contradições, a arte pós-modernista (assim como o teatro épico de Brecht) pode ser capaz de dramatizar e até de provocar a mudança a partir de dentro. Não é que o mundo modernista fosse “um mundo que precisava ser reparado” e o mundo pós-modernista esteja “além dos reparos” (A. Wilde 1981, 131). O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição.

Talvez a crença de que o desafio e o questionamento são valores positivos (mesmo que não se apresentem soluções para os problemas) seja mais

uma herança da década de 60, pois o conhecimento proveniente de tal indagação pode ser a única condição possível para a mudança. No final dos anos 50, em *Mitologias* (1973), Roland Barthes prefigurou esse tipo de pensamento em seus brechtianos desafios a tudo o que é “natural” ou “óbvio” em nossa cultura — ou seja, tudo o que é considerado como universal e eterno, e, portanto, imutável. Ele sugeriu a necessidade de questionar e desmistificar primeiro, e depois trabalhar pela mudança. Os anos 60 foram a época de formação ideológica para muitos dos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80, e é hoje que podemos verificar os resultados dessa formação (ver Capítulo 12).

Talvez, como alguns afirmaram, os anos 60 propriamente ditos (isto é, naquela época) não tenham produzido nenhuma inovação duradoura na estética, mas eu afirmaria que eles de fato forneceram o *background*, embora não a definição, para o pós-moderno (cf. Bertens 1986, 17), pois foram decisivos no desenvolvimento de um conceito diferente sobre a possível função da arte, um conceito que iria contestar a visão moral “arnoldiana” ou humanista com sua tendenciosidade, potencialmente elitista, relacionada com as classes (ver R. Williams 1960, xiii). Uma das funções da arte na cultura de massa, afirma Susan Sontag, seria “modificar a consciência” (1967, 304). E muitos comentaristas culturais têm afirmado, desde então, que as energias dos anos 60 modificaram a conformação e a estrutura da maneira como consideramos a arte (c.g. Wasson 1974). O conservadorismo no final dos anos 70 e nos anos 80 pode ter seu impacto quando os pensadores e os artistas que se formam agora começam a produzir sua obra (cf. McCaffery 1982), mas chamar Foucault ou Lyotard de neoconservadores — conforme fez Habermas (1983, 14) — é uma imprecisão histórica e ideológica (ver também Calinescu 1986, 246; Giddens 1981, 17).

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de “escrita-como-experiência-dos-limites” (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como — poderíamos também acrescentar — da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a “crise da legitimização” que Lyotard e Habermas consideraram (cada um a seu modo) como parte da situação pós-moderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal.

II

O que é o cenário pós-moderno? A cultura excrementícia de Baudrillard?
Ou uma definitiva volta para o lar, para um tecnopaisagem onde um “cor-

po sem órgãos" (Artaud), um "espaço negativo" (Rosalind Krauss), uma "implosão pura" (Lyotard), um "olhar para longe" (Barthes) ou um "mecanismo aleatório" (Serres) é agora a natureza básica e, portanto, o terreno de uma nova recusa política? *Arthur Kroker e David Cook*

Entretanto, em termos precisos, o que está sendo desafiado pelo pós-modernismo? Antes de mais nada, as instituições passaram a ser submetidas a investigação: desde os meios de comunicação até a universidade, desde os museus até os teatros. Grande parte da dança pós-moderna, por exemplo, contesta o espaço teatral por meio da saída para as ruas. Às vezes ela é visivelmente cronometrada, chamando assim a atenção para as convenções tácitas do tempo teatral (ver Pops 1984, 59). Muitas vezes as convenções fictícias ou ilusionistas da arte são reveladas com o objetivo de desafiar as instituições nas quais encontram abrigo — e sentido. Assim é que, em 1973, Michael Asher lançou um jato de arcia sobre uma das paredes da Galeria Toselli, em Milão, para revelar o gesso que estava por baixo. Essa foi sua "obra de arte", que esvaziou em conjunto a "obra" e a galeria, de modo a revelar ao mesmo tempo seu conluio e o poder, que é forte mas não costuma ser reconhecido, da invisibilidade da galeria como uma instituição cultural dominante (e dominadora) (ver Kibbins 1983).

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. A obra narrativa (ou discursiva) de Rauschenberg, *Rebus*, a série de Cy Twombly sobre os textos spenserianos, ou as páginas — que têm a dimensão de um pôster — de *The Mechanism of Meaning* (O Mecanismo do Sentido), de Shosaku Arakawa, são indícios da fértil ampliação da fronteira entre as artes literárias e visuais. Já em 1969, Theodore Ziolkowski notava que as

novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se autocontêm: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporâneas do que com a poesia do passado.

(1969, 113)

Nos anos que se seguiram, essa percepção só se confirmou e intensificou. As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas; quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (*Lives of Girls and Women* [Vidas de Meninas e Mulheres], de Alice Munro), o romance e o poema longo (*Coming Through Slaughter* [Vindo Através da Matança], de Michael Ondaatje), o romance e a autobio-

grafia (*China Men* [Homens da China], de Maxine Hong Kingston), o romance e a história (*Shame* [Vergonha], de Salman Rushdie), o romance e a biografia (*Kepler*, de John Banville)? Porém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática.

Em *A Morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, o título já aponta para a irônica inversão das convenções biográficas: é a morte, e não a vida, que será objeto de enfoque. As subseqüentes complicações narrativas referentes à utilização de três vozes (primeira, segunda e terceira pessoas) e três tempos verbais (presente, futuro e passado) disseminam, mas também reafirmam (de maneira tipicamente pós-modernista), a situação enunciativa ou contexto discursivo da obra (ver Capítulo 5). A terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo, é inscrita, e ao mesmo tempo é atingida pelas outras. Em outras obras, como *Amore* (Amor), do escritor italiano Giorgio Manganelli, os gêneros do tratado teórico, do diálogo literário e do romance se opõem entre si (ver Lucente 1986, 317). *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, contém no mínimo três grandes registros de discurso: o histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular-cultural (de Lauretis 1985, 16), equiparando assim as três áreas de atividade crítica do próprio autor.

Entretanto, as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e — por extensão — entre a arte e a vida. Na edição de março de 1986 da revista *Esquire*, Jerzy Kosinski publicou na seção “Documentário” um trabalho intitulado “Morte em Cannes”, uma narrativa sobre os últimos dias e a subseqüente morte do biólogo francês Jacques Monod. Tipicamente pós-moderno, o texto recusa a onisciência e a onipresença da terceira pessoa e, em vez disso, se envolve num diálogo entre uma voz narrativa (que, ao mesmo tempo, é e não é a voz de Kosinski) e um leitor imaginário. O ponto de vista desse trabalho é declaradamente limitado, provisório e pessoal. No entanto, ele também opera (e joga) com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística: o texto é acompanhado por fotografias do autor e do biólogo. A legenda utiliza essas fotos para fazer-nos, como leitores, tomar consciência de nossas expectativas em relação à interpretação narrativa e figurativa, inclusive nossa crença ingênua, porém comum, na veracidade representativa da fotografia. Uma das séries de fotos é apresentada com os seguintes dizeres: “Tenho certeza de que a foto que mostra um sorriso foi a última a ser tirada, eu sempre acredito no final feliz” (1986, 82), mas a seção subseqüente, em prosa, termina assim: “se for necessário, olhe para as imagens, mas (. . .) não acredite nelas. Acredite no valor de uma palavra” (82). Porém, mais adiante vamos saber que existem acontecimentos — como a morte de Monod — que estão além das palavras e das imagens.

X A essa maneira pós-moderna de escrever, Kosinski dá o nome de “autoficção”: “ficção” porque toda lembrança é ficcionalizante; “auto” porque, para ele, tal maneira 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” (1986, 82). Quando “cita” Monod, ele diz ao leitor fictício e questionador que a citação está em sua própria “*autolíngua* – a linguagem interna do contador de estórias” (86). Em seu romance anterior, *Um Parceiro Desconhecido (Blind Date)*, Kosinski utilizara como conceitos estruturadores a morte de Monod e o texto de seu livro *Acaso e Necessidade (Le Hasard et la Nécessité)*: com ambos ele conheceu a necessidade que temos de nos livrar das ilusões das explicações e dos sistemas totalizantes da ética. Mas não é apenas esse tipo de metaficção historiográfica que desafia as fronteiras entre vida e arte ou joga com as margens de gênero. A pintura e a escultura, por exemplo, se reúnem com um impacto semelhante em algumas das telas tridimensionais de Robert Rauschenberg e Tom Wesselman (ver D’Haen 1986 e Owens 1980b). E, naturalmente, muito já se escreveu sobre a indefinição das distinções entre os discursos da teoria e da literatura nas obras de Jacques Derrida e Roland Barthes – ou em trabalhos que não tiveram tanta fama, embora não tenham sido menos instigantes: alguns textos de Ihab Hassan (1975; 1980a) e Zulfikar Ghose (1983). Rosalind Krauss deu a esse tipo de obra o nome de “paraliterária” e considera que ela desafia tanto o conceito de “obra de arte” como a separação entre esse conceito e o domínio do *establishment* crítico acadêmico: “O espaço paraliterário é o espaço do debate, da citação, do sectarismo, da traição, da reconciliação; mas não é o espaço da unidade, da coerência ou da resolução no qual pensamos como constituinte da obra de arte” (1980, 37). Esse é o espaço do pós-moderno.

Além de serem indagações “fronteiriças”, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. Quando Eliot recordou Dante ou Virgílio em *The Waste Land (A Terra Desolada)*, podia-se pressentir, por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de ansioso apelo à continuidade. É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança (Hutcheon 1985). Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal (ver Capítulo 8). Embora alguns *teóricos*, como Jameson (1983, 114-119), considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche,

os *artistas* pós-modernos a consideraram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento. Sobre a utilização que Rauschenberg dá à reprodução e à paródia em sua obra, escreve Douglas Crimp: “A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (. . .) são enfraquecidas” (1983, 53). O mesmo se aplica à ficção de John Fowles ou à música de George Rochberg. Conforme Foucault observou, os conceitos de consciência e continuidade subjetivas que hoje estão sendo questionados prendem-se a todo um conjunto de idéias que até agora têm predominado em nossa cultura: “a noção de criação, a unidade de uma obra, de um período, de um tema (. . .) a marca de originalidade e a infinita riqueza de sentidos ocultos” (1972, 230).

Outra consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o freqüente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa e na pintura. Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (como em *The White Hotel* [O Hotel Branco], de D. M. Thomas) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (como em *Midnight's Children* [As Crianças da Meia-Noite], de Salman Rushdie) (ver Capítulo 10). Conforme diz Charles Russel, com o pós-modernismo começamos a enfrentar e somos desafiados por “uma arte de perspectiva variável, de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo” (1980a, 192).

Como sugeriram Foucault e outros, a essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula um questionamento mais geral em relação a *qualquer* sistema totalizante ou homogêncizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teleologia das formas de arte – desde a ficção até a música – é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (Capítulo 4) de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. O local e o regional são enfatizados dian-

te de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global de informações com que McLuhan teria conseguido apenas sonhar. A Cultura (com *C* maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com *c* minúsculo, e no plural), como foi documentado com detalhe por nossos cientistas sociais. E isso parece estar ocorrendo apesar – e, eu afirmaria, talvez até por causa – do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna.

Ao tentar definir o que chamou de “transvanguarda”, o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva constatou que precisava falar tanto sobre as diferenças quanto sobre as semelhanças de um país para outro (1984, 71-73): poderia parecer que a “presença do passado” depende da natureza local e culturalmente específica de cada passado. O questionamento do universal e do totalizante em nome do local e do particular não envolve automaticamente o fim de todo consenso. Como nos lembra Victor Burgin: “É claro que as moralidades e as histórias são “relativas”, mas isso não quer dizer que não *existam*” (1986, 198). O pós-modernismo tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro, pois sabe – nas palavras de Burgin – que “[o que] expirou foram as garantias absolutas oferecidas por sistemas metafísicos tiranizantes” (198). Quaisquer certezas que realmente tenhamos são aquilo que ele chama de “posicionais”, isto é, provenientes de complexas redes de condições locais e contingentes.

Nesse tipo de contexto, diferentes tipos de texto vão adquirir um valor – aqueles textos que produzem o que Derrida chama de “rupturas ou infrações” –, pois são eles que nos podem levar a suspeitar do próprio conceito de “arte” (1981a, 69). Nas palavras de Derrida, tais práticas artísticas parecem “assinalar e organizar uma estrutura de resistência contra a 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” (69). Naturalmente, os textos do próprio Derrida não pertencem exclusivamente ao discurso filosófico nem ao discursos literário, embora participem de ambos de maneira deliberadamente auto-reflexiva e contraditória (pós-moderna).

A constante autoconsciência de Derrida sobre o *status* de seu próprio discurso levanta outra questão que deve ser enfrentada por todos – como eu – que escrevem a respeito do pós-modernismo. A partir de que posição se pode “teorizar” (mesmo de maneira autoconsciente) um fenômeno cultural atual que é distinto, contraditório e polivalente? Espirituosamente, Stanley Fish (1986) chamou a atenção para o paradoxo “antifundamentacionista” em que eu mesma me encontro ao comentar a respeito da importância da autoconsciência crítica de Derrida. Nos termos irônicos de Fish: “Tu saberás que a verdade não é o que parece e essa verdade te libertará.” Naturalmente, Barthes havia percebido o mesmo risco antes, ao observar (e ajudar) a transformação da desmistificação em parte da *doxa*

(1977, 166). Do mesmo modo, Christopher Norris observou que muitas vezes, ao textualizar todas as formas de conhecimento, até mesmo a teoria da desconstrução, em sua própria revelação das estratégias retóricas, ainda reclama para si o *status* de “conhecimento teórico” (1985, 22). No entanto, a maior parte da teoria pós-moderna percebe esse paradoxo ou contradição. Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros parecem insinuar que nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à “verdade”, por mais provisória que esta seja. Contudo, o que eles acrescentam é que *nenhuma* narrativa pode ser uma narrativa “mestra” natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de “mestras”, sem necessariamente assumir esse *status* para si.

A arte pós-moderna afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade (Russell 1985, 247), que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês. Esses princípios humanísticos ainda atuam em nossa cultura, mas muitos acreditam que eles já não são considerados como eternos e imutáveis. As contradições da teoria e da prática pós-modernas se posicionam dentro do sistema, e mesmo assim atuam no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não destrói necessariamente seu valor de “verdade”, mas realmente define as condições dessa “verdade”. Um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades. Por maior que seja sua importância, tais sistemas não são naturais, pressupostos ou universais (ver Capítulo 11). Talvez as próprias limitações impostas pela visão pós-moderna sejam também formas de abrir novas portas: talvez agora possamos estudar melhor as relações entre as criações sociais, estéticas, filosóficas e ideológicas. Para fazê-lo, a crítica pós-modernista deve reconhecer sua própria posição como criação ideológica (Newman 1985, 60). Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório. Em termos barthesianos (1972, 256), é a crítica que incluiria em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma.

Portanto, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente eu não gostaria de cair na armadilha de propor uma “identidade transcendental” (Radhakrishnan 1983, 33) ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma defi-

nição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais. Conforme observou Tzvetan Todorov, numa posterior ampliação e tradução de sua *Introdução à Poética*, de 1968, “A literatura é inconcebível fora de uma tipologia dos discursos” (1981, 71). Tanto a arte como a teoria a respeito da arte (e da cultura) devem fazer parte de uma poética do pós-modernismo. Richard Rorty propôs a existência de momentos “poéticos” “ocorrendo periodicamente em muitas e diferentes áreas da cultura — na ciência, na filosofia, na pintura e na política, bem como na lírica e no drama” (1984b, 4). Mas não seria um momento que ocorre por coincidência: ele seria fabricado, e não constatado. Rorty explica (23n):

é um equívoco pensar que Derrida, ou qualquer outro, “reconheceu” problemas relativos à natureza da textualidade ou da escrita que haviam sido ignorados pela tradição. O que ele fez foi elaborar maneiras de falar que tornaram opcionais, e portanto mais ou menos ambíguas, as maneiras de falar antigas.

Trata-se de maneira de falar — um discurso — e de um processo cultural envolvendo as expressões do pensamento (Lyotard 1986, 125) aquilo que uma poética deve tentar articular.

Uma poética do pós-modernismo não proporia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria. Ofereceria apenas, como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse — no caso, especificamente em relação às contradições que julgo caracterizarem o pós-modernismo. Seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circundam (Cox 1985, 57), e não como sendo contígua à teoria. Não implicaria considerar a teoria literária como uma prática intelectual especificamente imperialista que ultrapassou a arte (H. White 1978b, 261); nem implicaria acusar a arte auto-reflexiva por ter criado uma teoria “que cresceu para dentro”, na qual “tendências críticas e literárias específicas se reforçaram mutuamente até chegarem a uma rede hegemônica” (Chénctier 1985, 654). A interação da teoria e da prática no pós-modernismo é uma interação complexa de reações compartilhadas a provocações comuns. Também existem, é claro, muitos artistas pós-modernos que fazem as vezes de teóricos — Eco, Lodge, Bradbury, Barth, Rosler, Burgin —, embora raramente tenham se transformado nos principais teóricos ou defensores de suas próprias obras, conforme se inclinaram a fazer os nouveaux romanciers (de Robbe-Grillet a Ricardou) e os superficcionistas (especialmente Federman e Suke-nick). Menos do que as teorias de Eco em relação a *O Nome da Rosa*, o que uma poética do pós-modernismo articularia seriam as sobreposições

de interesse entre, por exemplo, a forma contraditória da redação da teoria em *Le Différend*, de Lyotard (1983), e a de um romance como *Hawksmoor*, de Peter Ackroyd. Suas seções organizadas em seqüência são uniformemente rompidas por uma rede especialmente densa de interligações e intertextos, e cada um encena ou executa, e também teoriza, os paradoxos da continuidade e da separação, da interpretação totalizante e da impossibilidade de sentido final. Nas palavras do próprio Lyotard:

O artista ou o escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando.

(1984b, 81)

III

Analisar discursos é ocultar e revelar contradições; é mostrar o jogo que elas estabelecem dentro do discurso; é manifestar a forma como esse discurso consegue expressá-las, incorporá-las ou proporcionar a elas uma aparência temporária. *Michel Foucault*

Jameson (1983, 112) incluiu entre as manifestações do pós-modernismo o “discurso teórico”, que abrangeria não apenas as teorias marxista, feminista e a teoria filosófica e literária pós-estruturalista — que são óbvias — mas também a filosofia analítica, a psicanálise, a lingüística, a historiografia, a sociologia e outras áreas. Recentemente, os críticos começaram a reparar nas semelhanças de interesse entre diversos tipos de teoria e o discurso literário atual, às vezes visando à condenação (Newman 1985, 118), às vezes visando apenas à descrição (Hassan 1986). Com a existência de romances como *The Embedding* (A Incrustação), de Ian Watson, não surpreende que se estabeleça esse vínculo. Entretanto, de forma alguma creio que isso tenha contribuído para nenhum tipo de “infração do discurso” em detrimento da contextualização histórica (Newman 1985, 10), basicamente porque a própria historiografia está participando daquilo que LaCapra chamou de “reconceitualização da cultura em termos de discursos coletivos” (1985a, 46). Com isso, ele não pretende insinuar que os historiadores já não se preocupam com “o realismo documental, com base nos registros”, mas apenas que, dentro da disciplina da história, também existe uma crescente preocupação com a redefinição da história intelectual como “o estudo do sentido social conforme sua constituição histórica” (46) (ver também H. White 1973; 1980; 1981; 1984;). É exatamente isso que a metaficção historiográfica está fazendo: *Waterland*, de Graham Swift, *The Temptations of Big Bear* (As Tentações do Grande

Urso), de Rudy Wiebe, *Chekhov's Journey* (A Viagem de Tchekhov), de Ian Watson.

No passado, é claro que a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. Nas palavras de Lionel Gossman:

A história moderna e a literatura moderna [em ambos os casos, eu diria *pós-moderna*] rejeitaram o ideal de representação que por tanto tempo as dominou. Atualmente as duas encaram seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido, já "existiam" mas não eram percebidos imediatamente.

(1978, 38-39)

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à "lixreira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto" (Huysen 1981, 35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada — como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. E os romances pós-modernos — *The Scorched-Wood People* (O Povo da Madeira Queimada), *Flaubert's Parrot* (O Papagaio de Flaubert), *Antichthon*, *The White Hotel* (O Hotel Branco) — nos dizem algo sobre esse fato e sobre suas conseqüências.

Junto com o caso evidente, e muito divulgado, da arquitetura pós-moderna (Jencks 1977; 1980a; 1980b), foram a teoria e a prática do movimento negro (americano) e das feministas (em geral) que tiveram especial importância, tanto em termos formais (em grande parte por meio da intertextualidade paródica) como temáticos, nesse reenfoque pós-modernista em relação à historicidade. Obras como *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, *China Men* (Homens da China), de Maxine Hong Kingston, e *Corregidora*, de Gayl Jones, expuseram bastante — de maneira largamente auto-reflexiva — as tendências da historiografia para a formação de mitos e de ilusões. Elas também vincularam a diferença de raça e/ou sexo a questões de discurso e de autoridade e poder que estão no âmago do empreendimento pós-modernista em geral e, em particular, da teoria do movimento negro e

do feminismo. Todos eles são discursos teóricos originados numa reflexão sobre a verdadeira práxis, e continuam a extrair sua força crítica de sua associação com essa prática social e estética (a respeito do feminismo, ver de Lauretis 1984, 184). É verdade que conforme Susan Suleiman (1986, 268, n. 12) teve a sagacidade de perceber, muitas vezes as discussões literárias sobre o pós-modernismo parecem excluir a obra das mulheres (e muitas vezes, poder-se-ia acrescentar, também a dos negros), embora as explorações realizadas por mulheres (e negros) na forma narrativa e linguística tenham figurado entre as mais contestadoras e radicais. Sem dúvida, a utilização dada à paródia pelas mulheres e pelos artistas afro-americanos com o objetivo de desafiar a tradição branca masculina a partir de seu próprio interior, de empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista. Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vêm afirmando teóricos como Said (1983). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino (Kamuf 1982). Sem dúvida, *The Biggest Modern Woman of the World* (A Maior Mulher Moderna do Mundo), de Susan Swan, uma metaficção biográfica sobre uma gigante verdadeira (e, por definição, ex-cêntrica), sugere exatamente isso em sua oposição àquilo que a protagonista considera como “cansaço simbólico”: “uma angústia exclusiva dos gigantes [ou das mulheres, dos negros e das minorias étnicas], que sempre têm de arcar com as gigantescas expectativas provenientes das pessoas normais” (1983, 139) (ver Capítulo 4).

Recentemente, têm surgido outras obras críticas que se aproximaram da articulação do tipo de poética da qual julgo precisarmos, embora todas apresentem uma versão um pouco mais limitada. Porém, elas também investigaram as sobreposições de interesse entre a teoria e a prática filosófica e literária da atualidade. *The Critical Act: Criticism and Community* (O Ato Crítico: Crítica e Comunidade), de Evan Watkins, tenta inferir uma teoria literária que possa “obter, especialmente a partir da poesia recente, os meios de falar a respeito dos desenvolvimentos na teoria e desafiá-los” (1978, x). Contudo, seu modelo é de “reciprocidade dialética” e muitas vezes insinua uma relação causal (12) que seria evitada pelo tipo de poética que tenho em mente.

O excelente estudo de David Carroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction* (O Assunto em Questão: As Linguagens da Teoria e as Estratégias da Ficção) (1982), é um pouco mais limitado do que o seria uma poética geral do pós-modernismo, pois se concentra nas aporias e nas contradições especificamente na obra de Jacques Derrida e Claude Simon com o objetivo de estudar as limitações da teoria e da ficção no exame do problema da história, limitações

que se evidenciam pelo confronto revelador entre a teoria e a prática. No entanto, conforme a considero, uma poética não buscaria situar-se numa posição *entre* a teoria e a prática (1982, 2) em relação à questão da história, mas buscaria, isso sim, uma posição *dentro* de ambas. Nesse caso, embora se limite ao contexto da Alemanha, o livro de Peter Uwe Hohendahl *The Institution of Criticism* (A Instituição da Crítica) (1982) é útil para se mostrar o tipo de pergunta que deve ser feita por uma poética posicionada dentro da teoria e da prática, especialmente em relação às normas e aos padrões da *crítica* – a instituição autônoma que funciona como mediadora entre a teoria e a prática no campo dos estudos literários.

Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction, de Allen Thiher, se aproxima mais da definição de uma poética na medida em que estuda algumas teorias atuais em conjunto com a prática literária contemporânea com o objetivo de demonstrar o que julga ser um grande “deslocamento em nossa maneira de pensar e, o que talvez seja mais importante, de escrever o passado” (1984, 189). No entanto, esse estudo lúcido e profundo se limita à teoria da linguagem moderna e à meta-ficção lingüisticamente auto-reflexiva, propondo um tipo de modelo de influência (da teoria sobre a ficção), o que uma poética do pós-modernismo não se disporia a fazer. Em vez de separar teoria e prática, ela tentaria integrá-las e se organizaria em torno de questões (narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia, etc.) que a teoria e a arte problematizam e continuamente reformulam em termos paradoxais (ver toda a Segunda Parte).

Entretanto, qualquer poética do pós-modernismo deve antes se adaptar ao imenso volume de material que já foi escrito sobre o assunto do pós-modernismo em todos os setores. Invariavelmente, o debate começa pelo significado do prefixo “pós” – um enorme palavão de três letras. Será que ele possui uma aura de superação e rejeição tão grande quanto muitos o afirmam (Barth 1980; Moser 1984)? Eu diria que, conforme talvez seja mais visível na arquitetura pós-moderna, a “Posição Pós” (Culler 1982a, 81) assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência. Portanto, a relação do pós-modernismo com o modernismo é tipicamente contraditória, conforme veremos no Capítulo 3. Ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos.

Entre os muitos argumentos que se enfileiram a favor de cada um dos lados do debate modernista/pós-modernista, gostaria de examinar detalhadamente um deles, um argumento recente e relevante, apresentado por Terry Eagleton em seu artigo de 1985, “Capitalism, Modernism and Post-modernism” (Capitalismo, Modernismo e Pós-modernismo). Na verdade,

grande parte do que ali se apresenta é repetida em outras teorizações sobre o pós-modernismo. Assim como o fizeram muitos dos que o precederam (tanto contra ele quanto a seu favor), Eagleton faz a distinção entre prática e teoria, preferindo argumentar basicamente em termos teóricos abstratos e quase parecendo evitar deliberadamente fazer menção precisa sobre o tipo de prática estética que de fato está sendo abordada. Embora seja inteligente e, sem dúvida, conveniente, essa estratégia causa uma confusão interminável. Minha primeira reação a seu artigo, por exemplo, foi pensar que, exclusivamente em termos de teorização descritiva, Eagleton — assim como Jameson (1983; 1984a) — devia estar se referindo a algo bem diferente do que aquilo a que me refiro como pós-modernismo na arte. Porém, os dois fazem breves referências à arquitetura, e por isso creio que devo supor, embora não o possa provar com seus textos, que de fato todos estamos falando sobre o mesmo tipo de manifestação artística. Assim sendo, vou continuar mantendo essa suposição.

Quero examinar cada uma das oito principais idéias de Eagleton à luz da prática pós-moderna específica que venho discutindo, pois creio que seu pensamento binário absolutista — que transforma o pós-modernismo na negação e no oposto do modernismo — nega grande parte da complexidade dessa arte. Sua teoria é organizada, porém talvez seja organizada demais. Por exemplo, será que realmente se pode considerar que a contextualização histórica e discursiva de *Ragtime*, de Doctorow, é desistoricizada e desprovida de memória histórica? Ela pode alterar a opinião histórica consagrada, mas não foge às noções de historicidade ou de determinação histórica (ver Capítulo 6). Será que a voz altamente individualizada e problemática de Saleem Sinai em *Midnight's Children* (Os Filhos da Meia-noite) deve mesmo ser considerada como “sem profundidade” e “sem estilo”? Será que esse romance (ou *The Public Burning*, de Coover, e *O Livro de Daniel*, de Doctorow) deve ser seriamente considerado como desprovido de conteúdo político? No entanto, Eagleton afirma tudo isso — sem os exemplos — como definição daquilo que chama de pós-modernismo (1985, 61).

Ele vai mais adiante. E eu torno a perguntar: em *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), de Findley, será que a óbvia “encenabilidade” do texto realmente “substitui a verdade” (Eagleton 1985, 63), ou será que, em vez disso, ela questiona *de quem* é a noção de verdade que passa a ter poder e autoridade sobre as outras e depois examina o processo pelo qual ela o faz? O envolvimento brechtiano do leitor — seja textualizado (Quinn) ou extratextual (nós) — é algo que Eagleton parece aprovar na vanguarda “revolucionária” modernista. Mas isso também é uma estratégia bastante pós-moderna, e, no caso, conduz ao reconhecimento não da verdade, mas das verdades — no plural —, verdades que são condicionadas social, ideológica e historicamente (ver Capítulo 12). Eagleton acredita que o pós-modernismo destrói as fronteiras modernistas, mas considera

essa destruição como negativa, como um ato de se tornar “simultâneo à própria vida comodificada” (68). Mas a metaficção historiográfica, como a de *O Beijo da Mulher Aranha*, de Puig, atua exatamente para combater qualquer fetichismo esteticista da arte por meio da *recusa* em enquadrar precisamente o que Eagleton quer que se *devolva* à arte: “o mundo histórico referente ou real” (67). Contudo, o que esse tipo de ficção também faz, por meio de sua paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico (ver Capítulo 9). Assim sendo, como poderia *Um Manual para Manuel*, de Cortázar, ser reduzido a celebração do “kitsch” (68)? Será que todas as artes que apresentam formas artísticas não elevadas (no caso, as do jornalismo e das histórias de espionagem) são *kitsch* por definição? O que Eagleton (assim como Jameson — 1984a —, seu precedente, portanto) parece não perceber é o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte “séria” (ver Capítulos 2 e 8).

Eagleton amplia o raio de ação de seu ataque ao pós-modernismo classificando-o como “presunçosamente pós-metafísico” (70). A única coisa que o provisório e contraditório empreendimento pós-modernista *não* faz é usar de “presunção”. Um romance como *Doctor Copernicus* (Doutor Copérnico), de Banville, não aceita presunçosamente que as coisas são como são, conforme afirma Eagleton. Toda a sua energia formal e temática se baseia em sua problematização filosófica sobre a natureza da referência, da relação entre palavra e coisa, entre discurso e experiência. Textos pós-modernos como *The White Hotel* e *Kepler* também não desintegram nem excluem presunçosamente o tema humanista, embora Eagleton diga que o pós-modernismo (nos termos teóricos por ele expostos) o faz. Tais textos *realmente* perturbam as certezas do humanismo com relação à natureza do eu e da função da consciência e da razão cartesiana (ou ciência positivista), mas o fazem inserindo primeiro essa subjetividade e só então contestando-a (ver Capítulo 10).

Discuti deliberadamente cada uma das oito idéias de Eagleton em termos de exemplos específicos com a intenção de ilustrar os riscos da separação entre a teoria organizada e a prática desorganizada. Uma poética do pós-modernismo precisa lidar com *ambas*, e só pode teorizar com base em todas as formas de discurso pós-moderno que estejam à sua disposição. Como afirmou Nicholas Zurbrugg (1986, 71), muitíssimos teóricos do pós-modernismo simplificaram e interpretaram erroneamente as complexidades e o potencial criativo das práticas culturais pós-modernas ao basearem suas teorias em amostras muito parciais. Por exemplo, a constante queixa de que o pós-modernismo é anistórico ou, caso utilize a história, só o faz com ingenuidade e nostalgia simplesmente não se sustenta

diante de romances que existem na prática, tais como os que foram citados, ou de filmes como *A Encruzilhada* (*Crossroads*) ou *Zelig*. O que começa a parecer ingênuo, por contraste, é a crença reducionista de que qualquer revivência do passado tem de ser, por definição, uma nostalgia sentimental ou um saudosismo. O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de “presença do passado” ou talvez de “presentificação” desse passado (Hassan 1983). ~~O~~ pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados. !

Entretanto, provavelmente as oposições binárias que se costumam estabelecer quando se escreve sobre o pós-modernismo — oposições entre passado e presente, moderno e pós-moderno, etc. — devem ser questionadas, no mínimo porque, assim como a retórica da ruptura (*descontinuidade*, *descentralização*, etc.), o *pós-modernismo* literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz num incômodo relacionamento contraditório de constante desgaste. Grande parte do que foi escrito sobre o assunto assumiu fisicamente a forma de colunas opostas, normalmente intituladas “modernismo *versus* pós-modernismo” (ver Hassan 1975; 1980b; cf. Lethen 1986, 235-236). Mas essa é uma estrutura que, implicitamente, nega a natureza híbrida, plural e contraditória do empreendimento pós-moderno.

Já é outra questão saber se essa complexidade é resultado de nossa época especialmente contraditória, presa entre “mitos de totalidade” e “ideologias de ruptura” (Hassan 1980a, 191). Certamente, muitas épocas puderam ser descritas dessa maneira. Seja qual for a causa, uma poética do pós-modernismo deve tentar investir sobre alguns dos paradoxos óbvios, tanto na teoria como na prática. Gostaria de apresentar apenas mais alguns exemplos: um deles seria a contradição ou a ironia da teoria, obviamente metanarrativa, de Lyotard (1984a) sobre a incredulidade do pós-modernismo em relação à metanarrativa (ver Lacoue-Labarthe 1984) ou das antigas totalizações epistêmicas antitotalizantes de Foucault. Elas são tipicamente paradoxais: são as dominadoras negativas do domínio, os coesos ataques à coesão, os essencializantes desafios às essências, que caracterizam a teoria pós-moderna. Do mesmo modo, a metaficção historiográfica — assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas — insere, e só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita (cf. Graff 1979) nem o aceita simplesmente (cf. Butler 1980, 93; A. Wilde 1981, 170). Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história.

Outro paradoxo pós-moderno estabelecido por esse tipo específico de ficção encontra-se em sua eliminação da distância entre arte de elite e arte popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, ampliada pela cultura de massa. Muitos autores perceberam a atração do pós-modernismo pelas formas populares de arte (Fiedler 1975; Tani 1984), como a estória policial (*A Maggot* [Um Verme ou um Capricho], de Fowles) ou o *western* *Welcome to Hard Times* [*Tempos Difíceis*], de Doctorow, ou *O Pequeno Grande Homem*, de Thomas Berger). Mas o que ainda não se abordou foi o paradoxo que é o fato de romances como *A Mulher do Tenente Francês*, e *O Nome da Rosa* serem, ao mesmo tempo, *best-sellers* populares e objetos de profundo estudo acadêmico. Eu afirmaria que, como textos contraditórios tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato *usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação. E, além disso, se é verdade que a cultura elitista se fragmentou em disciplinas especializadas, conforme muitos afirmaram, esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc. A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua.

Assim, o que parecemos estar precisando é de uma forma de falar sobre nossa cultura que não seja “unificadora” nem “contradicionista” num sentido dialético marxista (Ruthven 1984, 32). Os visíveis paradoxos do pós-moderno não dissimulam nenhuma unidade oculta que a análise possa revelar. Suas irreconciliáveis incompatibilidades são as próprias bases de onde surgem os discursos problematizados do pós-modernismo (ver Foucault 1977, 151). As diferenças evidenciadas por essas contradições não podem ser desfeitas. Embora possam ser insuficientes para aqueles que precisam de respostas absolutas e definitivas, para os pensadores pós-modernos os paradoxos sem resolução têm sido a fonte da energia intelectual que incentivou novas articulações da situação pós-moderna. Apesar do risco evidente, esses paradoxos não parecem ter causado o que LaCapra designou como uma “proliferante fascinação pelos impasses discursivos” (1985a, 141) que poderia ameaçar com o enfraquecimento *qualquer* conceito funcional de “teorização”. O modelo de contradições aqui apresentado — embora reconheça ser apenas mais um modelo — teria a pretensão de abrir qualquer poética do pós-modernismo a elementos plurais e contestatórios sem reduzi-los ou recuperá-los necessariamente. Para tentar evitar a tentadora armadilha da cooptação, o que se precisa é do reconhecimento do fato de que essa própria posição é uma ideologia, uma ideolo-

gia profundamente comprometida com aquilo que pretende teorizar. Como Barthes nos lembrou, a crítica é “essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente comprometidos com a existência histórica e subjetiva (as duas são idênticas) do homem [sic] que os realiza” (1972, 257).

Em outras palavras, não podemos excluir nosso próprio “discurso erudito discriminatório”, como gostaria de fazer Douwe Fokkema (1986a, 2), pois ele também é tão institucionalizado quanto a ficção, a pintura, a filosofia ou a história a que pretenderia examinar. Dentro desse tipo de ideologia “pós-modernista”, uma poética do pós-modernismo se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalingüística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias. Obviamente um empreendimento desse tipo não produziria nenhuma verdade universal, porém, mais uma vez, não seria isso que ele procuraria fazer. O abandono do desejo e da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças, e até das contradições, poderiam ser um primeiro passo experimental para a aceitação da responsabilidade pela arte e pela teoria *como processos significativos*. Em outras palavras, talvez pudéssemos começar a estudar as implicações de nossa *realização* em relação a nossa cultura e da *produção de sentido* que nela enxergamos.

MOLDANDO O PÓS-MODERNO: A PARÓDIA E A POLÍTICA

I

O fato de as teses pós-modernas terem profundas raízes na condição humana atual se confirma agora no documento sobre arquitetura lançado pelo sindicato Solidariedade, da Polônia. O texto acusa a cidade moderna de ser o produto de uma aliança entre a burocracia e o totalitarismo, e aponta o grande erro da arquitetura moderna no rompimento da continuidade histórica. As palavras do Solidariedade precisam ser ponderadas, especialmente por aqueles que confundiram um grande movimento de consciência coletiva [o pós-modernismo] com uma moda passageira.

Paolo Portoghesi

Conforme já vimos, aquilo que seus defensores e seus detratores parecem querer chamar de “pós-modernismo” na arte atual — seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outra forma de expressão — parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia — esse formalismo aparentemente introvertido — que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) — em outras palavras, com o político e o histórico.

Neste capítulo, vou me concentrar naquilo que, segundo creio, oferece o melhor modelo para uma poética do pós-modernismo: a arquitetura

pós-moderna, a única forma de arte em que parece haver consenso sobre um *corpus* de obras às quais o rótulo se refere. Em todos os aspectos, minha discussão (não especializada) mostrará seu débito para com a obra de arquitetos/teóricos como Charles Jencks e Paolo Portoghesi, as vozes mais importantes dos debates pós-modernos. Será esse o meu modelo, pois as características dessa arquitetura são as mesmas do pós-modernismo como um todo — desde as metaficcões historiográficas, como *Cassandra* de Christa Wolf, ou *O Livro de Dantel*, de E. L. Doctorow, até os filmes históricos metacinematógráficos, como *The Draughtsman's Contract*, de Peter Greenaway, desde a vídeo-arte de Douglas Davis até a fotografia de Vincent Leo. E todas essas obras de arte possuem em comum uma grande característica contraditória: são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma. Ao longo deste estudo, vou afirmar que 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.

Conforme verificamos, tal modelo paradoxal do pós-modernismo é coerente com a própria denominação, pois o *pós-modernismo* indica sua contraditória dependência em relação ao modernismo, que o precedeu historicamente e, literalmente, o possibilitou. É provável que Philip Johnson não tivesse conseguido construir a pós-moderna Torre de Transco, em Houston, se antes não tivesse projetado a forma purista e modernista do Pennzoil Place — e se não tivesse começado sua carreira como historiador da arquitetura. Todos os arquitetos sabem que, pela própria natureza de sua arte como modeladora do espaço público, o ato de projetar um prédio é um ato inevitavelmente social. As referências paródicas à história da arquitetura restabelecem, em termos textuais, um diálogo com o passado, e — talvez de forma inevitável — com o contexto social e ideológico no qual a arquitetura é (e foi) produzida e vivida. Ao usar a paródia dessa maneira, as formas pós-modernistas querem trabalhar rumo a um discurso público que evitaria manifestamente o esteticismo e o hermetismo modernistas, bem como a automarginalização política que a eles se associa.

Sei perfeitamente que a frase anterior constitui um tipo de “bandeira vermelha” à luz do debate que está havendo nas páginas da *New Left Re-*

view a respeito do pós-modernismo. No capítulo anterior, vimos que, em resposta ao artigo "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism" (Pós-modernismo, ou a Lógica Cultural do Capitalismo Recente — 1984a), Terry Eagleton acabou se encontrando numa posição lukacsiana estranhamente invertida, defendendo o mesmo modernismo hermético (que Lukács havia depreciado) em sua precipitação para se unir ao ataque contra o pós-modernismo, ataque que hoje em dia está em voga. Sem jamais dar realmente um exemplo daquilo que, para ele, constituiria uma verdadeira obra de arte pós-modernista (como se não houvesse uma considerável discordância sobre esse tema, tanto na teoria como na prática), Eagleton simplesmente afirma que o pós-modernismo não vai funcionar, que a única maneira de desenvolver uma "arte autenticamente política em nossa época" (1985, 72) seria combinar, de alguma forma, a vanguarda revolucionária e o modernismo:

Uma arte atual que, tendo aprendido com a natureza manifestamente comprometida da cultura de vanguarda, pudesse fundir as contradições do modernismo num enfoque mais explicitamente político só o poderia fazer com eficiência se também tivesse aprendido sua lição com o modernismo — isto é, se tivesse aprendido que o próprio "político" é uma questão do surgimento de uma racionalidade transformada, e se não for apresentada como tal, vai continuar a parecer que faz parte da própria tradição da qual aquilo que é audaciosamente moderno ainda está lutando para se livrar.

(1985, 73)

Porém, se examinasse a arte pós-modernista que realmente existe hoje em dia — sobretudo na arquitetura —, Eagleton verificaria que a arte por ele reivindicada já existe. A arte pós-modernista é exatamente aquilo que funde "as contradições do modernismo num enfoque explicitamente político". Na verdade, como nos lembra o arquiteto Paolo Portoghesi, ela surgiu da própria reunião da política e das formas do modernismo e da vanguarda (1983, 35). No entanto, ela também sugere que devemos ser criticamente conscientes em relação aos mitos dos modernistas e também da vanguarda da última fase romântica. O "elitismo" do movimento Dada e da poesia de Eliot é exatamente o que, de maneira paradoxal, o pós-modernismo procura explorar e suplantare. Mas os teóricos/praticantes do pós-modernismo em todas as artes — de Umberto Eco a Karlheinz Stockhausen — são categóricos em seu compromisso com a formação (ou a recordação) de um código estético coletivo compartilhado de maneira mais geral. Eles insistem: "Não é apenas o grito de ira de uma minoria de intelectuais que querem ensinar aos outros como se deve viver, e que exaltam sua própria solidão e seu próprio isolamento" (Portoghesi 1983, 81).

Além do mais, Edward Said afirmou que devemos perceber que toda arte tem seu discurso específico, e que, até certo ponto, toda arte é "mun-

dana”, mesmo quando parece negar esse vínculo (1983, 4). O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de *não* ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum, conforme acreditam Eagleton (1985, 61; 68) e Jameson (1984a, 85), mas sim de poder conduzir, e fazê-lo de fato, a uma visão de interligação: “iluminando a si própria, a obra de arte simultaneamente lança luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte” (Russell 1980a, 189). A irônica recordação pós-modernista da história não é nem nostalgia nem canibalização estética (cf. Jameson 1984a, 67). E muito menos pode ser reduzida ao decorativo superficial (cf. Frampton 1983).

Entretanto, conforme veremos com mais detalhes na Segunda Parte, é verdade que a arte pós-moderna não oferece aquilo que Jameson deseja — a “autêntica historicidade” — que é, em suas palavras, “nosso presente social histórico e existencial e o passado como ‘referente’” ou como “objetos fundamentais” (1984a, 67). Mas sua deliberada recusa em fazê-lo não é ingenuidade: o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de uma dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo. Isso se aplica tanto à música como à pintura; é tão válido para a literatura quanto para a arquitetura.

Não é de surpreender que um tipo pós-saussuriano de pragmática ou semiótica tenha exercido uma atração tão grande sobre aqueles que estudam essa modalidade de arte paródica. Autoconscientemente, o pós-modernismo exige que as “premissas justificativas e as bases estruturais” de suas formas de “falar” sejam investigadas para verificar aquilo que permite, modela e produz o que é “falado” (Russell 1980a, 186). Segundo um aspecto importante, porém muitas vezes desprezado, do modelo saussuriano, a língua é um contrato social: tudo o que é apresentado e, portanto, recebido por meio da linguagem já vem carregado de um sentido inerente aos padrões conceituais da cultura do falante. Numa ampliação do sentido de “linguagem”, poderíamos dizer que, em certos aspectos, a *langue* da arquitetura não é diferente da *langue* da linguagem normal: nenhum indivíduo isolado pode alterá-la à vontade; ela incorpora certos valores e sentidos culturalmente aceitos; antes de ser utilizada com eficiência, ela

precisa ser aprendida com algum detalhe pelo usuário (Broadbent 1969, 51). A arquitetura dos anos 70 e 80 foi caracterizada por um deliberado desafio às convenções e aos pressupostos que estão por trás dessa *langue*, mas é um desafio tipicamente pós-moderno e autoconsciente apresentado a partir de *dentro* dessas mesmas convenções e pressupostos.

Quaisquer que tenham sido os ideais históricos e sociais do modernismo em seu início, no final da Segunda Guerra Mundial suas promessas inovadoras haviam se transformado em símbolos – e causas – de alienação e desumanização. O modernismo na arquitetura começara como uma “tentativa heróica, após a Grande Guerra e a Revolução Russa, no sentido de reconstruir uma Europa, devastada pela guerra, com uma nova imagem, e fazer da reconstrução uma parte essencial da renovação imaginada para a sociedade” (Huyssen 1986, 186). Entretanto, como reação contra aquilo que estava sendo provocado pelo anistoricismo modernista, as novas abordagens paródicas pós-modernas com relação à história da arquitetura questionam o ideal totalizante modernista de progresso por meio da racionalidade e da forma purista (Lyotard 1986, 120).

Como uma forma de incorporar textualmente a história da arte, a paródia é o análogo formal do diálogo entre passado e presente que, de maneira silenciosa mas inevitável, vai ocorrendo em nível social na arquitetura, pois a relação entre a forma e a função, entre a configuração e o uso do espaço, não é um problema novo para os arquitetos. É assim que se pode dizer que, em sua forma e em sua contextualização explicitamente social, as construções paródicas pós-modernas se equiparam a desafios contemporâneos no nível da teoria. Nenhum estudo sobre a verdadeira *prática* estética do pós-modernismo demora para deixar claro sua função nas crises de legitimização *teórica* que passaram a ser objeto de nossa atenção com o debate, hoje abominado, entre Lyotard (1984a), Habermas (1983) e Rorty (1984a). Talvez seja nesse nível que o *status* ideológico da arte pós-modernista deva ser discutido, e não no nível de uma reação compreensível, embora involuntária, contra sua implicação na cultura de massa do capitalismo recente.

A virulência por muitos adotada, a exemplo de Adorno, contra a cultura de massa como simples força negativa pode ser, conforme observou um arquiteto/crítico, “uma simples continuação do emprego de um ponto de vista aristocrático, sem que se saiba como captar o resultado liberador e a carga igualitária dessa profanação [pós-moderna] do mito” da originalidade elitista romântica/modernista e do gênio inigualável (Portoghese 1983, 28). Na verdade, desde o início a arquitetura dos anos 70 deu sinais de um afastamento consciente em relação ao movimento moderno do Estilo Internacional, tanto por motivos visivelmente ideológicos como por motivos estéticos. O fracasso social dos grandes projetos modernistas de habitação e a inevitável associação econômica entre o modernismo “heróico” e as grandes corporações foram fatores que se reuniram para criar

uma exigência de novas formas arquitetônicas que refletissem uma consciência social modificada e que sofria modificações. Essas novas formas não eram, de maneira alguma, monolíticas. Contudo, realmente caracterizaram um retorno em comum a formas rejeitadas, como o vernáculo (isto é, um retorno a necessidades locais e a tradições arquitetônicas locais), à decoração e a certo individualismo no projeto, bem como — o que é mais importante — ao passado, à história. Os grandiosos monumentos puristas do modernismo para homenagear a elite corporativista e os templos culturais do poder (museus, teatros) deram lugar, por exemplo, ao desejo (pelo menos, declarado) do Centro Pompidou no sentido de transformar a cultura em parte integrante das atividades da vida cotidiana.

O que foi logo classificado como *pós-modernismo* desafiou a sobrevivência do modernismo por meio da contestação de suas reivindicações de universalidade: já não se considerava que suas afirmações trans-históricas de valor se baseassem — conforme se reivindicava — na razão ou na lógica, mas sim numa sólida aliança com o poder, com aquilo que Portoghesi chama de sua “identificação com a lógica produtiva do sistema industrial” (1982, 3). Além disso, demonstrou-se que qualquer sentimento de “inevitabilidade” (Tubbard 1980, 78) da forma era determinado histórica e culturalmente. O “inevitável” não era eterno, e sim aprendido. As casas de Peter Eisenmann atacaram deliberadamente nossas reações “naturais” ao espaço, com o objetivo de nos revelar que, na verdade, tais reações são culturais. E, assim como o modernismo teve (edipianamente) de rejeitar o historicismo e apregoar um nascimento partenogenético adequado à nova era da máquina, também o pós-modernismo, como reação, retornou à história, ao que venho chamando de “paródia”, para devolver à arquitetura sua dimensão social e histórica tradicional, porém, dessa vez, com outra peculiaridade.

Aqui — como em todos os pontos do presente estudo —, quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metafísica historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado”. Jameson afirma que, no pós-modernismo, “a paródia se encontra sem vocação” (1984a, 65), substituída pelo pastiche, que ele (por estar preso a uma definição de paródia como imitação ridicularizadora) considera como uma paródia neutra ou inexpressiva. Porém, o olhar da arquitetura pós-modernista sobre o passado estético e histórico pode ser tudo, menos o que Jameson classifica como pastiche, isto é, “a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo da

alusão estilística aleatória” (65-66). Não há absolutamente nada de aleatório ou “sem princípio” na recordação e no reexame paródicos do passado que foram realizados por arquitetos como Charles Moore ou Ricardo Bofill. A inclusão da ironia e do jogo *jamaís* implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista. A compreensão errônea desse aspecto é sinônimo da compreensão errônea da natureza de grande parte da produção estética contemporânea — mesmo que sirva para uma teorização mais organizada.

II

Ó terra bela por teus vastos céus, por tuas ondas de areia que têm a cor do âmbar, será que algum dia houve sobre a Terra outro lugar onde tantos donos da riqueza e do poder suportaram e pagaram tantas obras arquitetônicas por eles odiadas quanto no interior de tuas atuais fronteiras abençoadas? *Tom Wolfe*

Se quisermos compreender por que, de maneira aparentemente paradoxal, a paródia irônica deve passar a constituir uma forma importante no desejo da arquitetura pós-modernista no sentido de restabelecer um vínculo “mundano” para seu discurso, devemos nos lembrar do significado que tem tido durante o século XX a tirania do modernismo “heróico” ou inicial. Houve dois tipos de reação contra essa hegemonia modernista: as dos próprios arquitetos e as do público em geral. Entre as reações públicas recentes, talvez a mais eloqüente e polêmica tenha sido a de Tom Wolfe em seu livro *Da Bauhaus ao Nosso Caos* (*From Bauhaus to Our House*), que se inicia com a lamentação americana, admirável forma paródica, com a qual comecei esta seção. O que Wolfe apresenta é uma reação estética negativa contra aquilo que, brincando, chama de “a brancura & a leveza & a finura & a limpeza & o despojamento & a frugalidade daquilo tudo” (1981, 4). Mas é também uma rejeição ideológica daquilo que só pode ser classificado como o “patrulhamento” dos arquitetos modernistas em relação aos impulsos dos clientes e dos inquilinos de seus prédios. É a tirania dos teóricos europeus atuando em seus “compostos” (sejam os da Bauhaus ou, mais tarde, os das universidades americanas). É uma tirania — ao mesmo tempo moral e estética — exercida sobre os clientes americanos. Nas palavras de Wolfe: “Não se permite que o cliente faça alterações, recomendações especiais, ou que levante a voz. Nós é que sabemos. Temos a propriedade exclusiva da verdadeira visão do futuro da arquitetura” (1981, 17). Os clientes — mesmo se tiverem pago a conta — ainda eram considerados como os “burgueses” que deveriam ser desprezados e, se possível, desconcertados pelas teorias esotéricas elitistas da inteligência arquitetônica.

Também era necessário controlar os *usuários* dos prédios. Embora tenham projetado habitações para trabalhadores, nem Gropius nem Le Corbusier parecem ter sentido a necessidade de consultar aqueles que lá iriam morar: deve ter havido uma pressuposição tácita de que as pessoas intelectualmente subdesenvolvidas permitiriam que os arquitetos lhes organizassem as vidas. Não é de surpreender que muito dos projetos para casas de trabalhadores realizados pelo modernismo inicial, tais como o abominável projeto de Pruitt-Igoe em St. Louis, tenham entrado em decadência, transformando-se em casas para abrigo de indigentes e afinal sendo literalmente queimados, quando se admitiu seu fracasso em termos sociais. Do mesmo modo, aqueles hotéis e prédios de apartamentos, arranha-céus de vidro e concreto que eram considerados como não-burgueses, passaram a servir de moradia para os burgueses — os únicos que tinham recursos para neles morar. Porém, muitas vezes o controle do arquiteto era ainda mais extremo: no Seagram Building, Mies só permitiu venezianas brancas nas janelas com lâminas de vidro, exigindo que estas ficassem apenas em três posições: aberta, fechada ou média.

Os arquitetos modernistas parecem ter assumido uma das duas posições privilegiadas com relação aos grupos que fossem realmente ocupar as habitações por eles projetadas. Uma delas é a que George Baird (1969) chamou de posição do *Gesamtkünstler*, que pressupunha uma capacidade de melhorar as vidas dos futuros locatários por meio de uma intensa elevação de sua vivência em relação ao ambiente que os cercava. É uma posição que está além e acima deles; é uma atitude paternalista para com o locatário/filho. Por outro lado, alguns modernistas se consideravam como — nas palavras de Baird — os “condicionadores da vida”. Não acima, mas já então fora da experiência do locatário, o arquiteto cientificista o considerava como objeto e considerava o prédio como um experimento. Quer seja uma posição de indiferença ou de arrogância, certamente não é difícil compreender como é que ela acabou sendo considerada elitista. É basta lembrar a visão estranhamente nietzschiano-platônica de Le Corbusier: a sociedade controlada pelos iluminados homens de negócios e pelo arquiteto, ambos produtos de uma força impessoal, universal e trans-histórica, simbolizada pela máquina. As lições do passado foram rejeitadas em nome dessa nova variedade de elitismo liberal ou de paternalismo idealista (ver Jencks 1973, 51-54; 72). Embora Le Corbusier se julgasse como sendo o tecnocrata apolítico, poder-se-ia considerar que os pressupostos ideológicos ocultos por trás de suas teorias estéticas da racionalidade purista tiveram influência em sua colaboração com o governo de Vichy e no fracasso, em termos práticos, de sua teoria, bastante simplista, do bem social por meio da forma pura. Naturalmente, devemos tomar cuidado para não fazermos nossas próprias associações simplistas entre o estilo arquitetônico e as ideologias individuais. Portoghesi nos lembra que “A história prova que as formas e os modelos sobrevivem ao tipo de poder que nos

produziu, e prova também que o sentido desses modelos e formas se modifica ao longo do tempo, segundo a utilização social que a eles se dá” (1983, 140). E foi exatamente isso que ocorreu com as premissas modernistas que o pós-modernismo utilizou – porém, transformando-as.

Não podemos esquecer é que o ato de projetar e construir é sempre um gesto dentro de um contexto social (Baird 1969, 81), e essa é uma das maneiras pelas quais a paródia formal se encontra com a história social. A arquitetura tem uma dimensão estética (a forma) e social (a utilização). A estranha combinação entre o empírico e o racional na teoria modernista se destinava a sugerir um determinismo científico que deveria combater o poder e a influência cumulativos de tudo o que fora herdado do passado. A fé no domínio racional e científico da realidade negava implicitamente – e depois explicitamente – a continuidade cultural da história, continuidade herdada e desenvolvida. Talvez tenha sido uma perda da fé nesses valores modernistas que levou à atual arquitetura pós-modernista. Os praticantes dessa nova modalidade formam um grupo eclético, tendo como único aspecto em comum uma noção do passado (embora não seja uma noção “aleatória”) e um desejo de retornar à idéia de arquitetura como comunicação e comunidade (apesar do fato de que, do ponto de vista pós-moderno, agora esses dois conceitos possuem uma visível aura de problematização e descentralização). Os dois maiores porta-vozes teóricos desse grupo heterogêneo têm sido Paolo Portoghesi e Charles Jencks – ambos arquitetos praticantes.

Já em 1974, em *Le inibizioni dell'architettura moderna* (A Inibição da Arquitetura Moderna), Portoghesi defendeu o retorno da arquitetura a suas raízes, que estariam nas necessidades práticas e na noção (agora problematizada) estética e social de continuidade e comunidade. A memória é essencial para esse vínculo entre o *passado* e o *vivido*. Sendo arquiteto e trabalhando em Roma, Portoghesi não pôde evitar o confronto direto com os estratos de história em sua cidade e com o exemplo dos arquitetos barrocos que o precederam. No entanto, a história não é um repositório de modelos: ele não está interessado na imitação ou num simples revivencialismo. Como todos os pós-modernos (e esse é o motivo para tal denominação), ele sabe que não pode rejeitar por completo o modernismo, sobretudo seus avanços materiais e tecnológicos, mas quer integrar a esses aspectos positivos do passado imediato os aspectos igualmente positivos da história das formas, mais remota e mais reprimida. Tudo deve ser utilizado; tudo deve ser também questionado, pois a arquitetura “escreve” a história por intermédio de sua recontextualização moderna das formas do passado. Sem dúvida, é exatamente isso que Jameson (1984a, 85) e Eagleton (1985, 73) reivindicam, mas sem perceberem, na arquitetura pós-moderna, em que medida a linguagem arquitetônica do pós-modernismo é colocada num contato irônico com “toda a série histórica de suas experiências passadas” a fim de criar uma arte que seja “paradoxal e am-

bígua, porém vital” (Portoghesi 1983, 10-11). (Portoghesi se recusa a limitar esse empréstimo histórico aos períodos pós-industriais, e por isso foi acusado de ser reacionário – Frampton 1983, 20.)

Um exemplo pode servir para esclarecer a forma assumida por esse tipo de questionamento histórico ou de irônica contaminação do presente pelo passado. A antiga (1959-60) Casa Baldi, de Portoghesi, é uma paródia direta (no sentido da repetição com um distanciamento irônico) da Capella Sforza, de Miguel Ângelo, em S. Maria Maggiore. O idêntico reflexo estrutural é parodicizado – isto é, passa a ser ironicamente diferente – pela utilização de novos materiais: tijolos e pedras dispostos na vertical, em vez de gesso. Além disso, a configuração interior dos cantos da igreja passou a ser a forma exterior da casa. Outro tipo de reflexo formal ocorre na relação entre esse prédio e seu ambiente. Portoghesi inverte a tendência do século XVIII de inserir ruínas no jardim: as ruínas romanas (autênticas) das redondezas, cobertas de vegetação, se refletem na permissão que o autor dá à natureza para que esta cubra também a casa. Em seus outros projetos, Portoghesi recontextualiza e (literalmente) inverte as formas do passado de maneira ainda mais radical: uma abóbada barroca da igreja (em Borgo d’Ale) pode se transformar na base de uma planta baixa de Portoghesi – ironicamente, a planta baixa do Palácio Real de Amã.

Talvez a melhor expressão da implicação desse tipo de relacionamento com as formas históricas do passado seja apresentada pelo arquiteto Aldo van Eyck:

Afinal, o homem vem se acomodando fisicamente nesse mundo há milhares de anos. Seu gênio natural não se expandiu nem se reduziu durante esse tempo. É óbvio que a totalidade do alcance dessa enorme experiência ambiental não pode ser contida no presente, a menos que nele encaixemos o passado, isto é, todo o esforço humano. Isso não é uma indulgência histórica num sentido restrito, não é uma questão de fazer a viagem de volta, mas apenas de ter consciência sobre aquilo que “existe” no presente – aquilo que viajou para o presente.

(1969, 171)

Nesse caso, à ingenuidade da rejeição, ideológica e esteticamente motivada, do modernismo em relação ao passado (em nome do futuro) não se opõe um saudosismo igualmente ingênuo, conforme afirmam Jameson e Eagleton. Pelo contrário, o que de fato começa a parecer ingênuo, como sugeri no capítulo anterior, é essa noção reducionista de que, por definição, qualquer recordação do passado deve ser uma nostalgia sentimental.

Com seu código duplo e duplamente paródico (isto é, como paródia do modernismo e também de algo mais), a arquitetura pós-modernista também possibilita aquilo que foi rejeitado, por ser incontrolável e ilusório, pelo *Gesamtkünstler* do modernismo e por seu “condicionador de

vida”: a ambigüidade e a ironia. Os arquitetos já não se consideram como estando acima ou fora da experiência dos usuários de seus prédios; agora eles estão dentro do prédio, sujeitos à história, que se reflete, e aos sentidos polivalentes desse prédio — sendo ambos os resultados da “reciclante e criativa transformação de qualquer quantidade de protótipos que sobreviveram durante séculos no mundo ocidental” (Portoghesi 1982, 5). Nas palavras de Portoghesi: “É a perda da memória, e não o culto à memória, que nos fará prisioneiros do passado” (111). Desprezar a memória coletiva da arquitetura é arriscar-se a cometer os erros do modernismo e de sua ideologia do mito da reforma social por meio da pureza da estrutura. Em seu livro *Death and Life of Great American Cities* (Morte e Vida de Grandes Cidades Americanas) (1961), Jane Jacobs documentou totalmente o fracasso desse mito, e até os opositores do pós-modernismo concordam quanto aos efeitos sociais e estéticos do modernismo sobre os grandes centros urbanos.

Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele “o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros” (Portoghesi 1982, 28). Portanto, o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética e prescritiva dos grandes mestres do modernismo. Um exemplo dessa nova postura colaborativa seria a reconstrução, realizada por Robert Pirzio Biroli, da Câmara de Vereadores de Venzone, na Itália, após um recente terremoto. Uma elegante reinterpretação dos modelos estruturais locais (principalmente palladianos) da região de Veneto foi filtrada através da tecnologia modernista mais indicada para uma estrutura construída em área sísmica e através das necessidades específicas de um moderno centro administrativo. Talvez ainda mais importante seja o fato de o prédio ter sido projetado com a ajuda de uma cooperativa formada pelos habitantes da cidade destruída — que também trabalharam, eles próprios, literalmente, na reconstrução. Nesse caso a memória teve uma função fundamental — tanto a memória material e cultural dos usuários do local quanto a memória arquitetônica coletiva da cidade (e do arquiteto).

Isso não significa negar que também existe o *kitsch*, um *kitsch* que está sendo classificado como pós-modernismo: por exemplo, o acréscimo de arcos clássicos à frontaria dos arranha-céus modernistas. Essa tentativa, que exhibe as tendências em voga de se aproveitar da popularidade do historicismo pós-moderno, não é idêntica ao próprio pós-modernismo, mas é um sinal de sua (talvez inevitável) comodificação. Assim como as técnicas

e as formas modernistas se depreciaram com a diluição e a comercialização, o mesmo ocorreu com o pós-modernismo. Entretanto, isso não debilita o valor potencial positivo da arquitetura pós-moderna como um todo e sua crítica, salutar e necessária, a algumas das "hipocrisias não examinadas" do modernismo (Hubbart 1980, 8). Um jovem arquiteto de Toronto, Bruce Kuwabara (1987), chamou recentemente a atenção para a importância da ruptura pós-moderna do dogma modernista e de sua reconsideração sobre a herança urbana da cidade. Outro arquiteto, Eberhardt Zeidler (1987) comparou essa destruição pós-moderna da *doxa* à destruição causada pelo desafio maneirista contra a ordem clássica da arquitetura. Nenhum dos dois é radicalmente novo, mas ambos provocam a abertura para a possibilidade do novo.

No entanto, há sempre duas maneiras de interpretar as contradições do pós-modernismo. Aquilo que Tom Wolfe (1981, 103-109; 127-129) considera como o fracasso do pós-modernismo em romper completamente com o modernismo é interpretado por Portoghesi como um necessário, e muitas vezes até carinhoso, "diálogo com um pai" (1982, 80). Aquilo que Wolfe considera como sendo vazias referências irônicas de Robert Venturi é considerado por Portoghesi como uma maneira de envolver o observador, que está decodificando, no processo de geração de sentidos, por intermédio da ambigüidade e da polivalência (1982, 86). É também uma maneira de caracterizar uma posição ideológica: pode-se considerar — conforme observa Jencks (1977, 70) — que, por exemplo, em seu trabalho em Las Vegas, os Venturis

expressam, de maneira tranqüila, uma apreciação híbrida em relação ao *american way of life*. Um respeito relutante, não uma aceitação total. Eles não compartilham todos os valores de uma sociedade de consumo, mas querem falar a essa sociedade, mesmo que o façam com uma discordância parcial.

Aquilo que, na obra de Charles Moore, para Wolfe, constitui apenas uma referência histórica forçada é considerado por Portoghesi como sendo revelador das possibilidades quase ilimitadas para a reciclagem das formas históricas (1982, 86). Talvez a famosa Piazza d'Italia, de Moore, em Nova Orleães, seja o melhor exemplo daquilo que um dia o romancista John Fowles (1974, 18) considerou como sendo, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma espécie de desprezo, em relação ao passado. Sem ter nada do iconoclasmo do modernismo, esse projeto paródico demonstra sua consciência crítica e seu amor à história com a atribuição de novos sentidos a velhas formas, embora muitas vezes o faça com ironia. Evidentemente, nesse caso estamos lidando com formas e ornamentação clássicas, mas com um novo e diferente enfoque: não há nenhuma decoração de fabricação manual (não se trata de uma exaltação da individualidade romântica, ou mesmo do artesanato gótico). A ornamentação está presente, mas é um

novo tipo de ornamentação, que na verdade participa da impessoalidade e da padronização mecânicas do modernismo.

Como se trata de uma área pública para a comunidade italiana da cidade, Moore codifica signos da identidade étnica italiana local — desde inscrições em latim até uma paródia da fonte de Trevi. Esse recanto específico de Roma é uma complexa combinação de palco teatral, palácio, escultura e natureza (rochas e água). Na interpretação paródica de Moore, os mesmos elementos são preservados, mas agora são executados em novos meios de expressão. Às vezes até mesmo as estruturas chegam a ser remodeladas e recebem “novas funções”: uma coluna toscana se transforma em fonte, com a água que corre sobre sua superfície. Apesar da utilização de materiais modernistas como o néon, o concreto e o aço inoxidável, se trata ainda de um desafio ao modernismo. Isso se evidencia não apenas no reflexo clássico eclético (porém jamais aleatório), mas também na utilização da cor e dos ornamentos em geral. O mesmo desafio também pode se verificar na contextualização proposital da *piazza* na arquitetura local. A partir de um arranha-céu próximo, Moore obteve o tom preto e branco dos anéis concêntricos, que por si mesmos lembram a Place des Victoires, em Paris. Mas o que ele fez com esses anéis é novidade: a forma de olho de boi atrai o olhar para o centro, fazendo-nos vivenciar a simetria. Mas essa simetria é negada pela incompletude dos círculos. Como ocorre com grande parte da arte pós-modernista, o olho é estimulado a completar a forma por si mesmo; tal contra-expectativa nos instiga para sermos espectadores ativos, e não passivos.

Em outra atitude implicitamente antimodernista, Moore leva em conta a verdadeira utilização social da praça. A configuração que interrompe os círculos concêntricos é um conhecido mapa da Itália, em forma de bota, com a Sicília na ponta do olho de boi. Esse enfoque é adequado, pois na verdade a maioria dos italianos em Nova Orleães nasceu na Sicília. Nesse ponto existe um pódio para os discursos do dia de São José. A Piazza d'Italia pretende ser um retorno à idéia de arquitetura como tendo uma íntima relação com a *res publica*, e a consciência dessa função social e política se reflete na imitação que faz das formas clássicas — isto é, a imitação de um idioma público familiar e acessível. No caso, num ataque implícito contra a rígida seriedade do início do modernismo, essa relevância e essa função se associam à ironia: a configuração de bota é elaborada como uma nova fonte de Trevi, uma cachoeira de formas interrompidas na qual (quando está funcionando corretamente) a água corre do ponto mais alto (os Alpes) para o ponto mais baixo, ao longo dos rios Pó, Arno e Tibre. Essa exaltação da identidade étnica pública é provocada por uma reelaboração formal das estruturas e das funções da arquitetura clássica e da arquitetura moderna. O diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo, é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade. A obscuridade e o hermetismo do modernismo são aban-

donados em favor de um envolvimento direto do espectador nos processos de significação por meio de referências sociais e históricas recontextualizadas.

III

Aqueles que temem uma onda de permissividade deveriam lembrar que a utilização irônica da citação e do artefato arqueológico como um *objet trouvé* são descobertas da vanguarda figurativa dos anos 20, descobertas que aterrissaram na ilha da arquitetura com 60 anos de atraso. *Paolo Portoghesi*

O outro teórico do pós-modernismo foi Charles Jencks, em cuja descrição da obra de Moore acabei de me basear. Sob a influência da semiótica moderna, Jencks considera que a arquitetura transmite sentido por meio da linguagem e da convenção. É nesse contexto que ele situa a recordação paródica do passado, o contexto da necessidade de contar com a história para ampliar o vocabulário de formas do qual dispomos. Sua descrição do projeto de Robert Stern para a Torre da Tribuna de Chicago revela tipicamente seu interesse na linguagem e na retórica da arquitetura:

O arranha-céu, uma das mais antigas metáforas para o prédio alto, é utilizada com muita eficiência para acentuar a dimensão vertical e enfatizar o topo. Ao contrário da entrada de [Adolf] Loos [1922], da qual se origina a torre de Stern, ela termina com um floreio. (...) Ao contrário das pilastras de Miguel Ângelo [do Palazzo Farnese, em Roma], com a qual também se relaciona, ela coloca fachadas horizontais e verticais em extrema oposição por meio da mudança de cor e de textura. (...) o prédio parece ondular e depois irromper para cima, na direção de sua "chuva" de cores cinza, ouro, branca e vermelha — seu cornijamento e, ao mesmo tempo, seu cartão de visitas. Como o prédio deve ser em vidro colorido, poder-se-ia experimentar uma estranha contradição oximorônica — "vidro/alvenaria" — que, de certa maneira, é tão estranha quanto a imagem básica: o arranha-céu que sustenta o céu.

(1980, 35)

O trocadilho com as colunas jornalísticas é proposital; o preto e o branco do prédio se destinam a sugerir linhas impressas e, naturalmente, o *Chicago Tribune* é lido em toda a parte.* O mesmo processo de trocadilho ocorre no prédio da World Savings and Loan Association, um projeto de Thomas Vreeland, na Califórnia. A imitação formal das listras de mármore brancas e pretas do campanário da Catedral de Siena proporciona um re-

* Jogo de palavras em inglês: "o *Chicago Tribune* é *red/read* em toda parte. *Red* ("vermelho", conotando sensacionalismo) e *read* (passado do verbo *to read*, "ler") têm a mesma pronúncia. (*N. do T.*)

bordo religioso irônico ao amplo e simples letreiro do prédio do banco: "World Savings".

No caso de Jencks, nem é necessário dizer que uma combinação tão complexa de linguagens verbais e arquitetônicas também tem implicações sociais diretas. Mesmo sem o vínculo verbal, a dimensão ideológica é evidente. Por exemplo, em sua discussão sobre a arquitetura do final do modernismo (que Jameson confunde com o pós-modernismo — 1984a, 80-83), Jencks observa como as formas "Slick-Tech" da "Eficiência Corporativa" acarretam um fácil controle mecânico sobre os usuários dos prédios (1982, 50). Porém, essa estética industrial da utilidade, da troca e da eficiência foi desafiada por um retorno pós-modernista à consciência histórica e semântica sobre o relacionamento da arquitetura com a *res publica* — por exemplo, com suas associações, muito diferentes, entre poder comunitário, processo político e visão social (1982, 92). Em outras palavras: é a introversão paródica auto-reflexiva sugerida por uma volta ao passado estético que, em si mesma, possibilita uma intervenção ideológica e social. Exatamente com sua recordação histórica paródica da *loggia* como espaço público comum a todos, Philip Johnson devolveu a rua urbana a seus usuários na *plaza* de seu prédio da AT&T, em Nova Iorque.

Entretanto, obviamente existem casos fronteiriços, nos quais, na verdade, as contradições do uso e do abuso pós-modernos das convenções pode ser bastante problemático. Jencks tem problemas em lidar com a Ponte Cultural Fargo/Moorhead, com seus admitidos reflexos de Ledoux, Castle Howard, Serliana, a arquitetura de Wilson em Kew, Asplund, Borromini e outros. Ele acrescenta outras reelaborações paródicas que Graves não menciona, mas que ele mesmo repara: a da construção concreta modernista, a dos frontões interrompidos do maneirismo e a das cores cubistas. Jencks reconhece que, provavelmente, o sentido dessas referências históricas estaria perdido para o cidadão comum do centro-oeste americano. Ele parece querer considerar isso como um jogo esotérico e particular, mas então pára e afirma, por fim, que "existe uma penumbra geral de sentido histórico que, segundo creio, seria perceptível" (1980b, 19). Como toda paródia, certamente a arquitetura pós-modernista *pode* ser elitista, se os códigos necessários a sua compreensão não pertencerem tanto ao codificador quanto ao decodificador. Mas a freqüente utilização de um idioma muito comum e de fácil reconhecimento — normalmente, o idioma da arquitetura clássica — atua no sentido de combater essa exclusividade.

No "Clacissismo Pós-moderno" — para utilizarmos o termo de Jencks —, indícios explícitos como colunas e arcos devem ser suficientemente óbvios para neutralizar qualquer tendência de privatizar o sentido. Como no "delito" dos poetas de Harold Bloom (1973), oprimidos pela "angústia da influência", os classicistas pós-modernos "fazem o máximo para interpretar erroneamente seu classicismo, de uma maneira que ainda seja funcional, apropriada e compreensível" (Jencks 1980a, 12). É essa preocupação

de “ser compreendido” que substitui a preocupação modernista com o purismo da forma. Agora a busca se relaciona com um discurso público que irá articular o presente em termos da “natureza presente” do passado e da colocação da arte no discurso cultural — antes e agora. A paródia da tradição clássica apresenta um conjunto de referências que não só continuam a fazer sentido para o público mas também continuam sendo úteis para os arquitetos em termos de composição.

Portanto, esse tipo de paródia é uma das maneiras de estabelecer o vínculo entre a arte e aquilo que Said chama de “mundo”, embora, à primeira vista, pareça ser nitidamente introvertida, pareça ser apenas uma forma de tráfego entre as artes. É importante o fato de os arquitetos pós-modernistas não terem o costume de utilizar o termo *paródia* para descrever a imitação ironicamente recontextualizada que fazem das formas do passado. Creio que isso acontece em virtude das conotações negativas da trivialização causada pela preservação de uma definição historicamente limitada da paródia como imitação ridicularizadora. É nas garras dessa limitação do sentido de paródia que Jameson se vê apanhado. Mas hoje parece haver muitas posições e estratégias pragmáticas possíveis à disposição da paródia — ao menos se examinarmos as obras de arte contemporâneas que estão realmente à disposição —, da reverência ao escárnio. E é essa mesma variedade que a arquitetura pós-modernista ilustra tão bem. O escárnio é algo que sempre associamos à paródia, mas com a deferência tudo é muito diferente. No entanto, a deferência é exatamente o que sugerem arquitetos como Thomas Gordon Smith em sua carinhosa — embora irônica — redefinição das convenções arquitetônicas anteriores.

O projeto de Smith para a Matthews Street House, em São Francisco, incorpora num bangalô de estuque, que nada tem de notável, a fachada de um templo assimétrico, bastante notável, com um frontão partido, ao estilo de Miguel Ângelo. A coluna única no meio do jardim é uma paródia de um costume historicamente anterior de colocar ruínas clássicas no jardim ou nos terrenos das grandes casas. (Portanto, é também um comentário irônico sobre a moderna vulgarização desse costume: a presença de flamingos, anões e jóqueis.) No entanto, interessante é que essa coluna é exatamente a que está faltando no pórtico da casa. Evidentemente, isso não é um revivescencialismo nostálgico puro e simples (como as casas de campo inglesas para a classe alta feitas por Quinlan Terry). Aproxima-se mais da Ovenden House, de Martin Johnson, mais radical em suas imitações decididamente irônicas da igreja policromática vitoriana, com arco-botantes e fendas medievais para armas em sua espessa alvenaria. Mesmo com esse tipo de ironia, a imitação paródica do passado ainda pode ser reverente. É assim que a paródia pós-moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão. Na arquitetura, na literatura, na pintura, no cinema ou na música, a paródia pós-modernista utiliza sua memória histórica e sua introversão estética

para indicar que esse tipo de discurso auto-reflexivo está sempre inextricavelmente preso ao discurso social. Nas palavras de Charles Russell, a maior contribuição do pós-modernismo tem sido um reconhecimento do fato de que “qualquer sistema específico de significado na sociedade ocupa seu lugar em meio ao padrão total dos sistemas semióticos que estruturam a sociedade – e dele recebe sua confirmação” (1980a, 197). Se o formalismo autoconsciente do modernismo em muitas formas artísticas conduziu ao isolamento da arte em relação ao contexto social, o formalismo paródico – ainda mais auto-reflexivo – do pós-modernismo revela que é a arte como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social.

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da auto-reflexividade formal do pós-modernismo porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que as outras formas. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Isso se aplica claramente aos arquitetos contemporâneos que tentam combater a hegemonia do modernismo em nosso século. Mas a paródia também tem sido uma das formas literárias pós-modernas favoritas de escritores de lugares como a Irlanda e o Canadá, pois eles trabalham ao mesmo tempo de dentro e de fora de um contexto culturalmente diferente e dominante. E, sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. Tanto para os artistas como para suas platéias, a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância. Assim como a *Verfremdungseffekt* de Brecht, a paródia funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o artista e a platéia numa atividade hermenêutica de participação. *Pace* Eagleton e Jameson, só num nível muito abstrato de análise teórica – que ignore as obras de arte que realmente existem – é que ela pode ser descartada como uma categoria trivial e destituída de profundidade.

David Caute (1972) afirmou que, se quiser fazer-nos questionar o “mundo”, a arte deve primeiro questionar e expor *a si mesma*, e deve fazê-lo em nome da ação pública. Queira ou não queira, a arquitetura contemporânea não pode fugir a sua função social representativa. Como explica Jencks: “Ela não expressa apenas os valores (e os valores terrenos) de uma sociedade, mas também suas ideologias, esperanças, temores, reli-

gião, estrutura social e metafísica” (1982, 178; ver também Jameson 1984a, 56). Por constituir e, ao mesmo tempo, representar essa situação, a arquitetura pode ser o exemplo mais aberto e mais facilmente estudado do discurso pós-modernista, um discurso que talvez, nas palavras de Charles Russell, possa primeiro

parecer apenas a próxima etapa lógica na história consagrada da arte, mas que em seguida deve ser considerado como revelador das limitações fatais dos atuais padrões de visão ou de leitura, e como tendo, na verdade, realizado uma transformação fundamental nas práticas da arte.

(1980a, 182)

Para mim, a arquitetura pós-moderna parece ser um paradigma de nossa necessidade, aparentemente urgente, na teoria e na prática artísticas, de investigar a relação da ideologia e do poder com todas as nossas atuais estruturas discursivas, e é por isso que a utilizei como modelo ao longo de todo este estudo.

LIMITANDO O PÓS-MODERNO: OS FRUTOS PARADOXAIS DO MODERNISMO

I

É simplista o procedimento de fazer generalizações sobre a arte, dar nomes a essas generalizações, e então chegar ao ponto de supor que existe um movimento unificado (ou sua extinção) por existir agora uma denominação. *Jonathan D. Kramer*

Sem dúvida, é preciso dar atenção à advertência da epígrafe, mas também existem riscos na recusa em considerar um fenômeno estético e intelectual contemporâneo porque não se gosta de sua denominação. Creio que o termo pós-moderno, da forma como é escrito, significa algo mais do que “um hífen cercado por uma contradição”, conforme as memoráveis palavras de Charles Newman (1985, 17). O hífen caracteriza mais do que “um passo hesitante; um tênue enxerto; a cauda aparada do híbrido”. Naturalmente, sempre existem aqueles que se preocupam com a denominação que vamos dar a qualquer coisa que venha depois do pós-modernismo. Mas sua preocupação os faz confundir o pós-moderno com algo semelhante ao “pós-contemporâneo”, de Jerome Klinkowitz (1980). O pós-modernismo tem um vínculo direto com aquilo que a maioria das pessoas parece ter decidido chamar de modernismo. Não importa quais sejam as discordâncias em relação ao que caracteriza precisamente o modernismo; parece que concordamos em reconhecer sua existência. E o mesmo vai ocorrendo, gradativamente, com o pós-modernismo. Até mesmo Fredric Jameson, um de seus antagonistas mais clamorosos, considera o pós-modernismo como um conceito periodicizante “cuja função é correlacionar o surgimento de novas características formais na cultura e o surgimento de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica” (1983, 113).

Contudo, dito isto, Jameson passa a atacar o pós-modernismo por suas

deficiências, mais do que a defini-lo. Tanto os inimigos (inclusive Eagleton 1985 e Newman 1985) como os defensores (Caramello 1983) do pós-modernismo se recusaram a definir com precisão o que querem dizer quando utilizam o termo, alguns (conforme já vimos) por admitirem que pressupõem uma definição tácita, outros por encontrarem um excesso de incômodas contradições em sua utilização. De qualquer forma, nenhuma das duas parece ser uma desculpa aceitável para a imprecisão e a confusão que daí resultam. Evidentemente, para esses teóricos e críticos, entre outros (ver, anteriormente, Spanos 1972; Graff 1973; Fiedler 1975), o pós-modernismo é uma designação de avaliação que se deve utilizar em relação ao modernismo. Não importando qual dos dois é considerado como sendo o positivo, o outro é transformado num "judas" adversário; em outras palavras, distinções necessárias e importantes são reduzidas e niveladas. Entretanto, conforme observou Susan Suleiman (1986), também houve a respeito do pós-modernismo outros trabalhos que foram de natureza diagnóstica ou classificatória, analítica, e espero que o presente capítulo se enquadre nesta última categoria.

Já existem históricos detalhados sobre o termo *pós-moderno* que investigam sua utilização ao longo do século passado (ver Köhler 1977; Bertens 1986; McHale 1987). Aqui meu interesse se relaciona com a utilização atual. Não quero considerar o pós-modernismo em termos de avaliação (a decadência ou a salvação da arte contemporânea), mas como um fenômeno cultural definível, digno de ter uma poética articulada. O termo existe e, se deve ter alguma função no discurso cultural, sua utilização deve revelar alguma consistência. O modelo que apresentei no capítulo anterior é o da primeira utilização — mais ou menos incontroversa — do termo: a da arquitetura pós-moderna. Como nesse caso, em todas as práticas culturais que discutirei a seguir o moderno está inevitavelmente embutido no pós-moderno (ver Hassan 1975, 39-59), mas o relacionamento complexo entre eles é de consequência, diferença e dependência.

Se minha principal ênfase recai sobre o romance pós-modernista, é porque ele parece ser um fórum privilegiado para a *discussão* do pós-moderno. Ortega y Gasset propôs a idéia de que cada época prefere um determinado gênero (1963, 113), e o romance (juntamente com a arquitetura) parece ser o gênero pós-moderno mais discutido nos últimos tempos (ver Russell 1985, 252). Mas isso não quer dizer que o pós-modernismo se limita a essa única forma na prática estética real (ver, em relação à poesia, Mazzaro 1980 e Altieri 1984; ao drama, Schmid 1986; às artes visuais e de vídeo, Foster 1985, Krauss 1985, Burgin 1986 e D. Davis 1977). Na verdade, gostaria de afirmar que devemos levar em consideração não só outras formas de arte, mas também o discurso teórico, caso queiramos definir uma poética da criatura paradoxal de nosso tempo, à qual demos, sem temer as consequências boas ou más, a denominação de pós-modernismo, Conforme observou Rosalind Krauss,

Se um dos princípios da literatura modernista foi a criação de uma obra que forçasse a reflexão sobre as condições de sua própria construção, que insistisse na leitura como um ato muito mais conscientemente *crítico*, não é de surpreender que o meio de expressão de uma literatura *pós-modernista* deva ser o texto crítico elaborado numa forma paraliterária. E o que fica evidente é o fato de Barthes e Derrida serem os *escritores*, e não os críticos, que os estudantes lêem atualmente.

(1980, 40)

II

Um dos atos *pós-modernos* fundamentais é a abertura, mais uma vez, da questão de saber onde se devem situar os domínios da arte, de que maneira eles entram em contato com as ciências sociais, e mesmo com as ciências naturais. *David Antin*

As interrogações e as contradições daquilo que quero chamar de *pós-moderno* começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado. O fato de um arquiteto *pós-modernista* como Philip Johnson começar, ao mesmo tempo, como historiador da arquitetura e arquiteto modernista é sintomático dessa relação de lembrança, pois o *pós-moderno* se desenvolve exatamente a partir dessa conjuntura. Em seu livro *Form Follows Fiasco* (A Forma se Segue ao Fracasso) (1977), Peter Blake considera que o *pós-modernismo* se originou no repensar do modernismo por parte dos próprios modernistas, diante do fracasso social e estético do Estilo Internacional. Percebendo a necessidade de uma nova orientação que restituísse a arquitetura aos recursos humanos e materiais da paisagem social, eles abandonaram a forma pura e se voltaram para a função e para a *história* da função. Porém, não se volta jamais ao passado sem haver distância, e na arquitetura *pós-moderna* essa distância foi assinalada pela ironia.

Muitos dos adversários do *pós-modernismo* consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. Conforme Umberto Eco disse a respeito de sua própria metaficção historiográfica e de sua teorização semiótica, o “jogo da ironia” está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica (in Rosso 1983, 2-5).

Isso não poderia estar mais longe de uma “nostalgia”. Mesmo assim, já

vimos que, em seus textos recentes sobre o pós-modernismo, Jameson e Eagleton o censuram por ser nostálgico em sua relação com o passado. Porém, se a nostalgia conota uma evasão do presente, a idealização de um passado (de fantasia) ou uma recuperação desse passado como sendo edênico, então decididamente o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro.

Para seus inimigos, entretanto, essa utilização crítica da ironia passa convenientemente despercebida. O pós-modernismo é considerado reacionário em seu impulso de retornar às formas do passado (Frampton 1983). Mas dizer isso é ignorar as verdadeiras formas históricas às quais os artistas retornam. É também esquecer que tudo aquilo que retorna o faz como uma reação contrária. Nas palavras de Portoghesi (1983, 7),

Essa recuperação da memória, após a amnésia forçada de meio século, se manifesta nos costumes, na indumentária (. . .), na difusão em massa de um interesse pela história e por seus produtos, na necessidade cada vez maior de ter experiências contemplativas e contato com a natureza, necessidade que parecia uma antítese para as civilizações das máquinas

que caracterizou o modernismo no século XX. Não se trata de uma nostalgia monolítica que arruína o presente; é a busca do pós-moderno por "sua própria 'distinção' na repetição e na utilização remotas de todo o passado" (13). Para os inimigos do pós-modernismo, esse tipo de lembrança apenas proporciona uma fachada para acobertar a desagradável realidade do consumismo *high-tech* contemporâneo. No entanto, dizer isso é ignorar o que foi o modernismo na arquitetura e o que ele fez com a estrutura social de nossos centros urbanos.

Embora a arquitetura pós-moderna tenha sido a forma artística que mais sofreu ataques por sua intertextualidade paródica e por sua declarada relação (tanto estética como social) com a história, a ficção pós-moderna foi considerada como a morte do romance por tantos críticos que, caso se fosse enumerá-los, a lista se estenderia por várias páginas. Contudo, é importante notar que nesse caso o uso do termo *pós-moderno* costuma se referir à metaficção, muitas vezes do tipo mais radical – a superfície americana ou o Novo Romance francês ou ainda o Novo Novo Romance francês. Os próprios teóricos da metaficção afirmam que essa ficção já não visa a refletir a realidade ou a dizer nenhuma verdade a respeito (McCaffery 1982, 5; Sukenick 1985, 3). Sem dúvida, essa é uma das consequências

daquilo que considero não como pós-modernismo, mas como um extremo da auto-reflexão autotélica *modernista* em relação à metaficção contemporânea. É por essa razão que gostaria de afirmar – conforme o modelo da arquitetura pós-moderna – que na ficção o termo *pós-modernismo* deve ser reservado para descrever a forma mais paradoxal e historicamente complexa que venho chamando de “metaficção historiográfica”. A superfície e o Novo Romance são como a arte abstrata: apesar de transgredirem os códigos de representação, na maioria das vezes eles não os incomodam (Burgin 1986, 23). Mesmo quando a ela recorrem, os romances pós-modernos problematizam a representação narrativa.

Assim como a arquitetura de Charles Moore e Riccardo Bofill, esse tipo de ficção (*Star Turn [Passeio Estelar]*, *A Maggot [Um verme ou um Capricho]*, *Gringo Velho [The Old Gringo]*, *Ragtime*, etc.) não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.

Uma das formas que toma essa ênfase é o destaque dado aos contextos em que a ficção está sendo produzida – tanto pelo autor como pelo leitor. Em outras palavras, as questões da história e da intertextualidade irônica exigem uma consideração de toda a situação “enunciativa” ou discursiva da ficção. O pós-modernismo não se limita a deslocar a ênfase do produtor, ou do texto, para o receptor (cf. Hoffmann, Hornung e Kunow 1977, 40; Bertens 1986, 46). Conforme veremos no Capítulo 5, ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. E estes não são, de forma alguma, “inercialmente ‘contextuais’ ” (Batsleer et al. 1985, 3). O privilégio modernista da perspectiva e da linguagem do artista alienado dá lugar à pós-modernista “reavaliação da reação do indivíduo a sua sociedade e, especialmente, aos códigos semióticos de comportamento, valor e discurso da sociedade” (Russell 1980b, 29), como se pode verificar nessa comunicação a leitores (muito específicos) feita pelo narrador sino-americano de *The Woman Warrior (A Mulher Guerreira)*, de Maxine Hong Kingston (1976, 5-6):

Sino-americanos, quando vocês tentam compreender o que existe de chinês dentro de vocês, como é que separam o que é característico da infância, da

pobreza, as insanidades, uma família, a mãe que marcou seu crescimento contando estórias, daquilo que é chinês? O que é tradição chinesa e o que é apenas cinema?

A especificidade do contexto faz parte da “localização” do pós-modernismo.

Em outras palavras, o pós-modernismo ultrapassa a auto-reflexividade para situar o discurso num contexto mais amplo. A metaficção autoconsciente está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde *Dom Quixote e Tristram Shandy* (ver Hutchcon 1980; Alter 1975). No cinema, a auto-reflexividade tem constituído uma técnica comum da narrativa modernista, utilizada para debilitar a representação e a identificação do espectador (Siska 1979, 286). A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o *presente*. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-modernas, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo.

Portanto, o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica. Artistas e *teóricos* estão envolvidos em nossa forma específica de capitalismo industrial que “organiza a produção para o lucro, e não para o uso” (Eagleton 1983, 34). Os críticos lecionam, escrevem e publicam dentro das mesmas restrições nas quais o fazem os artistas pós-modernos. Como afirma Dominick LaCapra, é contraproducente deixar-se cair num “ataque indiscriminado à ‘unidimensionalidade’ da cultura de massa e ignorar as contracorrentes ou as forças de resistência que estão dentro dela” (1985a, 79). Não são apenas os Jamesons e os Eagletons que representam essas “contracorrentes”, embora eles certamente o façam; assim como a vanguarda histórica (Huysen 1986, viii), em geral o pós-modernismo é uma dessas forças de resistência, e eu concordaria com LaCapra no sentido de que é inútil “converter a crítica literária e a história intelectual em sociologias negativamente críticas da ‘indústria da cultura’, pois isso contribuiria para eliminar formas de interpretação sensíveis a contracorrentes tanto nos artefatos do passado como no próprio discurso a respeito desses artefatos” (1985a, 79). A arte pós-moderna é uma arte especificamente didática: se estivermos dispostos a escutar, ela nos ensina a respeito dessas contracorrentes.

Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que chamei de ex-cêntrico, o que está fora do centro. O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói (cf. Bertens 1986, 46-47). Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes. Conforme veremos no próximo capítulo, parte

de seu questionamento envolve um revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem. Essas interrogações sobre o impulso em direção à uniformidade (ou à simples não-identidade) e à homogeneidade, à unidade e à certeza dão lugar a uma consideração sobre aquilo que é diferente e heterogêneo, aquilo que é híbrido e provisório. Não é uma rejeição dos primeiros valores em favor destes últimos; é um repensar de cada um à luz dos demais. Não é um deslocamento para a arte como impremeditação, como composição num campo inteiramente aberto (cf. Sukenick 1985, 8), nem uma negação da “era do eu moralizado e individual” (Zavarzadeh 1976, 82). Mais do que isso, é um questionamento de valores normalmente aceitos de nossa cultura (fechamento, teleologia e subjetividade), um questionamento totalmente dependente daquilo que é por ele questionado. Talvez essa seja a formulação mais básica possível para o paradoxo do pós-moderno.

III

Infelizmente, “pós-moderno” é um termo *bon à tout faire*. Tenho a impressão de que hoje em dia ele se aplica a tudo o que o usuário possa querer. Além disso, existe uma tentativa de torná-lo cada vez mais retroativo: primeiro ele parecia se aplicar a certos escritores ou artistas ativos durante os últimos 20 anos, e então, gradualmente, chegou a atingir o início do século, e depois abrangeu uma época ainda mais anterior. E esse procedimento de inversão continua; dentro de pouco tempo, a categoria do pós-moderno vai incluir Homero. *Umberto Eco*

Na verdade, quando tentou depreciar a “essência” da estratégia pós-moderna caracterizando-a como uma assimilação “voraz (porém raramente sistemática) e, ao mesmo tempo, um repúdio à assimilação” (1985, 28), Charles Newman indicou exatamente aquilo que caracteriza o pós-modernismo: a contradição e um movimento rumo à antitotalização. O mesmo acontece quando Charles Russell considera o pós-modernismo como “uma arte de crítica, que não tem nenhuma mensagem além da necessidade de permanente questionamento. É uma arte de inquietação, que não tem nenhuma platéia claramente definida além daqueles que se dispõem à dúvida e à busca” (in Russell 1981, 58). Com isso Russell pretende fazer uma crítica ao pós-moderno, pois (nesse estágio inicial de sua teorização) preferiria enxergar nele um novo individualismo e uma originalidade românticos sendo mediados pela transcendência modernista, um movimento “para além da dúvida e da suspeita, rumo à visão inspirada” (5). Porém, conforme ele verificou posteriormente, esse tipo de movimento não faz parte do empreendimento pós-modernista. Como a própria denominação “metaficção historiográfica” pretende sugerir, o pós-modern-

nismo continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas. Na ficção, ele combina aquilo que Malcolm Bradbury (1973, 15) chamou de "argumento pela poética" (metaficção) e o "argumento pelo historicismo" (historiográfica) de forma a inserir uma interrogação mútua dentro dos próprios textos.

Já vimos que as contradições que caracterizam o pós-modernismo rejeitam qualquer oposição binária simples que possa ocultar uma hierarquia secreta de valores. Os elementos dessas contradições costumam ser múltiplos; o foco recai sobre as diferenças, não sobre as simples não-identidades; e é mais provável encontrar suas raízes no próprio modernismo, de onde provém o nome do pós-modernismo (ou melhor, provém da "noção de tipo ideal" do modernismo, a qual resultou de sucessivas canonizações — Huyssen 1986, 53). Muitos críticos chamaram a atenção para as visíveis contradições do modernismo: sua necessidade, clássica e elitista, de ordenação e suas revolucionárias inovações formais (Kermode 1971, 91); sua "hipócrita" necessidade anarquista de destruir os sistemas existentes, combinada com uma visão política reacionária sobre a ordem ideal (Dai-ches 1971, 197); sua compulsão de escrever, misturada com uma percepção da falta de sentido da escrita (na obra de Beckett e Kafka); sua melancólica tristeza pela perda da aparência, bem como sua energia experimental e sua força de concepção (Lyotard 1986, 30-31). Na verdade, Terry Eagleton considera como uma característica positiva do modernismo o fato de preservar suas contradições: "entre um humanismo burguês ainda inevitável e as pressões de uma racionalidade bastante diferente, que, ainda recém-surgida, não consegue sequer se autonomar" (1985, 70). O pós-modernismo contesta alguns aspectos do dogma modernista: seu conceito sobre a autonomia da arte e a deliberada separação entre arte e vida; sua expressão da subjetividade individual; seu *status* adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa (Huyssen 1986, 53). Porém, por outro lado, o pós-moderno também se desenvolveu nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação auto-reflexiva, suas ambigüidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica.

Contudo, eu afirmaria não apenas que, assim como o modernismo, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições, mas também que as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características definitórias de todo o fenômeno cultural que classificamos sob essa denominação. O pós-moderno não é, de forma alguma, absolutista; ele não diz que "é impossível e inútil tentar e conseguir estabelecer alguma ordem hierárquica, algum sistema de prioridades na vida" (Fokkema 1986b, 82). Ele diz, isto sim, é que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas — e que nós os criamos todos. Essa é a justificação e a limitação dessas ordens e sistemas. Eles não existem "exteriormente", fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história. Isso não os torna nem um pouco menos necessários ou desejáveis. No entanto,

conforme verificamos, condiciona seu valor como “verdade”. São o local, o limitado, o temporário, o provisório que definem a “verdade” pós-moderna em romances como *Kepler*, de John Banville, ou *Cassandra*, de Christa Wolfe. A idéia não é exatamente a de que o mundo não tem sentido (A. Wilde 1981, 148), mas de que qualquer sentido existente vem de nossa própria criação.

Na ficção, é a auto-reflexividade que atua para que os paradoxos do pós-modernismo passem a ser visíveis e até definitórios. Muitos afirmaram que toda arte possui alguns desses recursos de auto-referência e que eles funcionam de maneira bastante semelhante:

Até mesmo as obras mais “realistas” utilizam tais convenções, pois, em vez de tentar “passar-nos a perna” (isto é, ludibriar-nos), preferem mostrar-nos como quase chegaram a fazê-lo, como a ilusão que provocam é maravilhosamente verossímil: não se pode apreciar o verossímil sem saber que ele não é a própria coisa.

(Krieger 1982, 101; ver também 1976, 182-183)

Em outras palavras, nenhuma linguagem é realmente “auto-obscurecedora”; todas têm algum grau de “auto-evidenciação”, segundo os termos de Jerome Klinkowitz (1984, 14). Dentro dessa perspectiva, o pós-modernismo seria apenas uma manifestação mais auto-consciente e mais aberta do paradoxo básico da forma estética.

Mas existem outras contradições pós-modernas que são menos generalizáveis. Enquanto grande parte da arte utiliza a ironia e a paródia para inserir, e apesar disso criticar, os discursos de seu passado, daquilo que “já foi dito”, o pós-modernismo é quase sempre duplamente expressivo em suas tentativas de historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte. A cultura americana negra foi definida como tendo uma “dupla consciência” (W. E. B. DuBois 1973, 3) na qual as culturas do negro e do branco, do escravo e do senhor nunca se harmonizam, mas são mantidas numa dupla suspensão. Algumas correntes do feminismo afirmaram a existência de uma espécie de relacionamento muito semelhante entre as culturas feminina e masculina. No próximo capítulo vamos investigar a maneira como essas duas forças sociais exerceram impacto sobre o pós-modernismo, e como sua contraditória dupla ou múltipla expressão constituiu uma das manifestações desse impacto.

Existem muitas formas que podem ser assumidas por essa identidade paradoxal do pós-moderno. Uma das mais interessantes envolve a própria recepção do pós-modernismo. Douwe Fokkema afirmou que o pós-modernismo está “sociologicamente limitado a uma maioria de leitores acadêmicos, interessados em textos complicados” (1986b, 81) (um argumento semelhante em relação ao modernismo encontra-se em Todd 1986, 79). Porém, se isso é verdade, como se explica o fato de que o *O Nome da*

Rosa, A Mulher do Tenente Francês, Ragtime, Midnight's Children (Os Filhos da Meia-Noite), *O Papagaio de Flaubert* e tantas outras metaficções historiográficas tenham se destacado nas listas dos mais vendidos na Europa e na América do Norte? Uma das contradições do pós-modernismo, eu diria, é a de que ele realmente diminui o hiato que Leslie Fiedler (1975) percebeu existir entre as formas artísticas altas e baixas, e o faz por meio da ironia com relação a ambas. Lembremo-nos das irônicas misturas entre história religiosa e estória policial em *O Nome da Rosa*, ou entre documentário de guerra e ficção científica em *Slaughterhouse-Five* (Mata-douro nº 5). Os filmes de Woody Allen (ver D'Haen 1986, 226) também reduzem esse hiato por meio da utilização paradoxal de elementos cinematográficos básicos e habituais (amor, angústia, sexo) e também de formas paródicas e metaficcionais sofisticadas (por exemplo, em *Play it Again, Sam* [*Sonhos de um Sedutor*] e *The Purple Rose of Cairo* [*A Rosa Púrpura do Cairo*]). O pós-modernismo é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível.

Uma das formas com que ele atinge essa paradoxal identidade popular-acadêmica é a técnica de inserir e depois subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte. E. L. Doctorow afirmou ter precisado desistir da tentativa de escrever *O Livro de Daniel* com a habitual preocupação da narrativa realista em relação à transição, preocupação característica do romance (e da ficção popular) do século XIX (in Trenner 1983, 40), embora, de maneira autoconsciente, faça com que seu personagem narrador explore e ataque, ao mesmo tempo, essa mesma preocupação estrutural pela continuidade. Em suas contradições, a ficção pós-modernista tenta oferecer aquilo que Stanley Fish (1972, xiii) já chamou de apresentação literária "dialética", uma apresentação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência. Porém, como nos lembra Umberto Eco, a ficção pós-moderna pode parecer mais aberta em termos de forma, mas a repressão é sempre necessária para que se sinta a liberdade (in Rosso 1983, 6). Esse tipo de romance utiliza de maneira autoconsciente os acessórios daquilo que Fish chama de apresentação literária "retórica" (narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada) com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios — sua arbitrariedade e sua convencionalidade. É a isso que me refiro quando falo sobre a exploração e a subversão pós-modernas, tipicamente contraditórias, dos elementos básicos habituais das ficções realista e modernista.

Já vimos isso quando, ao mostrarem suas produções ao mundo na Bienal de Veneza, em 1980, os arquitetos pós-modernos escolheram como estandarte o lema: "a presença do passado". Esse evidente paradoxo apresenta uma reunião de *performance* no presente e registro do passado. Na ficção, tal contradição é representada em termos de paródia e metaficção *versus* as convenções do realismo. O narrador moderno,

metaficionalmente presente, de *A Mulher do Tenente Francês*, de Fowles, combate e parodia as convenções do conto romanesco do século XIX, escrito por Charles, Sarah e Ernestina. As várias caixinhas de narradores e ficcionistas, (Fowles, o narrador, sua *persona*, Charles, e finalmente Sarah) que estão colocadas umas dentro das outras encenam os temas do romance: liberdade e poder, criação e controle. Às múltiplas paródias de romances vitorianos específicos (de Thackeray, George Eliot, Dickens, Froude e Hardy) combina-se uma brincadeira irônica mais genérica em relação às vozes narradoras autorizadas, à comunicação com o leitor e ao fechamento narrativo do século XIX.

Entretanto, essa paródia ampla e complexa não é apenas um jogo para o leitor acadêmico. Ela tem a declarada intenção de impedir que qualquer leitor ignore o contexto moderno e o contexto social, e também estético, especificamente vitoriano. Também não podemos dizer que se trata de “uma simples estória” ou que fala “apenas sobre o período vitoriano”. O passado é sempre colocado criticamente — e não nostálgicamente — em relação com o presente. As questões referentes a sexualidade, desigualdade e responsabilidade sociais, ciência e religião, e à relação da arte com o mundo são todas levantadas e dirigidas ao leitor moderno e às convenções sociais e literárias do século passado. A estrutura da trama de *A Mulher do Tenente Francês* encena a dialética de liberdade e poder que constitui a resposta existencialista moderna, e até marxista, ao determinismo vitoriano ou darwiniano. Mas exige esse contexto histórico a fim de questionar o presente (e também o passado) com sua ironia crítica. Nesse caso, a auto-reflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida.

É esse tipo de contradição que caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física: aquilo que “já foi dito”. Contudo, julgo errado considerar o pós-modernismo como sendo, de alguma forma, definido por uma estrutura de “ou/ou”. Conforme veremos com mais detalhe no Capítulo 12, não é uma questão de ele ser ou nostálgicamente conservador ou radicalmente anti-humanista em sua política (Foster 1985, 121). Na verdade ele é, ao mesmo tempo, ambos e nenhum. Sem dúvida, caracteriza-se por um retorno à história, e realmente problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Mas o restabelecimento da memória não é acrítico nem reacionário, e a problematização das certezas humanistas não implica sua negação ou sua morte. Menos do que desgastar nosso “senso de história” e referência (Foster 1985, 132), o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas.

Teóricos e artistas reconheceram que muitas vezes o paradoxo pode ter o cheiro da concessão. Vejam a opinião de Douglas Davis, artista de vídeo:

Se quero dirigir minha arte ao mundo, devo fazê-lo através do sistema, como todos devem fazer. Se isso tem um aspecto suspeito no sentido de parecer liberalismo e concessão, então que assim seja: com exceção da espada, o liberalismo e a concessão sempre foram a única forma de atuação de qualquer revolucionário autêntico.

(1977, 22)

Sem dúvida, *A Mulher do Tenente Francês* confirmaria essa visão da contradição como concessão, mas não de concessão no sentido de evitar o questionamento ou de criar uma nova totalidade interpretativa unificadora, que servisse como substituto. O pós-modernismo explora, mas também ataca, elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível, e é perfeitamente possível que seja isso que o torna tão insuportável aos olhos de Eagleton e Jameson. Os conceitos de originalidade e “autenticidade” artísticas, e de qualquer entidade histórica estável (tal como “o operário”), que são contestados, parecem ser essenciais à narrativa-mestra marxista desses dois críticos. Provavelmente, a pós-moderna indeterminação de distinções sólidas é, por definição, um anátema para o raciocínio dialético marxista, assim como também o é para qualquer posição habermasiana de racionalidade iluminista. Essas duas influentes posturas de oposição ao pós-modernismo baseiam-se no tipo de metanarrativas totalizantes (Lyotard 1984a) que o pós-modernismo desafia — isto é, ao mesmo tempo usa e abusa delas.

Juntamente com Nannie Doyle e outros, eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a “indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais” (Doyle 1985, 169).

Os discursos pós-modernos afirmam a autonomia e a mundanidade. Da mesma forma, participam da teoria e da práxis. Proporcionam um contexto coletivo e historicizado para a ação individual. Em outras palavras, não tentam negar o indivíduo, mas de fato o “situam”. E não negam que a coletividade pode ser percebida tanto como manipulação quanto como ativismo: haja vista os romances de paranóia de Pynchon e Rushdie. O pós-moderno não é bem uma vanguarda. Não é tão radical, nem tão contrário. Na opinião de Charles Russel (1985), a vanguarda é autoconscientemente moderna e sujeita à mudança sociocultural. O mesmo se aplica ao pós-moderno, mas essa valorização (fetichização?) da inovação é condicionada por uma reavaliação do passado, a qual coloca em perspectiva a

novidade e a originalidade. A vanguarda também é considerada como uma crítica à cultura dominante e como sendo alienada em relação a essa cultura de uma maneira pela qual o pós-modernismo não se aliena, em grande parte por reconhecer seu inevitável envolvimento com ela. Ao mesmo tempo, é claro, ele ataca criticamente e explora essa dominação. Em suma, o pós-moderno não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) como, pelo menos, a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar sua crítica com relação a esse passado.

Na verdade, não se pretende resolver essas contradições do pós-modernismo, e sim mantê-las numa tensão irônica. Por exemplo, em *A Maggot* (Um Verme ou uma Fantasia), de John Fowles, há uma quantidade surpreendente desses paradoxos irresolutos e insolúveis. Num nível formal, o romance mantém em tensão as convenções da história e da ficção (especificamente, do romance e da ficção científica). Uma de suas principais estruturas narrativas é a da pergunta e resposta (um interrogatório jurídico de testemunhas), uma estrutura que coloca em evidência os conflitos entre verdade e mentiras, diferentes percepções da verdade, fatos e crenças, e verdade e ilusão. O funcionário encarregado da transcrição acredita que existem duas verdades: "uma que a pessoa acredita ser verdade, e outra que é a verdade incontestável" (1985, 345), porém, o romance inteiro serve para problematizar essa certeza binária. As tensões contraditórias se repetem na ênfase dada pelo narrador/historiador do século XX a sua distância em relação à ação da trama, que se passa em 1736. Os dois principais antagonistas — o advogado Ayscough e Rebecca Lee, a prostituta que se torna dissidente — estabelecem-se como o oposto um do outro: em gênero, classe, educação e religião. Eles acabam representando a razão contra o instinto, o masculino contra o feminino, e até o hemisfério esquerdo contra o hemisfério direito do cérebro.

Nesse romance ainda existem outras contradições temáticas sem solução: o "herói" ausente, conhecido como Sua Senhoria é ao mesmo tempo um cientista e um crente em teorias sobre o mundo físico que são "mais fantasias do que verdades prováveis ou experimentais" (188). No romance, o cristianismo e o paganismo também se opõem constantemente, e o interesse do narrador pelos dissidentes da igreja anglicana, sobretudo pelos *shakers*, provém do fato de que eles também foram compreendidos de maneiras contraditórias: "Os teólogos ortodoxos sempre desprezaram a ingenuidade doutrinária da seita; os sacerdotes ortodoxos, seu fanatismo; os capitalistas ortodoxos, seu comunismo; os comunistas ortodoxos, sua superstição; os sensualistas ortodoxos, sua aversão ao carnal; e os homens ortodoxos, seu impressionante feminismo" (450). O diferente e o paradoxal fascinam o pós-moderno.

O mesmo ocorre com o múltiplo e o provisório. No decorrer do romance, o *maggot* do título é definido como "a fase larvar de uma criatura ala-

da; assim como é o texto escrito, ao menos conforme a expectativa do autor” (prólogo sem numeração de página, assinado por Fowles). Desde o início somos também informados de que a palavra tem o sentido de uma fantasia ou uma extravagância.* Dentro da trama, as larvas se associam à morte (260) e à fantasia (277). Todo o vigor contraditório do título provém da definição de Rebecca sobre o grande objeto branco que está na caverna como “um grande verme inchado (. . .) mas não” (355). O desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter accitado a existência de alguma “verdade” absoluta — esse é o projeto do pós-modernismo.

Ihab Hassan considera que o paradoxo oposicional do pós-modernismo está, por um lado, em “seu fanático desejo de desfazer” e, por outro lado, na “necessidade de descobrir uma sensibilidade ‘unitária’ ” (1982, 265). Considero esse paradoxo como sendo menos oposicional do que provisório; em vez disso, considero-o como um registro e um ataque em relação a qualquer sensibilidade unitária e a qualquer desejo esmagador no sentido de desfazer, pois esses conceitos são igualmente absolutistas e totalizantes. O pós-modernismo se caracteriza pela energia proveniente do repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório; na prática real, ele não parece ser definido por nenhuma oposição potencialmente paralisante entre o fazer e o desfazer. Essa é a energia (embora seja também uma incoerência lógica) que recebemos desses coerentes desafios à coerência na obra de Foucault ou de Lyotard (ver Roth 1985, 107). Os discursos pós-modernistas — tanto teóricos como práticos — precisam dos próprios mitos e convenções a que contestam e reduzem (Watkins 1978, 222); não entram necessariamente em acordo com a ordem ou com a desordem (cf. A. Wilde 1981, 10), mas questionam as duas, cada uma em termos da outra. Os mitos e as convenções existem por um motivo, e o pós-modernismo investiga esse motivo. O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma dessas visões, ele questiona a maneira como, na verdade, *a fabricou*.

IV

As grandes realizações modernas foram empreendimentos de risco que fizeram gestos, inventaram métodos, mas não lançaram alicerces para uma futura literatura. Conduziram rumo a uma imensidão da qual não se poderia deixar de retroceder, porque o avanço conduziria a uma fragmentação nova e mais completa, à total obscuridade, à interminável disformidade.
Stephen Spender

A história provou que Spender estava errado, pois verificamos no pós-modernismo os resultados desses empreendimentos de risco, e eles não tomaram a

* Em inglês, a palavra tem esses dois sentidos, além de significar também “verme”. (*N. do T.*)

forma por ele imaginada. O debate sobre a definição de modernismo e pós-modernismo já se estende há anos (ver Fokkema 1984, 12-36). Não existe grande consenso que estabeleça com segurança suas datas de início e fim, suas características definitórias e até os participantes do jogo. Em vez de tentar delimitar qualquer um dos dois, eu gostaria de examinar a configuração de preocupações que existe em cada um e que poderia nos ajudar a definir uma poética do pós-modernismo em sua relação com o modernismo. Em outras palavras, não quero entrar nas discussões de avaliação; nem quero colocar um dos empreendimentos contra o outro. Toda a questão de oposições binárias como essa precisa ser repensada. O que ocorre, inevitavelmente, é que um dos dois – o modernismo ou o pós-modernismo – acaba sendo privilegiado em detrimento do outro.

Um dos mais influentes teóricos pós-modernos, Ihab Hassan, adora criar colunas paralelas que enumeram as características de um deles junto às características opostas do outro, costumando deixar clara sua preferência pelo pós-moderno. Mas esse raciocínio do tipo “ou/ou” sugere uma solução daquilo que considero como sendo as contradições insolúveis dentro do pós-modernismo. Por exemplo, eu o consideraria menos como uma questão de jogo pós-moderno *versus* objetivo modernista, como afirma Hassan (1982, 267-268), do que como uma questão de jogo com objetivo. O mesmo se aplica a todas as suas oposições: o pós-modernismo é o *processo* de fazer o *produto*; é *ausência* dentro da *presença*; é a *dispersão* que precisa da *concentração* para ser a dispersão; é o *idíoteo* que quer ser, mas sabe que não pode ser, o *código-mestre*; é a *imanência* que nega a *transcendência*, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do “e/e”, e não a do “ou/ou”. E aqueles que privilegiam o modernista em relação ao pós-modernista também atuam em semelhantes termos binários oposicionais (Graff 1979; Eagleton 1985; Newman 1985), o que não é de surpreender

Conforme já mencionei, o principal perigo de estabelecer esse tipo de estrutura é o de criar “espantalhos” para deixar mais clara a idéia de quem a defende. Por exemplo, quando lemos que o conceito do modernismo sobre o tempo é “inevitavelmente linear” e “idealmente controlável” (Calinescu 1983, 284), perguntamo-nos o que ocorreu com aquelas obras experimentais de Woolf, Joyce, Eliot e outros que consideramos como modernistas. Será que o modernismo realmente abandonou o “diálogo *Intracultural*” (Calinescu 1983, 275, o grifo é dele)? E o que dizer de *The Waste Land* e *Finnegans Wake*? Não importa qual o “ismo” que se prefere: ele e seu antagonista estão arriscados a sofrer esse tipo de redução. E parece não haver sequer dois críticos que concordem sobre quais são as reduções que devem ser feitas. Jameson (1984c) considera o modernismo como oposicional e marginal – atributos que considero como importantes características definitórias do *pós-moderno*. Ele não apresenta provas para explicar por que o modernismo está, de alguma forma, livre de envolvi-

mento na cultura de massa (Andreas Huyssen — 1986, viii — sugere que isso acontece por causa de seu elitismo, que tentou transcender essa cultura de massa). Nem apresenta nenhuma razão para considerar o pós-modernismo, especificamente, como a estética dominante da sociedade de consumo (Jameson 1984c, 197). Neste livro, vou afirmar que tais razões precisam ser apresentadas e que, na definição do pós-modernismo, é necessário ser o mais específico e elucidativo possível.

É extremamente fácil rejeitar, como faz John Barth, todas as noções de pós-modernismo que se baseiam no fato de ser ele uma extensão, uma intensificação, uma subversão ou um repúdio em relação ao modernismo (1980, 69). Porém, literal e fisicamente, o modernismo paira sobre o pós-modernismo, e não se devem ignorar suas inter-relações. De fato, parece haver duas principais escolas de pensamento a respeito da natureza da interação dos dois empreendimentos: a primeira considera o pós-modernismo como uma total ruptura em relação ao modernismo, e a linguagem dessa escola é a retórica radical da ruptura; a segunda considera o pós-modernismo como uma extensão e uma intensificação de certas características do modernismo.

A teoria da ruptura radical depende de sólidas oposições binárias que operam nos níveis formal, filosófico e ideológico. No nível formal, a superficialidade pós-moderna se opõe à profundidade modernista (A. Wilde 1981, 43; Sontag 1967), e o tom irônico e paródico do pós-modernismo contrasta com a seriedade do modernismo (Graff 1979, 55; Zurbrugg 1986, 78). É fácil perceber qual dos lados está sendo privilegiado nesse caso, embora normalmente não fique tão claro quando as oposições se dão entre caos e ordem, ou contingência e coerência (Bradbury 1983, 160, 185). Esse último aspecto costuma ser expresso em termos da diferença entre a utilização modernista do mito como recurso de estruturação na obra de, por exemplo, Mann, Pavese ou Joyce (ver Begnal 1973; Beebe 1972, 175; 1974, 1.076) e a irônica contestação pós-moderna do mito como narrativa-mestra nos romances de Barth, Reed ou Morrison, nos quais não há o consolo da forma nem da opinião consensual (Lyotard 1986, 32-33). O modernismo foi considerado como criador de sua própria forma de autoridade estética diante de um centro que não estava oferecendo resistência (Hassan 1975, 59; Josipovici 1977, 109), mas, caso se defenda essa idéia, ela normalmente implica afirmar que o pós-modernismo deve ser definido como anárquico, como cúmplice do caos, como complacente em relação à incerteza e à confusão (A. Wilde 1981, 44). O ceticismo pós-moderno é apresentado como sendo a refutação e a rejeição do heroísmo modernista (A. Wilde 1981, 132-133). Em vez de fazer esse tipo de oposição, eu afirmaria: o que o pós-modernismo faz é usar e abusar dessas características do modernismo a fim de estabelecer um questionamento de *ambos* os extremos apresentados.

Relacionam-se com essas distinções de forma e tom entre os dois movi-

mentos as diferenças em termos de objetivo filosófico. Porém, mesmo nesse aspecto não há grande acordo. Um dos grupos (McHale 1987; A. Wilde 1981) considera que, em seu enfoque, o modernismo é epistemológico, enquanto o pós-modernismo seria ontológico. O outro grupo simplesmente inverte os adjetivos (Krysinski 1981; McCaffery 1982; Russell 1974). Mais uma vez, eu diria que as contradições do pós-modernismo não podem ser descritas em termos de "ou/ou" (especialmente se esses termos passarem a ser reversíveis!). A metaficção historiográfica formula tanto perguntas epistemológicas quanto ontológicas. Como é que conhecemos o passado (ou o presente)? Qual é o *status* ontológico desse passado? De seus documentos? De nossas narrativas?

Para alguns críticos, essa questão filosófica é também ideológica. Alguns consideram que a ruptura epistemológica do pós-moderno em relação ao modernismo se vincula a uma nova e importante função que ele deve desempenhar nas "práticas mundanas" (Radhakrishnan 1983, 34). É exatamente disso que Jameson acusa o pós-modernismo num sentido *negativo*: ele o considera como estando demasiadamente envolvido no sistema econômico do capitalismo recente, como sendo demasiadamente institucionalizado (1984, 56). Segundo ele, o pós-modernismo não participa do repúdio do modernismo pela burguesia vitoriana. Mas talvez questione qualquer um desses repúdios fáceis, e o faz à luz do reconhecimento sobre seu próprio envolvimento ideológico, inevitável, exatamente com a situação contemporânea do capitalismo recente.

Vale lembrar que esse mesmo modernismo também foi acusado de elitismo cultural e hermetismo, conservadorismo político, teorias alienantes sobre a autonomia da arte e uma busca de dimensões transcendentais e anistóricas da experiência humana (Russell 1981, 8). Não seria difícil imaginar o que o pós-modernismo contesta e que tentativas de mudança ele oferece para substituir esse conjunto de defeitos: a democratização cultural das distinções entre arte elevada e arte inferior, e um novo didatismo; um questionamento político potencialmente radical, contextualizando teorias sobre a complexidade discursiva da arte; e uma contestação de todas as visões anistóricas e totalizantes. Na verdade, Charles Russell afirma exatamente isso:

a literatura pós-moderna reconhece que toda percepção, cognição, ação e articulação são moldadas, se não determinadas, pela esfera social. Não pode haver nenhuma oposição simples à cultura, nenhuma perspectiva ou linguagem transcendente, nenhuma simples autodefinição fixa, pois tudo isso só tem sentido dentro de uma estrutura social.

(1985, 246)

Evidentemente, tudo depende de quem está valorizando o quê nesse tipo de teoria sobre uma ruptura epistêmica entre o moderno e o pós-moderno.

A outra escola de pensamento defende a existência de uma relação de continuidade ou extensão entre os dois. Para David Lodge, eles têm em comum um compromisso com a invocação e com uma crítica à tradição, mesmo que as manifestações desses valores comuns apresentem diferenças (1977, 220-245). Num nível formal, considera-se que o modernismo e o pós-modernismo compartilham a auto-reflexividade (Fokkema 1984, 17), a fragmentação (Newman 1985, 113) e uma preocupação com a história (literária e social) (Thiher 1984, 216-219). Sem dúvida, obras pós-modernas se voltaram para textos modernistas — muitas vezes em diferentes meios de expressão — em seu jogo paródico com a convenção e a história. Peter Maxwell Davies utilizou o episódio dos ciclopes em *Ulysses*, de Joyce, como modelo para seu *Missa super L'Homme Armé*, e em seu Segundo Concerto para Violino, Gordon Crosse utiliza o *Fogo Fátuo (Pale Fire)*, de Nabokov, como inspiração estrutural. A versão cinematográfica em *flamenco* de *Carmen*, de Saura, invoca e comenta a ópera de Bizet e o conto de Mérimée.

Num nível mais teórico, alguns críticos consideram que o pós-modernismo levanta os mesmos tipos de questões levantadas pelo modernismo: investigando os pressupostos culturais que estão por trás de nossos modelos de história (Josipovici 1977, 145) ou desafiando toda a tradição humanista ocidental (Spanos 1972, 147). Outros afirmam que, na verdade, a distância irônica que o modernismo estabelece entre a arte e a audiência é intensificada no “duplo distanciamento” do pós-modernismo (Hayman 1978, 34-36). Para outros, a ficção pós-moderna completa a ruptura do modernismo com o realismo tradicional e o racionalismo burguês (Graff 1975), assim como a poesia pós-moderna é considerada como uma continuação do desafio modernista à autotranscendência romântica, embora sua ênfase sobre o local e o tópico realmente conteste a impessoalidade modernista (Altieri 1973, 629).

Como sugere esse último exemplo, o modelo de continuidade não deixa de ter suas alterações e exceções necessárias. É provável que minha própria reação seja tipicamente pós-modernista, por aceitar os dois modelos, pois considero que uma das muitas contradições do pós-modernismo é poder, ao mesmo tempo, incorporar autoconscientemente e, com a mesma autoconsciência, contestar esse modernismo do qual se origina e ao qual deve até sua existência vocabular. Na crítica houve um movimento (ver Pütz 1973, 228; Butler 1980, 138; Bertens 1986, 147-48; Todd 1986, 105-106) no sentido de fazer uma distinção entre dois tipos de pós-modernismo: um deles seria não-mimético, ultra-autônomo e anti-referencial, e o outro seria historicamente *engagé* e problemáticamente referencial. Eu diria que, segundo o modelo aqui desenvolvido (com base na arquitetura pós-moderna), só o último define corretamente o pós-modernismo. O primeiro apresenta muitas dificuldades, sobretudo de natureza lógica. Será que, em algum momento, a linguagem e a literatura podem

ser totalmente não-miméticas, não-referenciais, e ainda assim continuar compreensíveis como literatura? Esse é um problema teórico que a retórica radical da anti-representação costuma ignorar. Será que, em algum momento, pode realmente haver uma total "perda de sentido" na arte (Graff 1973, 391)? Será que ainda a chamaremos de arte? Será que existe algo a que não podemos atribuir sentido?

Creio que a tentativa de fazer com que a denominação *pós-modernista* descreva esses extremos do esteticismo modernista é um equívoco. De fato, grande parte da metaficção contemporânea se preocupa quase exclusivamente com seu próprio artifício, suas próprias atividades estéticas. Mas a auto-reflexividade tem uma longa história na arte, e, na verdade, a denominação de "romance de autocriação" foi utilizada para descrever tanto a ficção modernista como o Novo Romance (Kellman 1980). A arte pós-modernista que venho descrevendo e vou continuar a descrever neste livro é histórica e política, de uma maneira em que grande parte da metaficção não o é. Ela não pode ser definida como se eliminasse a representação e a substituísse pela materialidade textual (Klinkowitz 1985, 192). Nem aceita sem questionamentos o ato de criação ficcional como uma resistência humanista contra o caos (Alter 1975; Hutcheon 1980; Christensen 1981).

São o Novo Romance e também o Novo Novo Romance franceses, juntamente com a superfície americana, que os críticos citam com mais frequência como exemplos de ficção pós-modernista. Porém, segundo meu modelo, em vez disso eles seriam exemplos do recente extremismo modernista. Outros também adotaram essa postura: Spanos (1972, 165); Mel-lard (1980); A. Wilde (1981, 144); Bulter (1980, 132). O hermetismo modernista e a reflexividade autotética caracterizam grande parte da superfície e de sua teorização. Raymond Federman (como superficcionista e teórico) afirma que sua metaficção extrema representa um esforço no sentido de recolocar as coisas e o mundo em seus lugares certos, mas, de alguma forma, num estado mais puro. A maneira como fala sobre a superfície deixa entrever sua tendência modernista, quase romântica: é o "tipo de ficção que renova constantemente nossa fé na imaginação do homem e não em sua visão distorcida da realidade" (1981b, 7). A ficção é "uma forma artística autônoma por si mesma" (9). Nenhum discurso pós-modernista contraditório e questionador poderia falar com tamanha certeza e autoridade.

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista/modernista e quaisquer simples noções mimeticistas/realistas de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística, que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista (que incluiria, por exemplo, o hermetismo e o

ultraformalismo dos *textes* da *Tel Quel*). Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana.

V

Suposições sobre a literatura envolvem suposições sobre linguagem e sobre significado, e estas, por sua vez, envolvem suposições sobre a sociedade humana. O universo independente da literatura e a autonomia da crítica são uma ilusão. *Catherine Belsey*

O que a prática estética pós-moderna tem em comum com grande parte da teoria contemporânea (psicanalítica, lingüística, filosófica analítica, hermenêutica, pós-estruturalista, historiográfica, semiótica e de análise de discurso) é um interesse por estratégias interpretativas e pela localização dos enunciados verbais na ação social. Embora os nomes de Lacan, Lyotard, Barthes, Baudrillard e Derrida tendam a ser os mais citados nas discussões sobre o pós-modernismo, as outras perspectivas enumeradas têm a mesma importância para qualquer consideração sobre o discurso teórico contemporâneo e sua interseção com a arte. Não podemos ignorar as teorias marxista, neopragmatista e feminista — isso para acrescentar à lista apenas as três teorias importantes. Todas essas formas de teoria serão discutidas nos próximos capítulos, nos aspectos em que seus interesses coincidem com os da prática artística do pós-modernismo. Hoje em dia, o que a maior parte desses pontos de vista teóricos tem em comum é um desejo de questionar aquilo que Christopher Norris considera como sendo “os tipos de teoria explicativa indiscriminada que procura transcender seu próprio contexto especial ou suas próprias condições restritas de produção cultural” (1985, 21). Eles também tendem a não ficar paralisados por sua percepção, muito pós-moderna, de que seus próprios discursos não apresentam nenhuma pretensão absoluta no sentido de ter algum fundamento básico na “verdade”. Se admitirmos que tudo é provisório e historicamente condicionado, não vamos parar de pensar, como temem alguns; na verdade, essa admissão será a garantia de que jamais pararemos de pensar — e repensar.

Uma poética do pós-modernismo jamais estabeleceria uma hierarquia que pudesse privilegiar a teoria ou a prática. Ela não faria com que a teoria fosse autônoma nem servil. E uma das justificativas para manter o enfoque tanto sobre a teoria como sobre a prática estética seria a natureza didática

e autoconscientemente teórica da própria arte pós-moderna. A obra artística maldita *Post-Partum Document* (Documento Pós-parto), de Mary Kelly, intercala textos teóricos com objetos artísticos e artefatos. Do mesmo modo, o último painel de *The Missing Woman* (A Mulher Ausente), de Marie Yates, é um ensaio lacaniano sobre teoria que quebra o feitiço da imagem e da narrativa e faz com que fiquemos intensamente conscientes do poder de sedução exercido pelas duas (P. Smith 1985, 191). Mas não é só a arte que cruza a fronteira entre prática e teoria: lembremo-nos da escrita feminina extática de Hélène Cixous, ou da mistura que Lyotard faz entre crítica literária e experimentação literária em *Le Mur du Pacifique* (A Muralha do Pacífico) (1979), ou ainda a combinação entre crítica de arte e filosofia em seu trabalho com artistas como Adami (1983), Francken (1983) e Arakawa (1984). Todos esses exemplos atuam no sentido de questionar tanto as estratégias críticas criativas e tradicionais como sua separação artificial.

Edward Said apresentou argumentos favoráveis a tal ultrapassagem de fronteiras, ou àquilo que considera como “a superveniente realidade da ‘mistura’, da permutação, da ultrapassagem dos limites, que são atividades humanas mais criativas do que a permanência no interior de fronteiras rigidamente policiadas” (1985, 43). E Richard Rorty defendeu a sobreposição de discursos literários, filosóficos e críticos com sendo culturalmente saudável (1985, 14-15). Eu me limitaria a acrescentar a esses argumentos a idéia de que essa pluralização é um fenômeno caracteristicamente pós-moderno. A noção de exclusividade, fechamento e autoridade, que antes se exigia da teoria (e também da arte), dá lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual. Philip Lewis (1982) já considerou *Glas*, de Derrida, como um texto exemplar do pós-modernismo, e sem dúvida toda a encenação que Derrida faz com a teoria no nível da linguagem é “arte”. Sem dúvida, é difícil não considerar Barthes e Derrida, por exemplo, como escritores, e não pura e simplesmente como teóricos. Mas, como classificar suas obras? Como literárias, paraliterárias (Krauss 1980, 40), “gestos verbais, *action writing*” (Todorov 1981b, 451)? Talvez as classifiquemos apenas como pós-modernas — contraditórias, plurais, auto-definitórias. Elas têm, em comum com os textos mais especificamente “literários” do pós-modernismo, o desejo de questionar a natureza da linguagem, do fechamento narrativo, da representação, bem como do contexto e das condições de sua própria produção e recepção.

Da insatisfação com a sistematização e o anistoricismo de diversos formalismos críticos surgiu um novo interesse no “discurso”, interesse que começou a alterar a maneira pela qual consideramos o significado como sendo produzido (ver Capítulo 11). O que a arte e a teoria pós-modernistas têm em comum é uma consciência das práticas e instituições sociais que as modelam. O contexto é tudo. A semiótica pragmática e a análise do discurso (conforme foram desenvolvidas por feministas, negros, histórió-

grafos pós-estruturalistas e outros) visam a inquietar-nos, a fazer-nos questionar nossos pressupostos sobre a forma como produzimos significado, como conhecemos, como podemos conhecer (MacCannell e MacCannell 1982, 9). Assim como a arte pós-moderna, elas acabam sendo políticas e engajadas, porque não se disfarçam, nem podem se disfarçar, como formas de análise neutra. Talvez a recente popularidade das teorias de Mikhail Bakhtin deva muito ao fato de, ao mesmo tempo, apresentarem uma estrutura na qual se pode lidar com aquelas formas paródicas, irônicas e paradoxais da prática pós-modernista e também evidenciem o vínculo entre o estético e o social, o histórico e o institucional. Nos discursos pós-modernistas, conforme Catherine Belsey afirmou num contexto correlato,

Qualquer tentativa de localizar uma garantia de sentido nos conceitos de experiência humana ou das esperanças e temores humanos que estejam fora da história e fora do discurso, é tão inadequada quanto a crença formalista de que a garantia de sentido está eternamente inserida no discurso do próprio texto.

(1980, 52)

No entanto, o que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de *qualquer* sólida "garantia de sentido", qualquer que seja sua localização no discurso. Esse questionamento coincide com a contestação de Foucault ao fato de a possibilidade de conhecimento permitir, em algum instante, qualquer verdade final e autorizada. Assim como Derrida, Foucault sabia que precisava incluir seu próprio discurso nessa dúvida radical, pois tal discurso é inseparavelmente dependente da própria suposição que procura revelar. Esse tipo de teorização costuma ser classificado como pós-estruturalista, porque foi possibilitado pelos *insights* saussurianos em relação à natureza contratual da significação e também porque procura superar as limitações da sistematização sincrônica do estruturalismo. O discurso pós-estruturalista paradoxalmente contesta, apesar de registrar inevitavelmente, as próprias preconcepções que procura desafiar. Isso não quer dizer que ele seja caracterizado por nenhum desespero antifundacionista ou por algum tipo de "desordem intelectual" (P. Lewis 1982, 22). Juntamente com a arte pós-modernista, essa teoria se revigora pela necessidade de repensar e problematizar tudo, até sua própria identidade.

Recentemente, assim como ocorreu com grande parte da teoria e da ficção pós-modernas, a historiografia concentrou seus esforços no sentido de tornar problemática especificamente a natureza da narrativa. Existem muitas razões para esse enfoque, mas sem dúvida uma delas é o questionamento pós-moderno realizado por Lyotard (1983; 1984a) com relação à legitimidade e ao poder de legitimação da narrativa como um projeto global de explicação. Apoiado pela noção pragmatista de Rorty (1984a)

sobre a não-disponibilidade de verdades absolutas e a inutilidade dos metassistemas, e atacado pelos argumentos de Habermas (1983) a favor de uma racionalidade mais elevada que transcendesse o consenso cultural do qual depende a posição de Lyotard, hoje em dia esse tipo de questionamento se reflete em muitos discursos, desde a metaficção historiográfica, como em *Waterland*, de Swift, até os filmes feministas, como os de Lizzie Borden.

Porém, entre a prática estética pós-modernista e a posterior teorização de Lyotard existe pelo menos uma diferença que o tema que ele confessa abordar — a condição pós-moderna — não deve camuflar. O tom final, semelhante ao de um manifesto, de "Answering the Question: What is Postmodernism?" (Respondendo à Pergunta: O Que É Pós-modernismo?), sua resposta a Habermas, é absolutista de uma maneira totalmente não-pós-moderna, embora opositora e vanguardista: "Entremos em guerra contra a totalidade; sejamos testemunhas do inapresentável; estimulemos as diferenças e salvemos a honra do nome" (1984b, 82). Em minha opinião, o que a arte do pós-modernismo diria, em vez disso, é algo como: "Estabeleçamos e depois contestemos a totalidade; representemos ou apresentemos o que não é representável ou apresentável; estimulemos as diferenças e admitamos que assim criamos a honra do nome e o próprio nome."

Entretanto, nos textos anteriores de Lyotard sobre o tema do pós-modernismo, ele se conteve um pouco mais em relação ao seu questionamento provisório dos conceitos unitários (ou seja, as narrativas) de história ou subjetividade. Em sua ofensiva contra essa posição, Jameson (1984b, xvi) parece confundir uma contestação do *status* de "mestra", pertencente à história narrativa, com uma negação da própria história (ou das histórias, segundo os termos de Lyotard). Conforme veremos mais à frente, historiógrafos contemporâneos — Hayden White, Michel de Certeau, Paul Veyne, Louis O. Mink e outros — vêm questionando, já há bastante tempo, a natureza do conhecimento narrativo na disciplina da história. De maneira semelhante, é o que vem sendo feito pela metaficção historiográfica. Ao ficcionalizarem a execução histórica dos Rosenbergs, *The Public Burning*, de Robert Coover, e *O Livro de Daniel*, de E. L. Doctorow, afirmam que, em parte, as vítimas são vítimas porque são humanistas tradicionais (embora sejam marxistas) e têm uma fé cega na história e na razão. Para eles, os textos de registro da história (os jornais) têm que dizer a verdade. Em capítulos posteriores deste livro, veremos que nesse tipo de ficção as fontes documentais da história, bem como sua forma narrativa, são submetidas a um exame tão sério quanto o exame a que as submete a atual filosofia da história. E esse é o resultado direto do impacto crítico mútuo exercido pelos aspectos historiográfico e metaficcional dos próprios textos. Essa associação consegue ironizar tanto a confiança (modernista) da metaficção na força imaginativa e nas estruturas fechadas e reflexivas da arte, como também seu oposto, a suposta correspondência da

história entre narração e fato, entre palavra e coisa. Essa ironia crítica mútua funciona como uma forma de teorização autoconsciente internalizada que é tão paradoxal quanto qualquer teoria pós-moderna atual: ela insere, e depois debilita, a autonomia da arte e a referencialidade da história, de uma maneira pela qual toma forma uma nova modalidade de questionamento/conciliação. E, tanto na teoria como na prática (ou na teoria enquanto prática e na prática enquanto teoria), essa modalidade contraditória é o que quero chamar de pós-modernismo.

DESCENTRALIZANDO O PÓS-MODERNO: O EX-CÊNTRICO

I

Qualquer pessoa que esteja escrevendo um romance (...) precisa ter uma idéia clara e segura em relação ao que é bom e mau na vida. *John Bayley*

Assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. No entanto, conforme tentei mostrar, questionar esses conceitos não significa negá-los – mas apenas indagar de sua relação com a experiência, sem o tipo de afirmativa excludente sugerida pela epígrafe. O processo pelo qual isso se realiza é um processo de estabelecimento e posterior afastamento (ou de uso e abuso) dessas mesmas idéias contestadas. A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador. Charles Newman declarou, de forma bastante polêmica, que “o pós-modernismo reflete menos uma incerteza radical do que uma irrefletida suspensão de julgamento” (1985, 201), mas, por ser tão categórico, ele não percebe o sentido exato do empreendimento pós-moderno. Não se trata de incerteza nem de suspensão do julgamento: ele questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma “desintegração” ou uma “decadência” negativa da ordem e da coerência (Kahler 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência.

Sem dúvida, ao menos parcialmente, essa postura interrogativa e essa contestação da autoridade são resultado da revolta descentralizada, da “política molecular” (“Introdução” a Sayres *et al.* 1984, 4), da década de 60. Creio que seria difícil afirmar que esse desafio aos modelos de unidade e ordem é causado diretamente pelo fato de que hoje em dia a vida é mais fragmentada e caótica; no entanto, muitos o fizeram, afirmando que nossa ficção é bizarra (e até obsoleta e irrelevante) porque a vida é mais bizarra do que nunca (Zavarzadeh 1976, 9; Federman 1981b, 6; Hollowell 1977, 4-5; Scholes 1968, 37; Levine 1966). Essa visão foi classificada como simplista e até como insensata (Newman 1985, 57) à luz da história (tanto social como literária). Porém, seja qual for a causa, houve sérios questionamentos em relação àquelas certezas do humanismo liberal, antes admitidas.

Esses desafios passaram a ser os truísmos do discurso teórico contemporâneo. Um dos principais – um dos que se originam tanto na teoria como na prática estética – foi o desafio à noção de centro, em todas as suas formas. Na metaficção historiográfica pós-moderna *Antichthon*, de Chris Scott, o personagem histórico, Giordano Bruno, sobrevive às dramáticas conseqüências do deslocamento copernicano do mundo e da humanidade. A partir de uma perspectiva descentralizada, conforme o título sugere, se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna. Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões sobre tudo, desde nosso conceito de racionalidade (Derrida 1970, 1972) até nossa visão das possibilidades do gênero (Hoffmann 1986, 186).

Se o centro não vai continuar, então, como diz um dos Alegres Trambiqueiros (em *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de Tom Wolfe), “Viva às margens!” O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade (Said 1975a; Rajchman 1985) e monumentalidade (Nietzsche 1957, 10), que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não-totalizante (Foucault 1977, 208) são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção.

Grande parte do debate sobre a definição do termo *pós-modernismo* tem girado em torno daquilo que alguns consideram como uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista (Lyotard 1984a). Oferecem-se como alternativas à construção do sistema teorias que privilegiam o dialogado e o híbrido (Bakhtin 1968; 1981) ou que contextualizam a necessidade de totalizar como sendo apenas uma aspiração transitória na história da filosofia (Rorty, *apud* Schaffer 1985, xiv-

xv). Tanto o marxismo como a psicanálise freudiana foram acusados de serem “metanarrativas” totalizantes, e no entanto é possível afirmar que foram fecundos em análises do pós-modernismo exatamente porque seu modelo “fendido” (ao mesmo tempo, a dialética e a luta de classes, ou as oposições manifesto/latente e consciente/inconsciente) dá margem a um tipo de totalização antitotalizante ou de centralização descentralizada que é muito pós-moderno – ou contraditório. E, enquanto grande parte da verdadeira crítica que se faz à ficção pós-moderna ainda utiliza como premissa uma crença humanista na universal necessidade humana de gerar sistemas para organizar a experiência (e.g. McCaffery 1982; Kawin 1982), a própria ficção desafia esses pressupostos críticos. Em *Gravity's Rainbow* (O Arco-íris da Gravidade), Pynchon insere e depois ataca – de forma tipicamente pós-moderna – as certezas do impulso organizador, herdado da ciência positivista e da história e da literatura humanistas, e o faz por meio de uma totalização exagerada, por meio de paródias de sistematização.

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Conforme veremos em breve, essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno.

O movimento da diferença e da heterogeneidade para a descontinuidade é um elo que pelo menos a *retórica* da ruptura não demorou a estabelecer à luz das contradições e dos desafios do pós-modernismo. A continuidade narrativa é ameaçada, usa-se e abusa-se dela, inserida e subvertida (ver Sukenick 1985, 14; Tanner 1971, 141-152). As estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós *produzimos* o fechamento: *A Maggot*, de Fowles, *O Hotel Branco*, de Thomas, *The Handmaid's* (*A História de Aia*), de Atwood. *Doctor Copernicus*, de Banville, termina com a sigla “DC” – que é, ao mesmo tempo, o conjunto das iniciais do protagonista e o (iniciador/ratificador) *da capo*, que recusa o fechamento. Do mesmo modo, a tradição modernista do final mais “aberto” é usada e abusada nos finais de romances pós-modernos, que são autoconscientemente múltiplos (*A Mulher do Tenente Francês*, de Fowles),

ou pelo fechamento resolutamente arbitrário (*Midnight's Children*, de Rushdie). Do ponto de vista da teoria, Derrida afirmou que o fechamento não é apenas indesajável, mas chega até a ser impossível, e o fez numa linguagem de complemento, de margem e de procrastinação. Porém, nesse caso o aspecto pós-moderno particularmente contraditório daquilo que, à primeira vista, pode parecer radical é enfatizado por Richard Rorty (1984b) quando este observa a paradoxal *dependência* da desconstrução (como o realismo, é claro) em relação a um conceito de metafísica historicamente determinado que ela quer negar: aquele que procura criar “vocabulários exclusivos, totais e fechados”(19).

A contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (*O Nome da Rosa*, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica (Deleuze e Guattari 1980). Mas a força dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam. Pode ser realmente verdade que, como afirma Craig Owens, “quando a obra pós-modernista fala sobre si mesma, já não o faz para proclamar sua autonomia, sua auto-suficiência, sua transcendência; ela o faz, isto sim, para narrar sua própria contingência, insuficiência, sua falta de transcendência” (1980b, 80). Mas também fica evidente que essa definição depende da inversão que faz com um conjunto de valores, os quais contesta.

A natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos. A arquitetura pós-moderna, por exemplo, não rejeita os avanços tecnológicos e materiais do antigo modernismo do Estilo Internacional: não pode fazê-lo. Mas pode subverter sua uniformidade, sua anistoricidade, seus objetivos – e suas conseqüências – ideológicos e sociais. Conforme as palavras de Portoghesi,

No lugar da fé nos grandes projetos centralizados, e das angustiadas buscas pela salvação, a condição pós-moderna está gradualmente substituindo a concretude de pequenas lutas particularizadas por seus objetivos precisos, capazes de ter um grande efeito porque modificam os sistemas de relações.

(1983, 12)

Isso não é uma afirmação de homogeneização ou totalização, mas de uma heterogeneidade e uma provisoriade que ultrapassa qualquer jogo sim-

plesmente formal com tipos de não-seleção (Lodge 1977) para sugerir intenção política e social.

O centro pode não permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e subverter. Essa ficção assume muitas formas nas intuições de cultura e, em muitas delas, suas limitações estão passando a ser o foco de atenção. As próprias paredes do museu tradicional e a própria definição de obra de arte são bombardeadas nas *performances* de Albert Vidal, por exemplo. Seu "The Urban Man" (O Homem Urbano) é um tipo de ritual de *performance* antropológico no qual Vidal passa cinco horas por dia numa local público importante de uma cidade (o Metro Zoo de Miami ou a Place d'Youville em Quebec) oferecendo aos transeuntes uma "exibição" do homem pós-moderno em relação a suas atividades diárias. Do mesmo modo, a idéia de livro como objeto é contestada na "intermídia" formalmente híbrida (Caramello 1983, 4), e, naturalmente, hoje em dia as categorias de gênero estão sendo desafiadas com frequência. A ficção se assemelha à biografia (*Kepler*, de Banville), à autobiografia (*Running in the Family* [Acontece na Família], de Ondaatje), à história (*Shame* [Vergonha], de Rushdie). O discurso teórico se alia às memórias autobiográficas e à reminiscência proustiana em *A Câmara Clara* (*Camera Lucida*), de Barthes (1981a), onde uma teoria da fotografia se origina da emoção pessoal, em pretensão de objetividade, finalidade, autoridade.

II

Eu não disse que não havia centro, que poderíamos dispensar o centro. Creio que o centro é uma função, e não um ser — não uma realidade, mas uma função. E essa função é absolutamente indispensável. *Jacques Derrida*

O ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização: a aberração é uma exemplo comum: em filmes como *Carney* ou em romances como *Loon Lake* (*O Lago da Solidão*), de E. L. Doctorow, e *Home Game* (Jogo Caseiro), de Paul Quarrington. O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade. *Nights at the Circus* (*Noites no Circo*), de Angela Carter, combina com essa estrutura de circo anômalo contestações à centralização narrativa: amplia a faixa de fronteira entre o imaginário/fantástico (com sua protagonista, uma mulher alada) e o realista/histórico, entre uma trama unificada e biograficamente estruturada e uma narração descentralizada, com seu ponto de vista oscilante e longas digressões.

Outra forma apresentada por esse mesmo movimento *off-center* encontra-se na contestação à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico: não Nova Iorque, Londres ou Toronto, mas a Albany de William Kennedy, o país dos pântanos de Graham Swift, o Oeste canadense de Robert Kroetsch. Do mesmo modo, os arquitetos pós-modernos procuram pelo idioma e pelo *ethos* locais para elaborar suas formas. Além disso, pintores, escultores, artistas de vídeo, romancistas, poetas e cineastas pós-modernos associam-se a esses arquitetos na derrubada da hierarquia de outrora, a hierarquia da arte elevada e da arte inferior, num ataque à centralização do interesse acadêmico na arte elevada, por um lado, e, por outro lado, à homogeneidade da cultura de consumo, que adapta, inclui, e faz com que tudo pareça acessível por meio da neutralização e da popularização. Contudo, derrubar hierarquias não é o mesmo que derrubar distinções. O pós-modernismo mantém, e na verdade chega a proclamar, uma desavença em relação àquilo que foi chamado de “lógica racista do exclusivo” (Bois 1981, 45). O conceito modernista de uma não-identidade única e alienada é desafiado pelo questionamento pós-moderno dos binários que ocultam hierarquias (eu/outro). Quando exige que a teoria atual possua uma “percepção das diferenças entre situações” (1983, 242) em sua “consciência crítica” sobre sua posição no mundo, Edward Said está ultrapassando a antiga definição de Foucault (1970) sobre a modernidade unicamente em termos de não-identidade. A diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias.

Mais uma vez, é para a década de 60 que nos devemos voltar se quisermos encontrar as raízes dessa mudança, pois foi nesses anos que ocorreu o registro, na história (Gutman 1981, 554), de grupos anteriormente “silenciosos” definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe. Nas décadas de 70 e 80 houve o registro cada vez mais rápido e completo desses mesmos ex-cêntricos no discurso teórico e na prática artística, pois os andro- (falo-), hetero-, euro- e etnocentrismos foram intensamente desafiados. Lembremo-nos de *Ragtime*, de Doctorow, com suas três famílias que se confrontam: a família anglo-americana pertencente ao *establishment* e as famílias imigrantes marginais de negros europeus e americanos. A ação do romance dispersa o centro da primeira família e desloca as margens para dentro dos múltiplos “centros” da narrativa, numa alegoria formal da demografia social da América urbana. Além disso, faz-se uma longa crítica aos ideais democráticos americanos por meio da apresentação do conflito de classes implantado na propriedade capitalista e no poder que se baseia no dinheiro. O negro Coalhouse, o branco Houdini, o imigrante Tatch, todos pertencem à classe trabalhadora, e por isso — não apesar disso — todos podem trabalhar para criar novas formas estéticas (o *ragtime*, o *vaudeville*, o cinema).

Na década de 60, muitas dessas questões foram bruscamente trazidas à

tona, quando o político e o estético se fundiram na chamada contracultura. Assim sendo, por exemplo, afirmar a importância cultural do movimento pelos direitos civis nos anos 60 nos Estados Unidos não significa negar a importância política desse movimento. Na verdade, a ascensão do protesto negro militante na literatura, a qual ocorreu na década de 60, teve conseqüências políticas diretas. Desde então, a literatura negra também forçou, em relação à especificidade cultural, ao critério e aos métodos de análise, a realização de reconsiderações que tiveram repercussão muito além das fronteiras dos Estados Unidos, pois é possível afirmar que ela literalmente permitiu o protesto feminista e outras formas de protesto. Aquilo que Henry Louis Gates, Jr. chama de “significante diferença negra” (1984b) desafiou o etnocentrismo que havia transformado o negro numa figura de negação ou de ausência — assim como o androcentrismo tornava ausente a mulher. Entretanto, sempre importa lembrar é que essa diferença funciona *dentro* de cada uma dessas culturas contestatórias, e também contra a cultura dominante. Os negros e as feministas, os etnicistas e os *gays*, as culturas nativa e do “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos. E tem havido efeitos liberadores como efeito do deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegiava um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjectividade — hoje essa lista é famosa. Porém, se o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, o “velho ou-ou começa a desmoronar”, como diz Susan Griffin (1981; 1982, 291), e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades.

Os romances autobiográficos escritos por homens negros americanos na década de 60 deram lugar, nos anos seguintes, a uma forma de narrativa estrutural e ideologicamente mais complexa, provavelmente, em parte, graças à nova expressão das escritoras negras. Existe o desejo pós-moderno de “fazer e desfazer o sentido, colocar em prática uma onda criativa e um desejo destrutivo simultâneos” (Clarke 1980, 206). Porém, em sua “expressão” específica, as mulheres negras foram auxiliadas pela ascensão do movimento feminista. Parece haver um consenso no sentido de que — assim como o movimento separatista e o movimento pelos direitos civis do negro, ambos de Quebec, e os ativistas de esquerda, intelectuais franceses de maio de 68 — a Nova Esquerda americana era masculina e machista (ver Aronowitz 1984, 38; Robin Morgan 1970; Moi 1985a, 22, 95). A reação das mulheres contra isso assumiu uma forma típica dos anos 60: uma contestação da autoridade (masculina, institucional), uma aceitação do poder como base da política sexual, uma crença na função do contex-

to sociocultural na produção e na recepção da arte. Todas essas contestações tornariam a se evidenciar como sendo as bases dos paradoxos do pós-modernismo no futuro imediato, pois as feministas e outros movimentos reconheceram que, conforme disse Ellen Willis, "o preconceito sexual, o preconceito heterossexual, o racismo, o capitalismo e o imperialismo se entrecruzam de maneiras complexas e, muitas vezes, contraditórias" (1984, 116).

Obras de ficção feminista pós-moderna, como o livro *L.C.*, de Susan Daitch, chamam a atenção para essas contradições da forma mais nítida. Nesse livro o foco inicial é a posição da mulher na França de 1848: "As mulheres eram consideradas como parte da propriedade acumulada por seu maridos; negava-se-lhes a cidadania, e tinham os mesmos direitos legais dos lunáticos e dos deficientes mentais" (1986, 3). Mas a protagonista logo vem a saber que esse conceito burguês se estende até aos revolucionários de esquerda: durante uma reunião política, Proudhon manda que as mulheres fiquem no fundo do recinto, forçando-a a observar a contradição da "ordem autoritária de alguém que, minutos antes, falara sobre a tirania do proprietário e do legislador" (111). Rebaixada a observadora da ação masculina, Lucienne percebe que,

Sem o direito de voto, sem propriedades ou sem serem educadas, esposas, mães, concubinas e filhas desempenham o papel de faxineiras da história, como parte de um sistema anônimo de apoio tanto aos homens da esquerda quanto aos homens da direita.

(1986, 150)

A ironia de suas palavras se esclarece dentro da estória-moldura, que se passa em Berkeley, 1968, na qual, com direito à cidadania, ao voto e à educação, as mulheres não escaparam à patriarcal "tirania do sexo", nem mesmo as mulheres da Nova Esquerda. "É você quem vive falando sobre a retificação das obliterações da história", a narradora acusa o homem que chefia seu grupo de protesto, numa tentativa de fazê-lo perceber a criminosa obliteração que ele mesmo fez com as mulheres, do passado e do presente (248). Ele não é melhor do que os policiais, que não acreditam na estória de estupro que ela lhes conta. Demonstra-se como a direita e a esquerda polarizadas de ambos os séculos possuem em comum a misoginia e o machismo. As mulheres devem criar e defender sua própria comunidade, com base em seus próprios valores.

Contudo, as mulheres negras em especial trouxeram para a reordenação ex-cêntrica geral da cultura não apenas uma noção muito precisa do contexto social e da comunidade na qual trabalham, mas trouxeram também aquilo que Barbara Christian considerou como uma percepção de seu próprio passado particular e histórico como sendo o "fundamento para um autêntico processo revolucionário" (1985, 116). Como mulheres

numa sociedade negra (e também branca), heterossexual e dominada pelos homens, escritoras como Alice Walker e Toni Morrison ofereceram alternativas para o outro que é alienado, o sujeito individual do capitalismo recente, o qual tem sido o tema da ficção burguesa (S. Willis 1985, 214): a história coletiva e uma noção recém-problematizada de comunidade feminina. O mundo masculino e negro de *Song of Solomon* (Canção de Salomão), de Morrison, é literalmente um mundo "Morto" (mais do que no nome), um mundo que nega a vida às mulheres que assumem seu nome (Ruth). A comunidade ex-cêntrica de Pilatos, Hagar e Reba está fora da sociedade normal (branca ou negra), fora da cidade, e é imensamente atraente em virtude de sua posição.

Nessa obra, as mulheres atuam de maneira diferente dos homens, até em suas formas de vingança. A vingança do homem — Guitar — é tão abstrata e totalizante ("Os brancos são artificiais. São artificiais como raça" — Morrison 1977, 157) quanto aquilo contra o qual se vinga na cultura branca. Por outro lado, a vingança da mulher — Circe — é concreta e específica: volta-se contra a família branca à qual ela serviu e sobreviveu. O contexto histórico pessoal de Circe legitima sua vingança contra a propriedade e a herança da família. A questão de classe se associa à questão de raça e sexo, como na justaposição entre Ruth, uma burguesa de classe média, e a ex-cêntrica Pilatos, que está além do materialismo, além das estruturas e das restrições da sociedade. Assim, Pilatos está quase além das classes, e até além do sexo: sua sabedoria provém da linhagem paterna, seu nome é masculino, e mesmo assim ela não corresponde às conotações masculinas de lavar as mãos quanto à responsabilidade. As subversões que ela faz com essas associações dos sexos se devem, em parte, ao fato de ela ser realmente sua própria elaboração. Diante de sua marginalização por parte da sociedade (ela é demoníaca, artificial e não tem umbigo), "ela se desfez de todos os pressupostos que aprendera e começou da estaca zero" (149), estabelecendo seus próprios valores e objetivos. O importante é que sua posição ex-cêntrica lhe proporciona uma "compaixão de alienígena pelas pessoas atormentadas" (150) que lhe permite renunciar a "qualquer interesse em boas maneiras ou em higiene" em troca de "uma profunda preocupação com e sobre os relacionamentos humanos" (150). A poderosa associação de questões de classe, sexo e raça pode se verificar se compararmos Pilatos à outra mulher que, no romance, tem nome masculino — a poeta branca Michael-Mary Graham. A ironia cruel volta-se para essa *paródia* do ex-cêntrico: "Casamento, filhos — tudo fora sacrificado à Grande Agonia, e sua casa era um tributo à meticulosidade de sua dedicação (e à generosidade do testamento de seu pai)" (192).

O tipo de exposição da cúmplice associação entre raça, classe, sexo e ideologia não exerceu seu impacto apenas nas escritoras, nos negros ou nos americanos em geral. Eu gostaria de apresentar apenas um exemplo da autoconsciência pós-moderna sobre a complexa inter-relação dos vá-

rios -centrismos que foi possibilitada por esses ex-cêntricos: em *A Maggot*, de John Fowles, o principal confronto do romance (que se passa na Inglaterra do século XVIII) se dá entre um homem, advogado de classe média — Ayscough —, e uma mulher, prostituta de classe baixa que se transforma em profeta — Rebecca Lee: “os dois foram afastados não apenas por incontáveis barreiras de idade, sexo, classe, educação, cidade natal, e outras, mas por algo ainda muito mais profundo: por pertencerem a dois extremos do espírito humano muito diferentes” (1985, 425). A imagem que Rebecca faz da incapacidade de Ayscough para compreendê-la é a de que eles têm dois alfabetos diferentes e o que ela diz não se enquadra no alfabeto do advogado (313; 379). Fowles coloca o sexo (masculino ou feminino) no âmago da diferença, pois Rebecca censura seu inquisidor por ter um imerecido poder sobre as mulheres — poder social, físico e moral. São um poder e uma autoridade que culpam a mulher pelos pecados do homem a fim de manter a ficção do “*status* superior do homem diante das mulheres” (318). Ela rejeita as constantes tentativas que Ayscough faz para transformá-la num “espelho de teu sexo” (357, 422), ou seja, uma imagem pecadora que ele mesmo projeta sobre ela. As crenças religiosas heréticas de Rebecca em relação à Santa Mãe Sabedoria (e a sua divina trindade feminina) e na probabilidade de Cristo ser mulher constituem blasfêmia para Ayscough. Não satisfeita em aceitar seu “lugar natural como companheira do homem, apenas na casa e no lar” (436), ela tem outros planos: “A maior parte deste mundo é injusta por ação do homem, e não de Nosso Senhor Jesus Cristo. Meu objetivo é mudar isso” (424). Nesse aspecto ela se une ao “herói” masculino ausente, conhecido como Sua Senhoria (e Nosso Senhor — o vínculo se faz textualmente — 418), que “duvida de tudo: nascimento, sociedade, governo, justiça” (441) ao desobedecer às leis do homem e de Deus (o Pai) encarnado em seu próprio pai. Os desafios ao patriarcado (cristão, familiar e social) vinculam-se diretamente aos protestos de classe e sexo, e no caso eles são feitos tanto por homens quanto por mulheres, mas nesse romance é a uma mulher que se dá a palavra.

De fato, Fowles não aborda a questão de raça, mas quase todos os outros tipos de estrutura centralizada são questionados. Na introdução da edição especial da *Critical Inquiry*, com o título “‘Race’, Writing and Difference” (“Raça”, Escrita e Diferença — 12, 1, 1985), Gates diz considerar a raça como “o tropo fundamental da diferença” (5). Do ponto de vista negro e masculino, pode parecer que se trata disso mesmo. Naturalmente, para as feministas, foi o sexo — homem ou mulher — que assumiu essa função metafórica. No entanto, em ambos os casos o que define é uma diferença; é a diferença que é valorizada em e por si mesma. A maioria das discussões teóricas sobre a diferença devem muito ao trabalho feito por Saussure, Derrida, Lacan e outros e respeito do sistema diferencial da linguagem e seus processos de significação. A significação só pode ser criada

pelas diferenças e mantida pela referência a outra significação. Portanto, a diferença é a própria base da definição lacaniana do sujeito dividido como entidade produtora de sentido, sendo ele próprio elaborado a partir de um sistema de diferenças (Coward e Ellis 1977, 100). O simples conceito de “não-identidade” tem associações de binariedade, hierarquia e complementaridade que a teoria e a prática pós-modernas parecem dispostas a rejeitar em favor de um conceito mais plural e desprivilegiante de diferença e em favor do ex-cêntrico. Os discursos pós-modernistas – sejam os discursos feitos por mulheres, afro-americanos, índios da América do Norte, etnicistas, *gays*, etc., ou os que são provocados por suas posturas – tentam escapar à armadilha da inversão e da valorização do outro, de transformar a margem em centro, uma mudança que muitos consideraram como um perigo para o privilégio que a desconstrução dá à escrita e à ausência em detrimento da fala e da presença ou para a ginocentralização de alguns feminismos em relação a um conceito monolítico da Mulher como sendo diferente do Homem. A diferença pós-moderna é sempre plural e provisória.

III

Somos a diferença (. . .) nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença das épocas, nossos eus são a diferença das máscaras. Essa diferença, longe de ser a origem esquecida e recuperável, é essa dispersão que somos e fazemos. *Michel Foucault*

Tem-se observado com frequência que, apesar do que acabei de afirmar sobre a diferença, a teoria e a prática pós-modernas têm sido fenômenos decididamente masculinos e de raça branca, e que o feminismo, especificamente, tem se mantido longe dos debates, como se não tivessem relação com as preocupações feministas (Huyssen 1986, 198). Outros afirmaram que até mesmo o feminismo foi altamente influenciado por modelos masculinos de pensamento (Sulciman 1986, 268, n. 12; Jardine 1982, 55; Ruthven 1984, 11): Mill, Engels, Heidegger, Nietzsche, Marx, Foucault, Barthes, Derrida, Lacan. Existem diversas formas de explicar (ou recuperar) esse fato. Como faz Alice Jardine, pode-se admitir a masculinidade, mas afirmar que sua reconceitualização em relação à diferença “será classificada, em termos de gênero, como feminina” (1982, 60). O essencialismo potencial de sua afirmação de “desfrute complementar” como definitiva da Mulher é tão problemático quanto a própria afirmação. Sua associação entre a mulher e a modernidade (masculina) à maneira de Kristeva, Irigaray e Montrelay apresenta dificuldades porque reforça uma dualidade (e uma hierarquia) de sexo ao permitir que os artistas modernistas homens se apropriem da posição feminina na medida em que se consideram marginalizados. Assim eles conseguem fundamentar no feminino sua

postura oposicional em relação aos valores da sociedade burguesa, enquanto ignoram convenientemente sua própria misoginia e exclusão das mulheres quanto ao emprenhimento literário (Huysen 1986, 45-49). Conforme Christa Wolf observou em sinal de protesto, "Flaubert não era Madame Bovary" (1984, 300-301). A realidade histórica e material do masculinismo de grande parte da prática modernista não deve ser encoberta por uma retórica radical.

Outra forma de lidar com a masculinidade dos modelos pós-modernos potencialmente úteis, como o da desterritorialização (Deleuze e Guattari 1980), é argumentar que, se fôssemos admitir que o masculino e o feminino são meras ilusões dentro de um sistema de poder, poderíamos ampliar o modelo sem temer que sua masculinidade interferisse na análise feminista (Massumi 1985, 17-20). Mas o pensamento pós-moderno rejeitaria essa atenuação das diferenças entre os membros dos grupos "minotários" e também daquelas diferenças em relação à cultura dominante. Nas palavras de Derrida: "O masculino e o feminino não são sequer as partes contrárias e possivelmente comprometidas, mas sim as partes de um pseudotodo" (1984, 89), um pseudotodo que o pós-modernismo contesta por meio de sua valorização do ex-cêntrico e do envolvimento que dá à diferença como sendo aquilo que Mary Jacobus considerou "uma multiplicidade, um contentamento e uma heterogeneidade que são os da própria textualidade" (1979a, 12).

O múltiplo, o heterogêneo, o diferente: essa é a retórica pluralizante do pós-modernismo, que rejeita a categoria abstrata da simples não-identidade criada por "separação compulsória e privilégios desiguais" (Said 1985, 43) e também pela relegação, mais concreta, do outro ao papel de "objeto de entusiástica recuperação de informações" (Spivak 1985, 245). A linguagem das margens e das fronteiras assinala uma posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia — a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança (ver Hutcheon 1985). Por exemplo, artistas feministas como Silvia Kolbowski e Barbara Kruger utilizam anúncios e estampas de moda em novos contextos paródicos com o objetivo de investir contra a produção capitalista de imagens homogêneas de mulheres. Temos o caso de "Model Pleasure" (Prazer de Modelo), de Kolbowski, no qual ela atua parodicamente visando a apropriar-se dessas imagens e do prazer que produzem em espectadores e espectadoras (P. Smith 1985, 192). Do mesmo modo, escritores negros (tanto homens como mulheres) parodiam, ou repetem com diferenças, as muitas tradições em cujo interior atuam: européia/americana, negra/branca, oral/escrita, linguagem padrão/vernáculo negro: "Os textos canônicos ocidentais devem ser digeridos, e não regurgitados, mas digeridos junto com textos ca-

nônicos negros — na forma e no vernáculo” (Gates 1984b, 6). A figura da repetição tem sido reivindicada como sendo uma tradição na cultura negra em geral (Snead 1984), e talvez a variante especificamente pós-moderna dessa repetição possa muito bem ser a paródia: é a utópica família de três mulheres criada por Morrison em *Song of Solomon*, invertendo e desafiando a família distópica de *Absalom! Absalom!* (*Absalão! Absalão!*), de Faulkner (S. Willis 1984, 278-279).

Entretanto, a dupla expressão ou heterogeneidade paródica não é apenas um recurso que permite contestadoras afirmações de diferença. Ela também oferece paradoxalmente um modelo textual de coletividade e comunidade de discursos que provou ser útil tanto para o feminismo como para o pós-modernismo. O texto — mas até mesmo o simples título — de *La Vie en prose* (A Vida em prosa), de Yolande Villemaire, volta-se para a contestação paródica da visão romântica estereotipada de “la vie en rose” (“a vida cor-de-rosa”) e também para o nome de um importante jornal feminino de Quebec, *La Vie en rose*. No entanto, essa afirmação — intertextual e ideológica — de comunidade jamais visa a um movimento rumo à homogeneização. A arte pós-moderna sempre tem consciência da diferença, diferença também *dentro* de qualquer grupamento, diferença definida pela contextualização ou posicionamento em relação à pluralidade dos outros. Essa é uma das lições de seus antepassados ex-cêntricos, conforme Barbara Johnson demonstrou em sua discussão sobre a forma de Zora Neale Hurston “lidar com múltiplos objetivos e leitores heterogêneos implícitos” (1985, 278). Como vamos ver no próximo capítulo, a arte pós-moderna recebe por herança essa preocupação pelo contexto e pela situação enunciativa do discurso — ou seja, a produção e a recepção contextualizadas do texto. Ela também recebe por herança a irônica estratégia de “significação” negra (Mitchell-Kernan 1973; Gates 1984c) com sua necessidade de contextualizar, e não negar ou reduzir, a diferença.

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945, 96) já considerou como sendo “alienígena e crítica”, uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. Essa mesma mudança de perspectiva, essa mesma preocupação pelo respeito à diferença podem-se encontrar no e dentro do atual discurso teórico pós-moderno. Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupo étnico, classe e preferência sexual. Naturalmente, ela poderia ser mais precisa e falar sobre feminismos, no plural, pois existem muitas orientações diferentes que se incluem na designação geral de feminismo: imagens da crítica feminina (Cornillon 1972); o desafio aos cânones e a história literária das mulheres (Showalter 1977); a ginocrítica separatista ou ginocêntrica (Spacks 1976); a “crítica” feminista à ideologia patriarcal nos textos masculinos (Showal-

ter 1979; Ellmann 1968; Munich 1985); estudos psicanalíticos sobre a subjetividade feminina (J. Mitchell 1974; Gallop 1982; Silverman 1983, de Lauretis 1984); teorias da *écriture féminine* ou *parler femme* (A. R. Jones 1985; Marks e de Courtivron 1980); ataques lésbicos ao preconceito heterossexual (Zimmerman 1985; Kennard 1986); a contextualização marxista-socialista (Newton 1981; Moi 1985a; MacKinnon 1981, 1982; Cooperativa de Literatura Marxista-Feminista 1978); questionamentos desconstrutivos dos construtos culturais (Spivak 1978; Kamuf 1982; Belsey 1980); perspectivas femininas sobre os afro-americanos (S. Willis 1985; Christian 1980 e 1985; Pullin 1980; B. Smith 1979) e experiência e identidade pós-coloniais como mulheres de cor (Spivak 1985; Alloula 1986). A listagem poderia prosseguir (ver Eisenstein 1983). Em termos de orientação, esses diferentes feminismos variam desde o humanismo liberal até o pós-estruturalismo radical. Consideram as mulheres tanto como autoras quanto como leitoras (Flynn e Schweickart 1986; Culler 1982b; Batsleer *et al.* 1985). Assim como a teoria dos negros, todos esses tipos de feminismos integram a teoria e a prática (ou experiência) de uma forma que exerceu um profundo efeito sobre a natureza do pós-modernismo, na qual os discursos teórico e artístico já não podem ser claramente separados.

Quando afirmou, de maneira polêmica, que “as poetas negras não são ‘irmãs de Shakespeare’”, em reação ao fato de escrever para um livro com esse título (Gilbert e Gubar 1979b), Gloria Hull ilustrou de maneira convincente a posição do ex-cêntrico em relação a um centro específico e dominante: o discurso do humanismo liberal e sua presunção de que a subjetividade é produzida por valores, de alguma forma, eternos, ou neles se baseia. Os ex-cêntricos têm-se inclinado a afirmar, concordando com Teresa de Lauretis, que a subjetividade é constituída pelo “envolvimento pessoal e subjetivo do indivíduo nas práticas, nos discursos e nas instituições que dão relevância (valor, sentido e afeto) aos acontecimentos do mundo” (1984, 159). Entretanto, ao contrário do discurso pós-estruturalista masculino, branco e eurocêntrico, que desafiou da maneira mais vigorosa o ideal humanista de subjetividade, indiviso e integrado, essas posicionalidades mais ex-cêntricas sabem que não podem rejeitar o sujeito indiscriminadamente, sobretudo porque de fato isso nunca lhes foi permitido (N. K. Miller 1982). Muitas vezes sua ex-centricidade e sua diferença lhes negaram acesso à racionalidade cartesiana e as relegaram aos domínios do irracional, do insano ou, no mínimo, do alienígena. Elas participam de dois discursos contraditórios: o discurso do humanismo liberal — liberdade, autodeterminação e racionalidade para todos — e também de um discurso de submissão, relativa impropriedade e intuição irracional para alguns (Belsey 1980).

O perigo é o de que as mulheres privilegiem esse segundo discurso ou, de alguma forma, estabeleçam uma essência da Mulher para se opor à do Homem. A partir dessa perspectiva, o livro *Tar Baby*, de Toni Morrison

(1981), pode ser interpretado como uma inversão paródica daquele perigoso centrismo feminista que privilegiaria uma “mulher” essencializada, e o faz transformando o homem, Son, na criatura do poder sexual, e não racional, da identidade fluida, das origens obscuras (apesar de seu nome genérico – “Filho”). Jadine, por outro lado, prefere aceitar o modelo e as atribuições da cultura branca, européia e masculina que, como mulher e negra, ela poderia questionar: “de fato, ela prefere ser uma criação, e não uma criadora; uma historiadora da arte, e não uma artista; uma modelo, e não uma estilista; uma esposa, e não uma mulher” (Byerman 1985, 213). O romance evita autoconscientemente o perigo que o discurso pós-moderno também precisa sempre tentar contornar: o perigo de vir a essencializar sua ex-centricidade ou se tornar cúmplice das noções do humanismo liberal sobre universalidade (falar em nome de todos os ex-cêntricos) e eternidade (para sempre).

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. Assim como Padma, a narradora atenta e textualizada de *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-noite*), de Rushdie, conduz a narração em direções que o narrador masculino do romance não tem a menor intenção de tomar, também os ex-cêntricos não se limitaram a coincidir com o pós-modernismo em algumas de suas preocupações, mas também o conduziram em novas direções. Embora eu insista em dizer que os objetivos dos ex-cêntricos só coincidem entre si parcialmente e não coincidem com o objetivo do pós-moderno, ainda me parece que a perspectiva desses “forasteiros de dentro” acrescentou os aspectos de raça, etnicismo, orientação sexual e sexos à análise ideológica de classes dos marxistas althusserianos. O sistema de preconceções – que nunca se articula plenamente, mas sempre está presente – que governam a sociedade inclui essas diferenças que ultrapassam a classe; diferenças que, a partir de dentro, desafiam a possibilidade de domínio, objetividade, impessoalidade; diferenças que não nos deixam esquecer o papel do poder, daquelas “organizações sociais de disparidade padronizada” (MacKinnon 1981; 1982, 2). Elas não deixaram que a teoria ou a crítica de arte se fizessem passar por apocalípticas (Fetterley 1978, xi; Moi 1985a, 175n vs Ruthven 1984; Moi 1985, 95 vs Foucault 1980). Esse tipo de motivação política geral dentro da teoria e da prática pós-modernas (não em todos os detalhes, contudo) deve muito aos desafios especificamente feministas e marxistas contra as relações com as formas de representação e com as expectativas de consumo (Mulvey 1979, 179), sem ser idêntico a nenhum desses desafios. Assim como o marxismo, o feminismo não é apenas mais uma forma de abordar a cultura. Reduzir qualquer um dos dois dessa maneira seria o mesmo que destruí-lo como um conjunto de convicções políticas com um programa específico de política cultural

(Nead 1986, 120-121). Conforme veremos no Capítulo 12, a “fala ambígua” política da contraditória codificação pós-modernista nada tem a ver com a orientação política específica de nenhum dos dois, embora tenha uma dívida para com ambos.

Edward Said exigiu que a teoria se baseasse na experiência: “A crítica não pode presumir que seu domínio seja apenas o do texto, nem mesmo do grande texto literário. Ela precisa ver a si mesma, com outro discurso, habitando um espaço cultural muito contestado” (1983, 225). Ele parece ignorar o fato de que o feminismo, entre outros ex-cêntricos, já o faz há algum tempo: assumindo, dentro do mundo histórico e político, uma posição exterior à torre de marfim. Entretanto, Terry Eagleton observou o seguinte:

É da natureza da política feminista que os signos e as imagens, a experiência escrita e dramatizada, deva ter uma importância especial. Em todas as suas formas, o discurso é uma preocupação óbvia para as feministas, seja como local onde a opressão às mulheres pode ser decifrada, seja como local onde pode ser desafiada. Em qualquer política que coloque a identidade e o relacionamento no centro da ação, renovando a atenção quanto à experiência vivida e ao discurso do corpo, a cultura não precisa de argumentos para conseguir relevância política.

(1983, 215)

De fato, muitos afirmaram o potencial político radical da teoria feminista, especialmente em conjunto com o marxismo e/ou a desconstrução (Culler 1982b, 63; Belsey 1980, 129). Mas não podemos esquecer que a tematização da escrita e da diferença como subversões antipatriarcais da opressão também fica clara na escrita das mulheres, desde *Intertidal Life* (A Vida Entre as Marés), de Audrey Thomas, até *The Color Purple* (A Cor Púrpura), de Alice Walker. E o poder político do processo criativo foi defendido não apenas por mulheres, mas também por escritores negros homens, como Ishmael Reed e Leon Forrest. O direito de expressão (por mais que esteja, inevitavelmente, envolvido nos pressupostos do humanismo liberal) não é algo que possa ser aceito pelos ex-cêntricos como preexistente. E a *problematização* da expressão — por meio da contextualização na situação enunciativa — é o que transforma o ex-cêntrico no pós-moderno. Muitos teóricos afirmaram que as principais formas de pensamento feminista são contextuais: sociais, históricas e culturais (Gilligan 1982; B. DuBois 1983; Donovan 1984). E a teoria pós-saussuriana ou pós-estruturalista tem sido uma das forças mais poderosas no sentido de deslocar a ênfase do sistema lingüístico e textual para o processo discursivo, para a semiose ou a sobredeterminação mútua do sentido, da percepção e da experiência no ato de significação (de Lauretis 1984, 184). E essa é a teoria que com mais freqüência se associa ao pós-modernismo. As

razões para a associação são bastante óbvias. Os dois têm em comum uma preocupação com o poder — suas manifestações, suas apropriações, seu posicionamento, suas conseqüências, suas linguagens. Assim também procede, é claro, a maioria das formas de feminismo. Todas atuam no sentido de desafiar, por meio do reconhecimento do específico e do diferente, nossos tradicionais e essencializados refúgios em Deus, no pai, no Estado e no Homem.

Na ficção pós-moderna, não se pode fazer distinção entre a auto-reflexividade e a noção de diferença. Em sua ficção/autobiografia/biografia, *The Woman Warrior* (A Mulher Guerreira), Maxine Hong Kingston vincula as preocupações metaficcionalis pós-modernas em relação à narração e à linguagem diretamente a sua raça e seu sexo: o que as mulheres fazem é a “fala de estórias” (que é a expressão chinesa para narração). (Conforme mostra seu livro seguinte, *China Men* [Homens da China], apesar disso os homens são poderosos em seu silêncio.) Para os chineses a linguagem é inevitavelmente ligada ao sexo: “Em chinês existe uma palavra para o *eu* feminino — essa palavra é ‘escrava’. Dobre as mulheres com suas próprias línguas!” (1976, 47). E é em termos de linguagem que a jovem sino-americana tenta construir sua subjetividade: “Eu não conseguia entender o ‘eu’. O ‘eu’ chinês tinha sete traços, flores. Como é que o ‘eu’ americano (*I*) poderia (. . .) ter apenas três traços (. . .)?” Assim como a mãe, a narradora “fala estórias”, transformando contos em “planos” (163) e tentando reunir as línguas chinesa e “bárbara” conforme seu modelo, a poeta chinesa Ts’ai Yen (209). Seu repensar sobre a história pessoal, familiar e racial é semelhante ao das historiadoras feministas em seu estudo sobre as exclusões que inevitavelmente resultam de tentativas de formar unidades totalizantes ou evoluções organizadas (ver B. A. Carroll 1976 e Lerner 1979). Mais uma vez, a teoria e a prática se encontram na articulação pós-moderna da diferença.

IV

As formas pelas quais atualmente levantamos questões de sexos e sexualidade, leitura e escrita, subjetividade e enunciação, voz e *performance* são impensáveis sem o impacto do feminismo, mesmo que muitas dessas atividades possam ocorrer na margem ou até fora do movimento em si. *Andreas Huyssen*

Embora eu não defenda a existência de uma relação de identidade (nem de antagonismo) entre a teoria e a prática pós-modernas, ou entre pós-modernismo e o ex-cêntrico, é claro que há preocupações comuns. Graças ao ex-cêntrico, tanto a teoria como a arte pós-modernas conseguiram romper a barreira entre o discurso acadêmico e a arte contemporânea (que costuma

ser marginalizada, para não dizer ignorada, na academia). Talvez até mais do que a teoria dos negros, foi o feminismo que demonstrou a impossibilidade de separar o teórico e o estético, o político e o epistemológico. Como declarou Stephen Heath, "Qualquer discurso que, em sua própria enunciação e atitude, deixa de levar em conta o problema da diferença sexual será, dentro de uma ordem patriarcal, precisamente indiferente, um reflexo do domínio masculino" (1978, 53). O que se acrescentou há muito pouco tempo a essa lista de diferenças "capacitadoras" foi a do etnicismo. O renascimento étnico dos anos 60 nos Estados Unidos tem sido bem documentado (Greer 1984; Boelhower 1984; Sukenick 1985, 51-52 e 64-65; ver também os volumes do *Yardbird Readers*). Estudos como *Beyond Ethnicity* (Além do Etnicismo), de Sollor, são possibilitados pelo repensar pós-moderno sobre a diferença diante da sociedade moderna urbana e industrial que, segundo as expectativas, eliminaria o etnicismo. Em vez disso, a identidade étnica se modificou, deixando de ser um "compromisso pagão" e passando a ser um "bem sagrado" (33), por meio de uma lealdade dividida, muito pós-moderna e contraditória: é o que Sollor chama de assentimento e ascendência.

No romance *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (As Infernais Máquinas de Desejo do Doutor Hoffman), de Angela Carter, a descrição do "Povo do Rio" revela o extremo desse etnicismo ex-cêntrico. Esse povo representa o amálgama arquetípico e fundamental de todas as sociedades colonizadas: um povo que vive numa terra descoberta pelos portugueses; entregue aos holandeses, que depois a perderam em algum armistício; recolonizada por ucranianos e escoceses-irlandeses com a ajuda de escravos e prisioneiros; recolonizada mais uma vez por "uma estirpe mista, de centro-europeus, alemães e escandinavos" (1972, 67). Lá todos são expatriados (68); todos são ex-cêntricos. Carter utiliza essa sociedade com objetivos irônicos e satíricos. O povo do Rio fala uma língua que, ao mesmo tempo, reflete e cria um diferente processo de socialização: "homem" significa "todos os homens", e assim nunca surge a questão do particular *versus* o universal (embora o mesmo não aconteça com a questão de homem *versus* mulher); e os únicos tempos verbais da língua são o passado e o presente, permitindo-lhe viver "com uma imediação complexa e hesitante, porém absoluta" (71), que só está disponível para o marginal.

Portanto, fora da América do Norte também existem textos que desafiam abertamente noções culturais da centralidade da metrópole, pois tanto a França como a Inglaterra tinham antigos impérios coloniais, com fortes culturas centralizadas que agora estão sendo depostas por sua própria história, à medida que as vozes árabes, africanas e indianas do Norte e do Sul exigem que sejam ouvidas. Em suas formas pós-modernas, essas vozes são especificamente contraditórias e contestadoras. Os romances de Salman Rushdie não falam apenas sobre a Índia e o Paquistão. A própria

forma dos textos em si lembram constantemente ao leitor suas próprias tendenciosidades etnocêntricas porque elas estão codificadas nas próprias palavras que estão sendo lidas. Em *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*), Saleem diz que fala em urdu, contudo, o que lemos é sua fala em inglês. Em *Shame* (*Vergonha*), Omar Khayam quer aprender a ler o inglês, mas as irmãs Shakil acham que “aquela mixórdia inglesada” o enlouquecerá. E tudo isso, inclusive o diálogo das irmãs, nós lemos em inglês e, em nosso etnocentrismo inconsciente e profundamente arraigado, presumimos estar sendo falado em inglês (ao menos até o momento em que passagens como essa detectam nosso equívoco). Omar se considera como “uma criatura da margem: um homem periférico” (1983, 24), que não tem vínculos com raízes paternas e patriarcais. Esse é um estado que, posteriormente, o narrador assemelha ao das mulheres: sua estória começa sendo “quase excessivamente masculina” mas “as mulheres parecem ter assumido o comando; elas avançavam, vindo das periferias da estória para exigir a inclusão de suas próprias tragédias, histórias e comédias, obrigando-me a encobrir minha narrativa com todo tipo de complexidades sinuosas, a ver minha trama, masculina refratada, por assim dizer, através dos prismas de seu aspecto inverso e ‘feminino’ ” (173). As estórias femininas “explicam, e até abrangem”, as estórias masculinas porque, numa sociedade autoritária, a repressão social e sexual reflete a repressão nacional, tanto passada como presente. A relação do centro com o ex-cêntrico nunca é inocente.

É esse tipo de contradição pós-moderna que também se pode encontrar em obras como as de Gail Jones (*Corregidora*) e Joy Kogawa (*Obasan*), que se voltam para o tipo paradoxal de diferenças que estão envolvidas no fato de serem mulheres afro-americanas ou nipo-canadenses. Conforme verificamos, essa posição interior-exterior também é a situação da escritora sino-americana na obra de Maxine Hong Kingston. Em *The Woman Warrior* (*A Mulher Guerreira*), a jovem chinesa de nacionalidade americana vive num mundo dividido em dois: “As vozes das chinesas normais são potentes e autoritárias. Nós, meninas sino-americanas, tínhamos de sussurrar para ficarmos americanamente femininas” (1976, 172). Sem permissão de ser plenamente chinesa (e não querendo sê-lo), porém sem nunca ser plenamente americanizada, ela também cresce num *ethos* patriarcal chinês que não oferece boa acolhida às filhas, que tem um ditado constantemente repetido: “É mais vantagem criar gansos do que criar filhas” – um *ethos* que deixa as mulheres para trás, nas aldeias da China, enquanto os homens voltam a se casar no novo mundo e jamais retornam. Em resposta à afirmação da mãe no sentido de que “O marido pode matar a esposa que lhe desobedece. Assim disse Confúcio”, a narradora acrescenta, com rancor: “Confúcio, o homem racional” (195), colocando a ênfase irônica no sexo masculino e também na razão. Em *China Men* (*Homens da China*), a interseção do feminino com a identidade na-

cional é revelada ainda com mais vigor. Na infância, ao escutar as obscenidades e os xingamentos que seu pai dizia em chinês contra as mulheres, a narradora tenta chegar a um acordo em relação àquilo que considera como sendo o ódio que o pai sente por ela: “Eu quero é que você me diga que essas imprecações são apenas expressões chinesas comuns. Que você não tinha a intenção de me provocar nojo por ser mulher” (1980, 9).

Numa metatificação historiográfica tão pós-moderna como essa, a linguagem — nacionalista, sexista, racista — se transforma na base da busca da narradora no sentido de definir sua subjetividade diferente (mulher sino-americana). E a linguagem é também a base com que o centro exclusivo rejeita: o pai é considerado analfabeto pelos funcionários americanos da imigração porque não sabe ler inglês, só chinês. É por meio da linguagem que se tematiza o *status* da diferença como ex-centricidade. Em sua lavanderia, o pai da moça marca com a palavra “Centro” todos os artigos que devem ser lavados, e assim a força a perguntar “como é que fomos aterrissar num país onde somos pessoas excêntricas” (9). Embora seja sempre verdade o fato de que o ex-cêntrico depende do centro para sua definição, que todas as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem “comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender” (Moi 1985a, 88), esse mesmo paradoxo pós-moderno não deve levar ao desespero ou à complacência. A teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off-center*, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política — talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical. Como mencionei no início do presente estudo, não creio que o pós-modernismo seja essa mudança, mas pode ser que a pressagie. Ele pode ser uma primeira fase de capacitação em sua encenação das contradições inerentes a qualquer momento transicional: dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico. Talvez o lema do pós-moderno deva ser: “Vivam as Margens!”

CONTEXTUALIZANDO O PÓS-MODERNO: A ENUNCIÇÃO E A VINGANÇA DA *PAROLE*

I

Em 1984, rejeitar a validade da pergunta “Quem está escrevendo?” ou “Quem está falando?” simplesmente já não é uma posição radical. *Andreas Huyssen*

Em *The Discourse of Modernism* (O Discurso do Modernismo), num detalhamento e numa elaboração de certas noções foucaultianas fundamentais, Timothy J. Reiss afirmou que, em qualquer tempo ou lugar determinados, um modelo discursivo ou uma teoria predomina e, por isso, “fornece os instrumentos conceituais que dão sentido à maioria das práticas humanas” (1982, 11). Entretanto, esse modelo teórico predominante reprime ou suprime, ao mesmo tempo, uma prática discursiva igualmente poderosa, uma prática que, aos poucos, atua no sentido de subverter a teoria por meio da revelação de suas contradições inerentes. A essa altura, certas formas da própria prática começam a se transformar em instrumentos de análise. Desde o século XVII o modelo teórico predominante tem sido aquele que recebe várias denominações diferentes: “positivista”, “capitalista”, “experimentalista”, “historicista” ou simplesmente “moderno”. Reiss o designa por outro nome: discurso analítico-referencial. Sua razão para a escolha dessa denominação é o fato de perceber nesse modelo a coincidência da ordem da linguagem (e de outros sistemas de significação com

a ordenação lógica da “razão” e com a organização estrutural de um mundo que se admite como sendo exterior a essas duas ordens. Sua relação não é considerada como sendo apenas de analogia, mas de identidade. Sua afirmação exemplar é *cogito-ergo-sum* (mundo-sistema de mediação racional-semiótica).

(1982, 31)

Sua prática suprimida é a do “sujeito enunciador *como atividade discursiva*” (42).

A ciência, a filosofia e a arte (todas tendo funcionado de forma a suprimir o ato e a responsabilidade da enunciação) agora estão passando a ser, elas mesmas, os locais de surgimento dessa prática tão reprimida. E é nos diversos discursos do pós-modernismo que estamos percebendo a inscrição e a subversão das noções de objetividade e transparência lingüística que negam “o sujeito enunciador”. Naturalmente, os leitores da teoria e da literatura contemporânea não se surpreenderão por parecermos estar prestes a entrar numa crise semelhante à do século XVII, pois o advento da condição pós-moderna tem se caracterizado, antes de mais nada, pela autoconsciência e pela reflexão metadiscursiva sobre a catástrofe e a mudança. Isso porque, ao menos nos últimos 20 anos, os teóricos literários de todas as linhas têm lançado, conforme fez Robert Jauss já em 1969, a hipótese de que o velho (e, nesse caso, formalista) paradigma estético estava esgotado e que era iminente a consolidação de um novo paradigma. Porém, sem a ajuda da visão retrospectiva que Reiss consegue utilizar com tanto proveito, parece que teríamos poucos meios de estudar o estado de crise de nosso atual sistema discursivo — isto é, a menos que estejamos dispostos a permitir que o aspecto auto-reflexivo da arte e da teoria contemporâneas nos conduza ao que, de fato, pode se transformar naqueles mesmos paradoxos ou momentos de contradição interna que caracterizam tanto a mudança como um tipo provisório de continuidade (descontínua) na passagem de uma prática reprimida para a posição de uma nova forma de teoria.

Em outras palavras, poder-se-ia considerar que o pós-modernismo funciona como um desafio internalizado ao discurso analítico-referencial por meio da indicação da forma como, na verdade, conforme Reiss demonstra, seu modelo de expansão infinitiva se apóia num impulso rumo à totalização e ao conhecimento finito e fechado. A teorização e a historicização autoconscientes da teoria realizadas por autores como Edward Said, Terry Eagleton, Teresa de Lauretis, Frank Lentricchia e, é claro, Michel Foucault, têm atuado de modo muito semelhante ao das formas artísticas contemporâneas tais como a metaficção historiográfica: as duas chamaram a atenção para a necessidade de romper os paradigmas — formalistas e humanistas — que ainda predominam e de “situar” arte e teoria em dois importantes contextos. Em primeiro lugar, elas devem ser situadas dentro do próprio ato enunciativo, e, em segundo lugar, dentro do contexto histórico, social e político (e também intertextual) mais amplo acarretado por esse ato e no qual se fixam a teoria e a prática.

Se não antes, ao menos a partir da famosa formulação de Jakobson para seu modelo de comunicação (1960), tanto a literatura como a teoria literária têm se mostrado autoconscientes em relação à natureza de dependência contextual do sentido lingüístico, em relação à importância, para a

significação, das circunstâncias que estão ao redor de qualquer enunciação. Aqui é preciso mencionar um aspecto óbvio: a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor da enunciação, e por isso suas inter-relações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida – como sujeito humanista individual e até mesmo como o produtor pressuposto de um discurso “situado”. É este último que passou recentemente a ser o foco da atenção na teoria, desde os argumentos de Said a favor do *engagement* crítico até os conceitos dos teóricos do ato da fala sobre a enunciação como sendo sempre produzida numa situação (dentro de um conjunto de circunstâncias contextuais), e por e para seres intencionais.

Na ficção, essa atenção assumiu a forma de uma nítida ênfase textual sobre o “eu” narrador e o “você” leitor. Em *G*, metaficção historiográfica de John Berger, o narrador atua no sentido de nos conscientizar sobre as habituais convenções da narrativa em terceira pessoa que, na verdade, condicionam o contexto de nossa compreensão como leitores. Por exemplo: “Seu olhar é uma expressão de liberdade que ele recebe como tal, mas que nós, para situá-lo em nosso mundo de terceiras pessoas, devemos considerar como um olhar de súplica e gratidão simultâneas” (1972, 115). Somos obrigados a perceber que a linguagem tem um sentido dado pelo contexto, por aquele que fala (e escuta/lê), onde, quando e por quê: “As mesmas palavras [substantivos sexuais] escritas no discurso indireto – seja praguendo ou descrevendo – adquirem uma natureza diferente e perdem o itálico, pois aí se referem à fala do falante e não diretamente aos atos de sexo” (112). No entanto, o discurso do narrador é paradoxalmente pós-moderno, pois insere o contexto e depois contesta suas fronteiras: “Então, por que quero descrever sua experiência de forma completa e definitiva, quando reconheço plenamente a impossibilidade de fazê-lo? Porque eu a amo. Eu te amo, Leonie. . . Foi *ele* que disse *isso*” (135). O desgaste entre a primeira e a terceira pessoas (e entre diferentes primeiras pessoas) reaparece sempre que o narrador fala sobre amor ou sexo – as atividades participativas das quais ele parece não conseguir excluir-se (e.g. 162, 201).

Apesar da visível ênfase dada nesse romance ao ato de produção e enunciação, também existe uma afirmativa paradoxal de que o ato discursivo é também, de certa forma, “vazio fora da própria enunciação que o define”. Contudo, essas são palavras de Roland Barthes para definir o que ocorre quando se questionam os conceitos de autor e autoridade autorial. Ele continua:

O autor é uma figura moderna, um produto de nossa sociedade na medida em que, tendo surgido da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo

francês e a fé pessoal da Reforma, revelou o prestígio do indivíduo, da “pessoa humana” – como se diz com maior nobreza. Portanto, é lógico que, na literatura, tenha sido o positivismo, síntese e auge da ideologia capitalista, que mais atribuiu importância à “pessoa” do autor.

(1977, 142-143)

Barthes contesta essa noção de autor original e originante, a fonte do sentido fixo do passado, e a substitui pela idéia de um Escrevente textual, ou daquilo que prefiro chamar de “produtor”, que só existe no tempo do texto e de sua leitura: “o único tempo existente é o da enunciação, e todo texto é eternamente escrito *aqui e agora*” (145). A metáfora para a criação se modifica, deixando de ser uma metáfora de expressão e passando a ser uma metáfora de registro de *performance*, e o contexto discursivo do registro do texto é o de uma rede de “múltiplas escritas, obtidas a partir de muitas culturas e envolvendo-se em relações mútuas de diálogo, paródia e contestação” (148). É o leitor que Barthes considera como sendo o ativador dessa rede contextual.

Sem dúvida, muitos romances pós-modernos confirmariam essa visão sobre a importância do ato da leitura. *Flaubert's Parrot (O Papagaio de Flaubert)*, de Julian Barnes, tematiza a qualidade e o costume de diferentes tipos de leitores (tais como o leigo e o profissional – 1984, 75-76) e suas diferentes exigências em relação ao narrador: “Você espera também algo de mim, não é?”, ele pergunta (86). Não é por acaso que uma frase como essa pode nos lembrar *La chute (A Queda)*, de Camus, com seu ouvinte silencioso, mas inscrito; na verdade, em seu texto o narrador invoca diretamente esse romance. Conforme vimos a saber, essa atenção textual e temática que se dá ao processo de leitura se propõe a ser uma alegoria do processo de interpretação da vida, e também da arte:

nesse aspecto, a vida se parece um pouco com a leitura. E, como eu disse antes: se todas as reações que você tem diante de um livro já foram reproduzidas e desenvolvidas por um crítico profissional, então de que adianta a leitura que você faz? Só adianta porque ela é *sua*.

(Barnes 1984, 166)

Entretanto, ao enfatizarem o papel do receptor, as obras pós-modernas nunca reprimem o processo de produção. Conforme Barthes afirmou, pode perfeitamente estar morto o conceito do artista como fonte única e originante do sentido final e autorizado. Sem dúvida, obras pós-modernas como “After Walker Evans” (Homenagem a Walker Evans), série de fotos de fotógrafos famosos realizada por Sherric Levine, sugerem que realmente está. Contudo, é possível afirmar que essa *posição* de autoridade discursiva ainda sobrevive, pois está codificada no próprio ato enunciativo. Cada vez mais, esse mesmo paradoxo tem passado a constituir o foco de grande parte da arte e da teoria pós-modernas: juntamente com uma *der-*

rubada geral da autoridade suspeita e do pensamento centralizado e totalizado, estamos presenciando um renovado interesse estético e teórico pelas forças interativas envolvidas na produção e na recepção de textos. Na arte, o exemplo mais extremo que posso imaginar talvez seja o da “ficção interativa”, ou “cômputo-romances” computadorizados e participativos. Neles, o processo é tudo; não há texto ou produto fixos, apenas a atividade do leitor como produtor e como receptor (Niesz e Holland 1984).

Porém, isso é um extremo. Normalmente, o que se nos apresenta é apenas uma exposição auto-reflexiva das relações de poder envolvidas na interação de produtores e receptores. O recente romance de Michel Coetzee, *Foe*, começa com um sinal enunciativo de fala: as aspas. Contudo, quem é que está falando? O leitor demora um pouco a concatenar as informações de que o falante é mulher, é inglesa, pertence a outro século e foi vítima de naufrágio. Mas, com quem é que ela está falando? Isso é mais difícil de verificar. Depois ela conta sua estória para “Robinson Cruso” [sic] (pois é em sua ilha que ela foi resgatada), mas a essa altura repete informações que já dera a seu primeiro interlocutor, não identificado, e, é claro, ao leitor. É preciso ler quase um terço do romance para descobrir que o ouvinte é Daniel Foe (mais tarde, Defoe), a quem ela quer convencer no sentido de contar ao mundo sua estória de mulher naufraga. A segunda parte do romance se dirige específica e abertamente a ele, ao menos até o momento em que ele desaparece, e então a narradora, Susan Barton, é obrigada a escrever para si mesma em forma de diário, embora o diário ainda se destine a ser lido por Foe. Na terceira seção não aparecem as aspas, porém ela é escrita na primeira pessoa, e fica evidente que a voz é de Susan. Porém, ficamos novamente incertos quanto à pessoa a quem ela se dirige, e assim refletimos sua própria incerteza: “(mas, para quem estou confessando isso?)” (134). Contudo o narrador, em primeira pessoa, da quarta e última seção não é Susan, pois a narrativa começa com sua morte. Essa voz repete, entre aspas, a narrativa inicial de Susan para Foe, mas depois sai dessas marcações discursivas e, a partir daí, sai do tempo e da lógica narrativa. Nesse romance o leitor é bastante conscientizado sobre o contexto enunciativo, mas, de maneira tipicamente pós-moderna, pedem-lhe que questione a habitual segurança de sentido. A enunciação é enfatizada e atacada ao mesmo tempo. Assim como Susan Barton acaba ficando à mercê de Foe e Coetzee, também se pode considerar que o receptor de qualquer texto fica à mercê de um *agent provocateur/manipulateur*, o produtor. Esse é o irônico e problematizante jogo pós-moderno da enunciação e do contexto.

II

Eu estava interessado em testar, em *vergar* quase até quebrar, o relacionamento muito curioso que existe entre um leitor e seu autor. Eu desejava

desafiar o leitor a continuar suspendendo sua descrença* em minha ficção diante de uma enfática admissão, de minha parte, de que aquilo que eu estava apresentando *era* ficção, e nada mais – e tudo o mais. *John Banville*

Se fôssemos pensar em termos de práticas discursivas, e não em termos de gêneros e de discursos distintos, não seria absolutamente surpresa verificar que a arte de um determinado período pode ter as mesmas preocupações da teoria. Conforme Terry Eagleton chega a verificar (1983, 139), não é nada por acaso que Saussure e Husserl estão escrevendo “quase ao mesmo tempo” (110) que Joyce, Eliot e Pound, com a mesma preocupação pelos sistemas simbólicos fechados. Eagleton apresenta um esboço de periodização, em três fases, para a história da teoria moderna, uma periodização que, na verdade, também corresponde *grosso modo* às mudanças literárias dos últimos 150 anos: começando com “uma preocupação com o autor (o Romantismo e o século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (*New Criticism*); uma pronunciada mudança da atenção para o leitor, nos últimos anos” (74). Eu apenas ressaltaria que foram o romantismo e o modernismo artísticos, e também críticos, que muito contribuíram para provocar aquela alteração de foco do autor para o texto, e daí para o leitor, e que talvez agora a arte e também a teoria pós-modernas estejam em condições de mostrar-nos a próxima fase. De fato, elas podem já tê-lo feito em seu desafio à repressão feita pelo discurso analítico-referencial em relação à totalidade do ato enunciativo e de seus agentes.

Vejamos, por exemplo, *Legs* (*A Lenda de “Legs”*), metaficção historiográfica de William Kennedy, o conto sobre o histórico gângster Jack “Legs” Diamond, relatado por seu advogado fictício 45 anos “após os fatos”, por assim dizer. Essas “memórias algo inortodoxas” (1975, 13) são parcialmente autojustificáveis, parcialmente didáticas, e, por ambas as razões, seu narrador está sempre consciente sobre seu ato produtivo de fabricação de sentido em relação ao leitor e ao contexto: “Eu lhe digo, meu caro leitor, que havia um ser singular numa terra singular, uma fusão da vida individual com a luz clara e violenta da realidade americana, com o fundamental brilho columbiano que ilumina esta república maldita” (14). Graças a tal contextualização, essa biografia ficcionalizante consegue ensinar-nos muito, não só a respeito de Diamond, mas também a respeito de sua época, do contrabando de bebidas, e da região de Catskill e de sua história.

No entanto, sendo típico da ficção pós-moderna, todo o contexto em que a enunciação funciona nesse caso é tão intertextual quanto social. É a leitura proibida de Rabelais (sua obra está no Índice) que provoca no sen-

* Referência ao conceito de *suspension of disbelief*, que consiste numa disposição tácita, por parte do leitor, no sentido de ler a obra de ficção como se fosse um relato verídico, mesmo sabendo que se trata de criação. (*N. do T.*)

sato advogado a decisão de se envolver com o gângster da era da proibição, é essa leitura que lhe ensina que sua vida é uma “estupenda maçada” e precisa urgentemente adquirir “uma pequena dimensão gargantua-na”(16). Naturalmente, o texto de Rabelais ressurgiu: Jack, sendo ele próprio maior do que a vida, também o lê (por mais que isso seja improvável). A fim de dar sentido ao herói de sua estória, tanto para si mesmo como para nós, o narrador recorre a intertextos que variam desde *O Grande Gatsby* até um dos últimos filmes de Cagney, *Public Enemy (Inimigo Público)*, que se baseia na vida de Diamond. Mas o objetivo dessas alusões ultrapassa o textual e alcança o social, pois um dos impulsos por trás da narração é uma tentativa de resgatar “Legs” Diamond (que é apenas o nome que os jornais lhe dão), tirando-o da versão que dele faz a cultura americana – dos filmes à imprensa, passando pelos boatos e pelos arquivos policiais – e, ao fazê-lo, evidenciar a maneira como, inevitável porém desatentamente, nós (enquanto receptores) abordamos indivíduos basicamente por meio de suas representações culturais.

Também é possível encontrar na teoria o mesmo tipo de autoconsciência em relação aos contextos social e textual nos quais o discurso opera: por exemplo, na constante consciência de Derrida sobre o *status* contextual de seu próprio discurso, por ele considerado como “uma obra limitada, mas com seu próprio campo de atuação e sua própria estrutura, uma obra que só é possível numa situação histórica, política, teórica, etc. que seja altamente determinada” (1981a, 63). Hoje em dia é difícil encontrar uma disciplina que não tenha sido influenciada por essa consciência sobre o contexto e o processo discursivo. Por exemplo, Dominick LaCapra defendeu uma visão da historiografia como o processo de diálogo com o passado, diálogo realizado por meio de uma utilização de *performance* para a linguagem, a qual envolveria “historiador e interlocutor num processo de importante mudança, fazendo-os reagir ao relato apresentado e a suas implicações para o contexto de interpretação existente” (1985a, 37). Para a história, o fato de se concentrar na maneira como os textos (assim como os documentos) são lidos a tornaria forçosamente acessível a uma consideração sobre os processos políticos e socioculturais a que esses textos estão vinculados e nos quais o historiador atribui sentido a eles. Nesse caso – assim como na ficção pós-moderna – o contexto é discursivo e institucional (43). Conforme afirmou Tony Bennett, os textos (sejam históricos ou fictícios)

só existem como sempre-e-já organizados ou ativados para serem lidos de determinadas maneiras, assim como os leitores existem como sempre-e-já ativados para ler de determinadas maneiras: a nenhum dos dois se pode conceder uma identidade virtual que seja separável das maneiras determinadas na quais estão enredados entre si dentro das diferentes formações de leitura.

(1984, 12)

No entanto, a lição da arte pós-moderna é a de que não devemos limitar nossas investigações apenas aos leitores e aos textos; o processo de produção também não pode ser ignorado. Ao discutir a liberdade e a restrição no processo de leitura, Jonathan Culler afirmou que “sempre deve haver dualismos: um intérprete e algo a interpretar” (1982b, 75; ver também Josipovici 1982, 33). Mas o pós-modernismo sugere que não é só isso. Para ativar o processo dinâmico da geração de sentido, a enunciação exige mais do que somente o texto e o receptor (Metscher 1972 e 1975). O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção. Isso se aplicaria sobretudo aos irônicos textos pós-modernos em que o receptor realmente pressupõe ou infere uma intenção de ser irônico. Se a arte for considerada como produção histórica e como prática social, então a posição do produtor não pode ser ignorada, pois entre o produtor (inferido ou real) e a audiência existe um conjunto de relações sociais que tem o potencial de ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que podem transformar o leitor num colaborador, e não num consumidor (Eagleton 1976b, 61). Naturalmente, a crítica feminista tem se conscientizado sobre essas relações (Fetterly 1978), assim como a teoria politicamente engajada que nos apresentou o “romance dialético” (Caute 1972) e o “texto interrogativo” (Belsey 1980). Para muitos teóricos, isso significou um retorno, ou melhor, um repensar, em relação às idéias de Brecht e à Escola de Frankfurt. Existem ecos constantes da idéia de Benjamin no sentido de que “o objeto (obra, romance, livro) rígido e isolado não tem a menor utilidade. Ele deve ser reinserido no contexto das relações sociais ativas” (1973, 87). Isso significou um renovado interesse na materialidade da arte e também nas condições materiais de seus usos e de seus usuários (Kress 1985, 29). Tanto na teoria como na prática, essa ênfase no uso específico e na demarcação de um contexto pragmático determinado é que atua no sentido de debilitar qualquer presunção (consciente ou inconsciente) de *status* universal ou trans-histórico para os discursos pós-modernos (Lyotard 1977, 39). O “homem eterno” (Veyne 1971, 169) registrado nas páginas escritas sobre história e teoria (e também literatura) é revelado como sendo um construto ideológico, a criação de uma situação histórica, social e ideológica específica.

Em *O Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin (Volshtinov) disse: “O signo não pode ser separado da situação social sem abandonar sua natureza de signo. A comunicação verbal nunca pode ser compreendida e explicada fora desse vínculo com uma situação concreta” (1973, 95). Além disso, ele afirmava que a linguagem não constitui um meio neutro que seja propriedade privada do usuário; ela é “superpovoada” com as intenções alheias (Bakhtin 1981, 293). Por isso o conceito de “obra” única e fechada se modifica, passando a ser um conceito de “tex-

to" plural e aberto — utilizando-se aqui a distinção feita por Barthes (1977, 158). Para Barthes o "texto" é "aquele espaço *social* que não deixa nenhuma linguagem a salvo, não deixa de fora nenhuma linguagem, e não deixa nenhum sujeito da enunciação na posição de juiz, senhor, analista, confessor, decodificador" (164). A idéia de "texto" nesse sentido, como sendo aquilo que enfatiza o processo, o contexto e a situação enunciativa, é importante para os discursos pós-modernos, tanto teóricos como práticos. Por exemplo, metaficcões historiográficas como *A Lenda de "Legs"* ou *G.* combinam os efeitos de duas importantes tendências da teoria pós-estruturalista, tendências que costumam ser consideradas como incompatíveis: como metaficção, elas encarnam a rede derridiana de traços em sua própria textualidade auto-reflexiva; porém, como metaficção "historiográfica", elas apresentam seus textos como sendo parte de um conjunto maior de práticas discursivas foucaultianas (definidas como corpos de "regras anônimas e históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram um dado período, e para uma dada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de operação da função enunciativa" — Foucault 1972, 119). A textualidade é reinserida na história e nas condições sociais e políticas do próprio ato discursivo.

A crença no "autor" como pessoa já não pode ser outra forma de restabelecer a integridade do ato de enunciação. O produtor seria conhecido como uma posição (como a do receptor) a ser preenchida dentro do texto. Assim sendo, falar (conforme venho fazendo) sobre produtores e receptores de textos seria falar menos sobre sujeitos individuais do que sobre aquilo que Eagleton chama de "posições de sujeito" (1983, 119) que não são extratextuais, mas são, isso sim, fatores constitutivos essenciais do texto. Chamando a atenção para as estruturas de autoridade dessas posições dentro do próprio texto, um texto pós-moderno pode ser capaz de subverter (mesmo que tenha instalado) a ideologia de originalidade que as sustenta. Segundo Said, então o escritor "pensa menos em escrever com originalidade, e mais em reescrever. A imagem para a escrita se modifica, deixando de ser a do *registro* original e passando a ser a da escritura paralela" (1983, 135), uma mudança confirmada pela proliferação de formas de paródia pós-moderna. Em outras palavras, a posição do produtor do texto (afastada pelo modernismo e pelo formalismo em sua reação contra o intencionalismo do século XIX) está sendo repensada. Afinal, os leitores — por mais que tenham liberdade e controle final sobre o ato da leitura — também são sempre restringidos por aquilo que lêem, pelo texto. E nos textos pós-modernos muitas vezes é o processo de produção de restrições que se coloca em primeiro plano: basta lembrar o narrador manipulativo de um romance como *Midnight Children (Os Filhos da Meia-Noite)*, de Rushdie.

Entretanto, conforme venho sugerindo, estritamente falando o produtor do texto (ao menos do ponto de vista do leitor) nunca é real ou sequer

implícito, mas sim *inferido* pelo leitor a partir de seu posicionamento como entidade enunciativa. A mudança do conceito de “autor” e autoridade para esse conceito de produção e inferência pode ser verificada na definição de Eagleton para a intencionalidade, definição contextual e centrada no leitor:

Em tal situação, perguntar “O que você quer dizer?” é realmente perguntar que efeitos minha linguagem está tentando provocar: é uma forma de compreender a situação em si, e não uma tentativa de sintonizar impulsos espectrais dentro de meu cérebro. Compreender minha intenção é compreender minha fala e meu comportamento em relação a um contexto significativo. Quando compreendemos as “intenções” de um fragmento de linguagem, interpretamo-lo como sendo, em certo sentido, *orientado*, estruturado para atingir certos efeitos; e nenhum desses efeitos pode ser compreendido independentemente das condições práticas em que a linguagem opera.

(1983, 114)

O que não se pode evitar ou ignorar em qualquer tentativa de estabelecer uma poética pós-moderna da atual arte (e também da teoria) auto-reflexiva paródica é esse conceito do sentido que só existe “em relação a um contexto significante”, ou seja, o contexto do ato enunciativo como um todo, antes suprimido, e o conceito do discurso “situado” que não ignora as dimensões sociais, históricas ou ideológicas da compreensão, o “Inconsciente autêntico” que, segundo Jameson, foi reprimido juntamente com a História (1981a, 280). Conforme veremos com mais detalhe no Capítulo 11, os “textos” pós-modernos nos fazem considerar o discurso ou a linguagem “em uso”, e, portanto, aquilo que os analistas do discurso consideram como sendo “os processos, as estratégias e a contextualização cognitivos, e sobretudo sociais, do discurso vistos como uma forma de interação em situação sociocultural altamente complexa” (van Dijk 1985b, 1).

Barbara Herrnstein Smith sugeriu que, na teoria narrativa, deveríamos considerar a linguagem como “*reações verbais* – isto é, como atos que, da mesma maneira que quaisquer atos, são realizados em reação a diversos conjuntos de condições” (1980, 225). Conforme a metaficção historiográfica ilustra na própria prática narrativa, proceder assim seria afastar a ênfase da expressão autoral individual e da representação mimética e voltá-la para uma consideração do contexto enunciativo e do uso específico (mas não exclusivo) que são compartilhados. À luz da ênfase estruturalista na *langue* e na relação arbitrária, mas estável, entre significante e significado, o pós-modernismo poderia ser chamado de “a vingança da *parole*” (ou, pelo menos, da relação entre o sujeito, como gerador da *parole*, e o ato ou processo de geração). O pós-modernismo ressalta o discurso ou a “linguagem em ação” (Benveniste 1971, 223), a linguagem operando como comunicação entre dois agentes. Na verdade, essa preocupação

com o processo de produção, e não com o produto, é inerente à teoria saussuriana, mas foi suprimida no modelo formalista, mais mecânico, do estruturalismo (Coward e Ellis 1977, 6) – visivelmente, outra forma de discurso analítico-referencial.

Benveniste sugeriu que na verdade a enunciação, o ato comunicativo, é o momento da construção do sujeito na linguagem (pelo sistema da linguagem). As implicações especificamente políticas desse momento constituem o tema do Capítulo 10, mas o que é evidente tanto na teoria como na arte pós-modernas é um impulso de abrir os modelos semióticos predominantes à pragmática, ou seja, à situação de discurso, àquilo que Jameson reduz erroneamente à

própria linguagem como uma troca instável entre seus falantes, cujas enunciações são agora consideradas menos como um processo da transmissão de informações ou mensagens, ou em termos de uma rede de signos ou até de sistemas de significação, do que como (. . .) uma relação essencialmente conflituosa entre trambiqueiros.

(1984b, xi)

Na obra de teóricos como Reiss e Foucault, a enunciação também é considerada como um ato condicionado pela operação de certas modalidades ou leis – inclusive as do contexto em que o ato ocorre e o *status* ou a posição de seu enunciador, “um local vazio, específico, que na verdade pode ser preenchido por diferentes indivíduos” (Foucault 1972, 96). Embora não acarrete uma destruição da noção de um sujeito coerente (seja produtor, receptor ou – por extensão – personagem de ficção), isso realmente a contesta. Foi Foucault quem insistiu em dizer que o sujeito tinha de ser repensado como um construto discursivo (1977, 137), e romances como *O Hotel Branco*, de Thomas, ou *A Lenda de “Legs”*, de Kennedy, fazem exatamente isso, de forma manifesta.

III

A teoria do sujeito (no duplo sentido da palavra) está no coração do humanismo, e é por isso que nossa cultura tem rejeitado obstinadamente tudo o que possa enfraquecer o poder dessa teoria sobre nós. *Michel Foucault*

Numa poética pós-moderna apropriada para a arte atual, uma arte que (assim como a publicidade) costuma se dirigir a um “você” coletivo que, talvez inevitavelmente, é percebido como estando no singular (em inglês),*

* A autora se refere ao *you* do inglês, que pode se referir à segunda pessoa do singular ou do plural. (N. do T.)

devem-se levar em conta a questão da subjetividade e a força interativa das posições do sujeito como produtor e receptor, e até mesmo a cumplicidade entre elas. Em outras palavras, o que presenciamos é a transformação de uma prática discursiva suprimida (a totalidade da enunciação) resultando num dos próprios instrumentos da análise teórica. Isso envolve um repensar da relação do receptor com o texto e com o produtor inferido:

Temos de nos considerar não como se brincássemos criativamente com textos, nem como se “decodificássemos” cifras complexas, mas como se gerássemos uma leitura do texto por um processo que, por envolver entre nossas preocupações e as do texto uma relação de um tipo cujo resultado não podemos controlar por completo (de fato, podemos nos flagrar “sendo lidos” pelo texto), tem mais em comum com um relacionamento entre pessoas do que com o exame científico de um objeto natural.

(B. Harrison 1985, 22-23)

A maneira pós-moderna de definir o eu (um desafio internalizado à noção humanista de integridade e totalidade inconsútil) tem grande relação com essa influência mútua de textualidade e subjetividade. Não surpreende que aquilo que *O Hotel Branco*, de Thomas, ou *The Temptations of Big Bear* (As Tentações do Grande Urso), de Wiebe, declaradamente encenam e ensinam a respeito desse processo lembre a lição tipicamente pós-moderna de Lyotard:

Um *eu* não tem tanta importância, mas nenhum eu é uma ilha; cada um existe numa estrutura de relações que atualmente é mais complexa e mutável do que nunca. Jovem ou velha, homem ou mulher, rica ou pobre, a pessoa está sempre situada em “pontos nodais” de circuitos específicos de comunicação, por menores que estes sejam.

(1984a, 15)

Hoje a teoria e a literatura dividem a mesma problemática do sujeito; cada uma reflete as preocupações da outra.

No entanto, o que a metaficção historiográfica e grande parte da teoria de hoje também ressaltam são as conseqüências implícitas de tal definição de subjetividade. Esses romances perguntam (juntamente com Foucault 1972, 50-55): quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimização? De que posição falamos – como produtores ou como intérpretes? Para Foucault, graças à complexidade das respostas a essas perguntas problemáticas, o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação; jamais é o conhecedor transcendental e controlador. Como outros teóricos, mesmo os que pertencem a linhas bastante diferentes, Foucault sempre insistia nas coordenadas es-

paço-temporais específicas do ato enunciativo e, ao mesmo tempo, no contexto discursivo de práticas de significação em cujo interior esse ato encontra seu sentido. O mesmo faz a metaficção historiográfica, normalmente por meio de alegorias da produção e da recepção textuais dentro da trama narrativa. Como explica Charles Russell,

Assim como o personagem de ficção que revela que a personalidade é apenas o *locus* das determinantes individuais e sociais, o autor e o texto revelam que são falados pela linguagem à qual concedem a fala. E mesmo que, falando, conceda à fala seu estatuto de realidade, o (a) escritor(a), por sua vez, só existe como falante graças aos padrões do discurso existente.

(1985, 263)

Romances pós-modernos como *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), de Findley, alegorizam exatamente essa mesma problematização das noções de enunciação e subjetividade.

Outros, como *Ragtime*, de Doctorow, também atuam no sentido de problematizar essas questões, mas o fazem menos pela alegoria do que pelo questionamento textualizado de toda a noção de focalização narrativa: o que é um centro de consciência? Quais são suas implicações em termos de totalização da perspectiva? A estrutura fragmentada e iterativa de *Ragtime* desafia as tradicionais convenções narrativas realistas do registro do sujeito como sendo coerente e contínuo, sugerindo talvez que na verdade a fragmentação e a reprodução também são condições de subjetividade. A reunião, no romance, de personagens de ficção e personagens históricos também pode ter uma função na problematização da natureza do sujeito no sentido de que ela ressalta a inevitável contextualização do eu na história e na sociedade. Toda a ficção de Doctorow atua nesse sentido.

Em *O Livro de Daniel*, o narrador chega a perceber sua subjetividade não em termos de nenhuma noção humanista de exclusividade e individualidade, mas como o resultado de processos que parecem ser exteriores a ele (a política). Ele rejeita a "merda tipo *David Copperfield*" – as convenções de identidade organizada e significativa apresentadas pelo romance realista. O que ele não pode escrever é o que Doctorow já chamou de "romance como um eu privado": esse eu é social e político, e também fragmentado e descontínuo. Paradoxalmente, a narrativa ainda mais dispersa de *Loon Lake* (*O Lago da Solidão*) (mudança de voz, tempo verbal e pessoa) chama a atenção para o "romance como um eu público". O mesmo se aplica à problematizante complexidade da enunciação em romances como *O Beijo da Mulher Aranha*, de Puig, ou *Antichton*, de Scott. A freqüente alternância entre a primeira e a terceira pessoas complica a implantação da subjetividade na linguagem, pois a insere e desestabiliza ao mesmo tempo.

Mas a metaficção historiográfica encena uma preocupação, não apenas pela noção geral de subjetividade, mas também pela pragmática específica das condições de produção e recepção do próprio texto, e essas duas problematizantes estratégias de encenação atuam em conjunto no sentido de sugerir “uma teoria do sentido como uma produção cultural contínua que não seja apenas suscetível à transformação ideológica, mas se baseie materialmente na mudança histórica”. Porém, a citação que acabei de fazer é a descrição de Teresa de Lauretis para a semiótica pragmática de Umberto Eco (1984, 172). Mais uma vez, a coincidência entre a teoria e prática no pós-modernismo não é acidental. Como vimos no capítulo anterior, a descentralização do sujeito efetuada pelos ex-cêntricos de nossa cultura resultou tanto da teoria quanto da arte, dos discursos feminista e negro (por exemplo), mas também da correspondente ficção desses ex-cêntricos. Conforme as palavras de Sula, de Toni Morrison, “Ela não tinha centro, não tinha nenhum ponto em cujo redor crescer” (1974, 119). E esse é um problema produtivo tanto para a narrativa como para a formação do sujeito.

Do mesmo modo, *Cassandra*, de Christa Wolf, desafia, de dentro da tradição, o discurso centralizado e centralizador que na verdade não se costuma conceder às mulheres em nossa tradição masculina ocidental. À primeira vista, a Cassandra ficcionalizada, porém histórica, parece contar sua estória a partir das perspectivas de terceira pessoa (“Era aqui. Era aqui que ela ficava” – 1984, 3) e primeira pessoa (“Mantendo o mesmo ritmo da estória, avanço para a morte” – 3). Mas nos conscientizamos gradualmente sobre uma figura narradora, mistura de historiadora e romancista, moderna, feminina, reconstituindo os últimos passos de Cassandra em Micenas, colocando-se quase literalmente na pele e nas pegadas de sua predecessora. Sua Cassandra se conscientiza a respeito de sua futura observadora: “Quem quer que esteja lá, de pé, agora está observando a costa” (72). No final, os tempos verbais vão se modificando juntamente com o ponto de vista: “Eis o local. Estes leões de pedra olhavam-na. Parecem mover-se na luz cambiante” (138). Na luz cambiante da narrativa, o passado, o presente e o futuro se fundem – como convém à estória de Cassandra, a vidente (e figura artística feminina).

Na teoria contemporânea, o que se costuma invocar em discussões sobre estratégias enunciativas é a famosa extensão ideológica de Althusser para os *insights* de Benveniste sobre a relação entre a subjetividade e a linguagem:

você e eu somos sujeitos *sempre-e-já*, e, como tais, praticamos constantemente rituais de reconhecimento ideológico, que nos garantem sermos de fato sujeitos concretos, individuais, diferenciáveis e (naturalmente) insubstituíveis. Nesse aspecto, a escrita que neste momento estou realizando e a leitura que neste momento você está fazendo também são rituais de reconhecimento

ideológico, inclusive a "obviedade" com que a "verdade" ou o "erro" de minhas reflexões pode se impor sobre você.

(1971, 172-173)

Teresa de Lauretis faz uma elaboração maior sobre os tipos de sujeitos que são constituídos na ideologia e pela ideologia: sujeitos de classe, sujeitos de raça, sujeitos de sexo, e "qualquer outra categoria diferencial que possa ter uso-valor político para situações específicas da prática em momentos históricos específicos" (1984, 32). É essa ênfase no específico e no histórico que atinge o conceito de "*homem eterno*", em mais de um sentido.

Muitas instalações, filmes e vídeos artísticos pós-modernos procuram transformar o receptor num participante brechtiano, alerta, fazendo parte, autoconscientemente, do processo de formação do sentido. Em *The Austrian Tapes* (Os *Tapes* Austríacos), Douglas Davis pede que o espectador do vídeo coloque as mãos sobre as dele (sobre a tela). Não é um simples jogo; é uma forma de fazer com que a experiência normalmente privada e passiva da arte passe para o espaço público da ação. Porém, ela o faz de uma maneira pós-moderna, tipicamente contraditória: Davis quer que a arte do vídeo fique na tela do televisor doméstico, e não na galeria de arte. Como tal, ela conseguiria distinguir-se do cinema, da escuridão e da tela grande, e sobretudo da troca econômica, podendo assim passar a ser uma forma potencialmente revolucionária de comunicação: ao mesmo tempo, uma forma de comunicação de massa (teledifusão) e uma modalidade que ocorre no espaço pequeno e privado, próximo à vida cotidiana do espectador (D. Davis 1977, 20).

Umberto Eco sugeriu a idéia de que o pós-modernismo nasce no momento em que descobrimos que o mundo não tem nenhum centro fixo e, conforme Foucault ensinou, o poder não é algo unitário que existe fora de nós (in Rosso 1983, 3-4). Esses dois *insights* se refletem constantemente nas artes atuais, da arquitetura à ficção. Conforme veremos com mais detalhes no Capítulo 11, a relação do poder com o conhecimento e com os contextos discursivos históricos, sociais e ideológicos é uma obsessão do pós-modernismo. A recente ênfase sobre essa relação assinala um afastamento em relação ao pressuposto formalista segundo o qual os textos são apenas objetos a serem analisados e decifrados. Quando o *locus* do sentido se desloca do autor para o texto, daí para o leitor, e finalmente para todo o ato de enunciação, então talvez tenhamos ultrapassado o formalismo e até a teoria da reação do leitor *per se*. Podemos estar próximos da articulação de um novo modelo teórico, adequado não apenas à arte auto-reflexiva de hoje mas também a nossa necessidade, aparentemente intensa, de fazer oposição a nossa própria marginalização crítica. Se nos deixarmos guiar pela auto-reflexividade da arte e da teoria pós-modernas, podemos vir a nos encontrar em condições de afirmar que a prática dis-

cursiva suprimida pelo discurso analítico-referencial já está se tornando o novo modelo, o novo conjunto de instrumentos analíticos ou de princípios organizacionais que caracterizam o pós-moderno. Examinar as condições, o ato e a natureza da enunciação, examinar os “tipos de *efeitos* que os discursos produzem, e como os produzem” (Eagleton 1983, 205), e fazê-lo por meio do exame das restrições institucionais, históricas, políticas e sociais impostas à produção e também dos “sistemas discursivos e culturais (isto é, internos) que estimulam e assimilam a produção literária” (Said 1983, 152) seria certamente um passo importante na formulação de uma poética do pós-modernismo.

HISTORICIZANDO O PÓS-MODERNO: A PROBLEMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA

I

Nenhuma cultura consegue sustentar e absorver o choque da civilização moderna. Há o paradoxo: como se tornar moderna e retornar às fontes.
Paul Ricoeur

Um dos poucos denominadores comuns entre os depreciadores do pós-modernismo é a concordância surpreendente, porém geral, de que o pós-moderno é anistórico. É uma conhecida linha de ataque, lançada tanto por marxistas como por tradicionalistas, não só contra a ficção contemporânea, mas também contra a atual teoria — da semiótica à desconstrução. No entanto, o que me interessa aqui não é o detalhe do debate, mas o próprio fato de que, mais uma vez, a história volta a ser uma questão — aliás, uma questão bastante problemática. Ela parece estar inevitavelmente vinculada àquele conjunto de pressupostos culturais e sociais contestados que também condicionam nossas noções sobre a arte e a teoria atuais: nossas crenças em origens e finais, unidade e totalização, lógica e razão, consciência e natureza humana, progresso e destino, representação e verdade, sem falar nas noções de causalidade e homogeneidade temporal, linearidade e continuidade (ver J. H. Miller 1974, 460-461).

Em certos aspectos, esses desafios problematizantes não são novos: suas raízes intelectuais se mantiveram firmes durante séculos, embora seja sua autêntica concentração numa enorme quantidade de discursos atuais que nos obriga a percebê-los novamente. Só em 1970 é que um historiador de renome conseguiu escrever o seguinte:

Romancistas e dramaturgos, profissionais das ciências naturais e das ciências sociais, poetas, profetas, eruditos e filósofos de muitas linhas de pensamento manifestaram uma intensa hostilidade em relação ao pensamento histórico.

Muitos de nossos contemporâneos apresentam uma extraordinária relutância em reconhecer a realidade do tempo passado e dos acontecimentos anteriores, resistindo obstinadamente a todos os argumentos que defendem a possibilidade ou a utilidade do conhecimento histórico.

(Fischer 1970, 307)

Com uma diferença de apenas alguns anos, Hayden White declarou que

uma das características distintivas da literatura contemporânea é sua convicção subjacente de que a consciência histórica precisa ser eliminada se o escritor quiser examinar com a adequada seriedade aqueles estratos da experiência humana cuja revelação é o objetivo específico da arte *moderna*.

(1978b, 31)

Mas seus exemplos são sugestivos: Joyce, Pound, Eliot, Mann — os grandes modernistas, e não pós-modernistas. Hoje certamente teríamos de modificar radicalmente esse tipo de afirmação após o surgimento da arquitetura pós-moderna de Michael Graves e Paolo Portoghesi, de filmes como *The Return of Martin Guerre* (A Volta de Martin Guerre) ou de metafisicções historiográficas como *Dvorak in Love* (Dvorak Apaixonado), de Skvorecky, ou *The Old Gringo* (*Gringo Velho*), de Fuentes. Parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente.

Sem dúvida, parte desse retorno problematizante à história é uma reação aos herméticos formalismo e esteticismo anistóricos que caracterizaram grande parte da arte e da teoria do chamado período modernista. Se o passado era invocado, o objetivo era desenvolver sua “presentitude” ou permitir sua transcendência na busca de uma sistema de valores mais sólido e universal (seja o mito, a religião ou a psicologia) (Spanos 1972, 158). Alguns escritores pareciam estar presos entre o ceticismo e um ideal místico-estético de compreensão histórica (Longenbach 1987). Na perspectiva da história cultural, é claro, hoje é fácil considerar esse ceticismo e esse ideal como reações contra o peso da tradição (também nas artes visuais e na música — Rochberg 1984, 327), muitas vezes assumindo a forma de uma irônica inserção do passado estético no exame da civilização ocidental (Joyce, Eliot). Entretanto, o “pesadelo da história” apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-modernismo preferiu enfrentar. O artista, a audiência, a crítica — a ninguém se permite ficar fora da história, nem sequer ter vontade de fazê-lo (Robinson e Vogel 1971, 198). Não se permite que o leitor de *A Mulher do Tenente Francês*, de Fowles, ignore as lições do passado sobre o passado ou as implicações dessas lições para o presente histórico. Porém, sem dúvida — pode-se objetar — Brecht e Dos Passos foram modernistas que nos ensinaram as mesmas coisas. E será que a história já não era declaradamente problematizada naquilo que Barbara Foley chamou de “romance metaistórico” *Absalão! Absalão!, Orlando e*

outros (1986a, 196)? Bem, sim e não: o pós-modernismo paradoxal é, ao mesmo tempo, edipianamente oposicional e filialmente fiel ao modernismo. Certamente a natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico não foi descoberta pelo pós-modernismo. Nem o questionamento do status ontológico e epistemológico do “fato” histórico ou a suspeita de aparente neutralidade e objetividade do relato. Mas a concentração dessas problematizações na arte pós-moderna não é algo que possamos ignorar.

Contudo, falar em provisoriidade e indeterminação não é *negar* o conhecimento histórico. Esse é o equívoco sugerido por Gerald Graff ao lamentar: “Pois se a história é considerada como um fluxo ininteligível de fenômenos, sem importância e estrutura inerentes, então nenhuma aplicação da imaginação modeladora e organizadora pode ser mais do que um desonesto refúgio para escapar à verdade” (1973, 403). O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos.

Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica” (conforme o deseja Fredric Jameson: 1984a), não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade desse tipo. Em sua revisão crítica e dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre da nostalgia. Com um exemplo pode-se esclarecer melhor essa idéia. Jameson afirmou que *Ragtime*, de Doctorow, é “o mais característico e esplêndido monumento à situação estética gerada pelo desaparecimento do referente histórico” (1984a, 70). Mas, tão fácil quanto isso é afirmar que, nesse mesmo romance, o referente histórico está bastante presente — e de forma declarada. Não só existe uma evocação precisa de um período específico do capitalismo americano de inícios do século XX, com a devida representação de todas as classes envolvidas, como também aparecem personagens históricos dentro da ficção. Naturalmente, é a essa mistura do histórico e do fictício e a essa adulteração dos “fatos” da história consagrada que Jameson se opõe. Porém, esse é o principal meio de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do

referente histórico. Também não existe conflito entre essa reconstrução/construção histórica e a política do romance, conforme se afirmou (Green 1975-6, 842); na verdade, elas se apóiam mutuamente. Se de fato Doctorow utiliza a nostalgia, ela sempre se volta ironicamente contra si mesma — e contra nós.

O início do romance estabelece o padrão. Descrevendo o ano de 1902, a voz do narrador introduz uma nostalgia potencial, mas certamente essa nostalgia já tem um ar irônico: “No verão todos se vestiam de branco. As raquetes de tênis eram pesadas, e as superfícies das raquetes eram elípticas. Havia muitos desmaios sexuais. Não havia negros. Não havia imigrantes” (1975, 4). Logo na página seguinte, sabemos que Emma Goldman ensina uma visão muito diferente sobre a América: “Aparentemente, *havia* negros. *Havia* imigrantes” (5). E — é claro — grande parte do romance trata exatamente desses segmentos ex-cêntricos da sociedade, tradicionalmente excluídos da ficção e da história. Creio que Jameson está certo ao considerar que esse romance instala uma crise na historicidade, mas o que surpreende é seu julgamento negativo. No caso, o que recusa a nostalgia é a ironia que permite o distanciamento crítico: os bombeiros voluntários de *Ragtime* podem ser tudo, menos figuras sentimentais, e muitos dos “ideais” sociais americanos — como a justiça — são questionados por sua inaplicabilidade aos americanos (negros) como Coalhouse Walker. No romance não há generalização nem sentimentalização fora do racismo, da tendenciosidade etnocêntrica e do ódio entre as classes.

Obras pós-modernas como essa contestam o direito da arte no sentido de afirmar que insere valores atemporais universais, e o fazem por meio da tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que depende do contexto. Elas também desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da disparidade. Por meio da narrativa, elas apresentam uma corporalidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo realmente tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter. Não é por acaso que venho utilizando aqui a linguagem de Michel Foucault, pois sua descrição sobre os desafios apresentados por uma “genealogia” nietzschiana às noções padronizadas de história (1977, 142-154) corresponde àquilo que a ficção pós-moderna também sugere ao contestar as convenções da historiografia e da forma do romance. Como venho afirmando durante a primeira parte deste estudo, o empreendimento pós-moderno ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, muitas vezes envolvendo uma na outra e uma pela outra, e muitas vezes a história é o cenário dessa problematização.

Naturalmente, isso também tem se aplicado a outros períodos, pois o romance e a história têm revelado com frequência suas afinidades naturais por intermédio de seus denominadores comuns em termos de narrativa: a teleologia, a causalidade, a continuidade. Leo Braudy (1970) demonstrou

como a problematização dessa continuidade e dessa coerência na redação da história do século XVIII encontrou um paralelo na ficção da época. Hoje em dia, no entanto, o que faz com que a história, a teoria e a arte pós-modernas tenham certas preocupações em comum é menos o problema da maneira como narrar o tempo do que a questão da natureza e do *status* das informações de que dispomos sobre o passado. Na obra de Hayden White, Michel de Certeau, Paul Veyne, Louis O. Mink, Lionel Gosman e outros é possível perceber uma espécie de suspeita radical em relação ao ato da historiografia. Entretanto, *pace* os oponentes do pós-modernismo, não falta preocupação com relação à história nem existe nenhum relativismo ou subjetivismo radical (Lentricchia 1980, xiv). Em vez disso, existe uma visão do passado, recente e remoto, que leva em conta os atuais poderes e limitações da escrita desse passado. E muitas vezes o resultado são uma determinada provisóricidade e uma determinada ironia declaradas.

Nas palavras de Umberto Eco, "A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio [a descoberta do modernismo], precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência" (1983, 1984, 67). A consciência semiótica de que todos os signos mudam de sentido ao longo do tempo (MacCannell e MacCannell 1982, 10) impede a nostalgia e a atração pelas coisas antigas. Mais do que lamentar, deve-se exaltar a perda da inocência: "De fato, já não podemos presumir que temos a capacidade de fazer afirmações isentas de valor a respeito da história, nem supor que existe alguma disposição especial pela qual os signos que constituem um texto histórico se referem aos acontecimentos do mundo" (Kermode 1979, 108). Esse é o ceticismo que nos proporcionou não apenas mudanças na disciplina da história, mas o "Novo Historicismo", conforme ele é hoje denominado, nos estudos literários.

II

A nova história que estamos começando a presenciar atualmente tem poucos pontos em comum com a velha história — e isso ocorre por uma interessante razão histórica: seus profissionais foram criados no clima teórico da década de 70, uma época em que a obra literária individual veio a perder sua unidade orgânica; em que a literatura, como corpo organizado de conhecimento, abandonou as fronteiras que até então a envolviam e, até certo ponto, abandonou até suas pretensões de conhecimento; e em que a história começou a parecer descontínua, às vezes realmente não passando de mais uma simples ficção. Não surpreende que a crudição que hoje procuramos não possa assumir a forma ou falar a língua da história literária mais antiga. *Herbert Lindenberger*

Essa nova história literária não é uma tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição de pensamento; ela mantém uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária. Um recente anúncio da série da University of California Press sobre "O Novo Historicismo: Estudos de Poética Cultural", fala sobre um retorno crítico "à insercionalidade histórica da produção literária" que é contemporâneo das "inovadoras investigações sobre a construção simbólica da realidade" no estudo da história. Nesse caso existe um paralelo exato com a "Nova História da Arte" (Rees e Borzello 1986) de T. J. Clark e a revista *Block* (Bird 1986). Graças ao trabalho pioneiro de teóricos marxista, feministas, gays, negros e etnicistas, existe nesses campos uma nova consciência de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever. Já não basta, como escritor, ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte ou à literatura (ou à história, embora nesse caso nunca tenha de fato bastado); o teórico e o crítico estão inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições.

Historiadores como Le Roy Ladurie escandalizaram seus colegas do *establishment* ao se recusarem a ocultar seus atos interpretativos e narrativos por trás da voz de objetividade da terceira pessoa que é tão comum na escrita da história e da crítica literária. Em seu *Carnival in Romans* (1979), o historiador se apresenta não como uma testemunha metafórica ou como um participante imaginário dos acontecimentos de 1580, mas como um estudioso, transmitindo do lado de fora da história que está contando, mas a partir de uma perspectiva explícita e intensamente parcial que expõe seu sistema de valores para que os leitores julguem por si mesmos (Carrard 1985). Essa ostentação da transgressão das convenções da historiografia é uma fusão muito pós-moderna de dois sistemas enunciativos, os sistemas definidos por Benveniste como histórico e discursivo. Em sua tentativa de narrar os acontecimentos passados de forma que estes pareçam narrar-se a si mesmos, as afirmações históricas, seja na historiografia ou na ficção realista, tendem a eliminar a referência gramatical à situação discursiva da enunciação (produtor, receptor, contexto, objetivo) (1971, 206-208). Na redação pós-moderna da história — e da ficção (*Midnight's Children, The White Hotel, Slaughterhouse-Five* — existe uma deliberada contaminação do histórico pelos elementos discursivos didáticos e situacionais, contestando assim os pressupostos implícitos das afirmações históricas: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação.

O que vai desaparecendo em virtude desse tipo de contestação é qualquer fundamento sólido que sirva de base à representação e à narração, seja na ficção ou na historiografia. Entretanto, na maior parte das obras pós-modernas esse fundamento é antes inserido e subseqüentemente subvertido: a obra de Le Roy Ladurie produz impacto graças a um diálogo intertextual implícito com a tradicional história narrativa em terceira

pessoa. A força de Ragtime provém tanto da maneira como revive quanto pela maneira como inverte a obra de Dos Passos. Conforme observou David Carroll, o novo e crítico “retorno à história” confronta “a conflituosa interpretação de diversas séries, contextos e fundamentos que constituem qualquer base ou processo de embasamento” (1983, 66), mas eu acrescentaria que, na redação pós-modernista da história e da literatura, ele o faz inserindo antes, e depois criticamente confrontando, esse processo de embasamento e essas mesmas bases. Esse é o paradoxo do pós-moderno.

É um paradoxo que ressalta a separação entre a “história” como aquilo que Murray Krieger chama de “a livre seqüência de realidades empíricas brutas” (1974, 339) e a “história” como método ou escrita: “O processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado constitui (. . .) o *método histórico*. A reconstrução imaginativa desse processo é chamada de *historiografia*” (Gottschalk 1969, 48). A “reconstrução imaginativa” ou a sistematização intelectual — conforme o modelo que melhor se adapte ao leitor — é o núcleo do repensar pós-moderno sobre os problemas relativos à maneira como podemos, e realmente conseguimos, ter conhecimento a respeito do passado. Conforme Paul Ricoeur demonstrou, é a redação da história que é de fato “*componente da forma histórica de compreensão*” (1984a, 162). São as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos *acontecimentos* passados que constroem aquilo que consideramos como *atos* históricos. Esse é o contexto em que a compreensão histórica pós-moderna se situa: fora das associações de progresso ou desenvolvimento iluministas, do processo idealista/hegeliano da história do mundo, ou de noções marxistas essencializadas a respeito da história. O pós-modernismo volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente. Na ficção de Salman Rushdie ou Ian Watson, ou nos filmes de Peter Greenaway, não existe nenhuma regressão infinita e abissal à ausência ou à absoluta falta de base. O passado realmente existiu. A questão é: *como* podemos conhecer esse passado hoje — e *o que* podemos conhecer a seu respeito? A declarada metaficcionalidade de romances como *Shame* (Vergonha) ou *Star Turn* (Passeio Estelar) reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados. Ao mesmo tempo que explora, ela questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. É por isso que a venho chamando de metaficção historiográfica. Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Será que eles substituem o passado? O que se quer dizer — em termos

ideológicos — quando se fala em nossa compreensão “natural” sobre a explicação histórica?

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a rejeição do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. Romances como *The Public Burning* e *A Lenda de “Legs”* afirmam que o passado realmente existiu antes de sua “textualização” na ficção ou na história. Eles também demonstram que ambos os gêneros constroem inevitavelmente à medida que textualizam esse passado. O referente “real” de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos. O passado é “arqueologizado” (Lemaire 1981, xiv), mas sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis como sendo textualizado.

Portanto, o pós-modernista “retorno à história” não é uma recuperação, uma nostalgia ou um revivescencialismo (J. D. Kramer 1984, 352). Pelo menos a partir de uma perspectiva não-marxista, Ihab Hassan tem razão ao censurar Jameson por não ter compreendido exatamente a questão de história e pós-modernismo (1986, 507) à luz de obras arquitetônicas como a de Paolo Portoghesi (517, 18n) (e, eu acrescentaria, à luz de obras musicais como as de Stockhausen, Berio e Rochberg e de romances como os de Fowles, Wolf, Grass e Banville). Os comentaristas culturais dizem que nos anos 70 os americanos se voltaram para a história por causa do bicentenário de sua independência. Porém, como explicar as investigações históricas contemporâneas no Canadá, na América Latina e na Europa? Talvez ironicamente, é Jameson quem pode ter apontado exatamente uma das explicações mais importantes: os membros da geração dos anos 60 (que foram, na verdade, os criadores do pós-modernismo) podiam, por motivos óbvios, inclinar-se a “pensar de forma mais histórica do que a de seus antecessores” (1984c, 178). Na década de 60 houve um movimento “para fora da moldura” (Suknick 1985, 43) e para dentro do mundo da história contemporânea (conforme se viu em todos os aspectos, desde as manifestações pela paz até o Novo Jornalismo) e da materialidade (na arte, tivemos os moldes de gesso da “realidade”, de George Segal). Nosso passado recente (e até o remoto) é algo que temos em comum, e talvez a abundância de obras de ficção e não-ficção históricas que hoje se escrevem e lêem seja o sinal de um desejo em relação àquilo que Doctorow já chamou de leitura como “um ato de comunidade” (in Trenner 1983, 59). Entretanto, dizer — conforme o faz um dos críticos do pós-moderno — que

“a história, seja como consciência pública coletiva sobre o passado, como uma série de revisões privadas da experiência pública, ou mesmo como a elevação da experiência privada à consciência pública, forma o epicentro das manifestações da atividade ficcional contemporânea” (R. Martin 1980, 24) não equivale a dizer que a ficção pós-moderna “descria” a história (14). Ela pode problematizar, por exemplo, as convenções do fechamento teleológico ou da continuidade evolutiva, mas isso não significa “expulsá-las” do local de ação. Na verdade, pela lógica ela não poderia fazê-lo, pois depende delas.

Na verdade, elevar a “experiência privada à consciência pública” na metaficção historiográfica pós-moderna não equivale a expandir o subjetivo; equivale, isso sim, a entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico. O que devemos entender quando, em *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*), Saleem Sinai nos diz ter causado pessoalmente coisas como a morte de Nehru ou as passeatas em defesa do idioma na Índia, ou quando o pequeno Oskar nos diz que, em seu tambor, “batucou o ritmo rápido e irregular que comandou os movimentos de cada pessoa durante um bom tempo depois de agosto de 1914”? Será que existe uma lição a aprender desse paradoxo pós-moderno — da megalomania debilitada pela ironia e da recusa em renunciar à responsabilidade pessoal pela história pública? As obras desse tipo especulam abertamente sobre o deslocamento histórico e suas conseqüências ideológicas, sobre a forma como se escreve a respeito da “realidade” do passado, sobre aquilo que constitui “os fatos conhecidos” de qualquer acontecimento. Essas são algumas das problematizações que a atual arte pós-moderna faz em relação à história. Porém, naturalmente o discurso teórico também não tem sido reticente ao abordar essas questões.

III

Com uma insistência cada vez maior, ouvimos atualmente partir de várias direções o grito dizendo que precisamos retornar à história, e de fato precisamos fazê-lo. Naturalmente, o problema é como retornar e a que tipo de história se propõe retornar. Muitas e muitas vezes o grito é causado pela frustração e lançado em reação aos diversos tipos de formalismo que ainda parecem dominar o mercado intelectual, ao fato de que o formalismo simplesmente não vai desaparecer, não importa a freqüência e o vigor com que a história é convocada para expulsá-lo, ou ao menos para colocá-lo em seu lugar (no lugar que a história designar para ele). *David Carroll*

A metaficção historiográfica contesta explicitamente o presumível poder que a história possa ter para abolir o formalismo. Seu impulso metaficcional impede qualquer eliminação de sua identidade formal e fictícia. Mas

também reinsere o histórico, em oposição direta à maior parte dos argumentos a favor da autonomia absoluta da arte, como o de Ronald Suenick: “A menos que se estabeleça uma fronteira [entre a arte e a ‘vida real’], a horda dos factistas vai chegar, aos tropeções, brandindo sua bandeira, na qual se lê: ‘Aconteceu mesmo’ ” (1985, 44). Mas isso não se dá como se a afirmação “Aconteceu mesmo” deixasse de ser problemática por si só. Assim como as definições daquilo que constitui a literatura se modificaram ao longo dos anos, também as definições daquilo que torna histórica a redação da história se modificaram desde Tito Lívio até Ranke, e daí até Hayden White (ver um levantamento completo em Fitzsimmons, Pundt e Nowell 1954). Realizam-se constantes debates sobre a definição do campo histórico e as estratégias empregadas para coletar, registrar e narrar as evidências. Como observou Derrida (1976), entre outros, muitos desses debates partem do pressuposto de que o passado pode ser apreendido com precisão; é apenas uma questão de como fazê-lo melhor. Como registro da realidade do passado, a história, segundo essa visão, costuma ser considerada como radicalmente incompatível com a literatura, cujo caminho para a “verdade” (considerada como provisória e limitada ou como privilegiada e superior) se baseia em seu *status* autônomo. Essa é a visão que institucionalizou a separação entre estudos literários e históricos no campo acadêmico.

No século XX a disciplina da história tem sido tradicionalmente estruturada por pressupostos positivistas e empiricistas que atuaram no sentido de separá-la de tudo o que tenha o sabor do “meramente literário”. Em seu habitual estabelecimento do “real” como presença não problemática a ser reproduzida ou reconstruída, a história suplica que a desconstrução (Parker 1981, 58) questione a função da própria redação da história. Nas palavras deliberadamente instigantes de Hayden White,

[os historiadores] devem estar preparados para cultivar a noção de que a história, conforme é concebida hoje em dia, é um tipo de acidente histórico, produto de uma situação histórica específica, e de que, com o desaparecimento dos equívocos que produziram essa situação, a própria história pode vir a perder seu *status* como uma forma autônoma e autolegitimizadora de pensamento. A tarefa mais difícil que a atual geração de historiadores será convocada para realizar pode perfeitamente ser a de expor a natureza historicamente condicionada da disciplina histórica, de supervisionar a dissolução da pretensão de autonomia que a história tem entre as outras disciplinas.

(1978b, 29)

Num nível menos geral, é claro que a *forma* como a história é escrita tem sido submetida a um considerável exame nos últimos anos. A história como política do passado (os relatos sobre os reis, as guerras e as intrigas ministeriais) tem sido contestada pelo repensar realizado pela escola francesa dos Annales sobre as estruturas de referência e os instrumentos meto-

dológicos da disciplina (ver Le Goff e Nora 1974). A resultante refocalização da historiografia (Logan 1980, 3) sobre objetos de estudo antes negligenciados — objetos sociais, culturais e econômicos — nas obras de Jacques Le Goff, Marcel Detienne, Jean Paul Aron e outros coincidiu com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos (as mulheres — mas também a classe trabalhadora, os gays, as minorias étnicas e raciais, etc.). Naturalmente, é possível encontrar o mesmo impulso na metaficção historiográfica: *Cassandra*, de Christa Wolf, reconta o épico histórico de Homero sobre os homens, sua política e suas guerras, em termos da história, que não foi contada, das mulheres e da vida cotidiana. Na historiografia, o próprio conceito de tempo foi mais problematizado do que nunca (Braudy 1970). Em nome de uma história de *longue durée* e em nome da *mentalité collective*, a obra de Fernand Braudel questionou a “história dos acontecimentos”, o curto período de tempo da tradicional historiografia narrativa dos indivíduos e dos acontecimentos isolados. E os três volumes de *Temps et récit* (Tempo e Narração), de Paul Ricoeur, estudam com cuidadoso detalhe as configurações e as refigurações que a narrativa, histórica e fictícia, faz com o tempo.

Conforme foi praticada por Arthur Danto e Morton White, a filosofia analítica da história levantou questões diferentes para a historiografia moderna, questões epistemológicas em sua maioria. Porém, em sua maior parte, os historiadores da história acham que a disciplina ainda é muito empírica e prática (Adler 1980, 243), com uma desconfiança radical em relação ao abstrato e ao teórico. Entretanto, assim como os desafios do pós-estruturalismo, do marxismo e do feminismo aos pressupostos semelhantes que ainda sustentam grande parte dos atuais estudos literários, as provocações dos teóricos da história estão começando a atuar no sentido de resistir à crescente ameaça da marginalização dos estudos históricos causada pela falta de disposição dos historiadores para justificar seus métodos, até para si mesmos (ver Fischer 1970; LaCapra 1985a). Houve três focos principais de recentes teorizações para a historiografia: a narrativa, a retórica e o argumento (Struever 1985, 261-264), e, entre eles, é a narrativa que coincide mais visivelmente com as preocupações da ficção e da teoria pós-modernas.

IV

A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la. *Oscar Wilde*

Hayden White acha que, gradativamente, a visão predominante entre os historiadores de hoje passou a ser a de que a redação da história na forma

de representações narrativas do passado é um empreendimento muitíssimo convencional e até mesmo literário — o que não significa dizer que eles acreditam que os acontecimentos nunca se concretizaram no passado:

uma pesquisa especificamente *histórica* se origina menos da necessidade de demonstrar *que* certos acontecimentos se realizaram do que do desejo de verificar o que certos acontecimentos podem *significar* para a concepção de um determinado grupo, sociedade ou cultura sobre suas atuais tarefas e suas futuras perspectivas.

(1986, 487)

A mudança da legitimização para a significação, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado — ou melhor, dos vestígios textualizados (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado. Muitas vezes essa mudança se expressa em termos que lembram a linguagem do pós-estruturalismo literário: “Como é que [um dado fenômeno histórico] entrou no sistema denominado história, e como é que o sistema da redação histórica obteve um autêntico poder discursivo?” (Cohen 1978, 206). Nesse caso, o vínculo entre poder e conhecimento sugere a importância do impacto da obra de Michel Foucault e, até certo ponto, da obra de Jacques Derrida em nosso repensar pós-moderno a respeito da relação entre o passado e a redação que damos a esse passado, seja na ficção ou na historiografia. Nesses dois domínios há tentativas declaradas de abordar o passado como já sendo “semioticizado” ou codificado, ou seja, já inserido no discurso e, portanto, “sempre já” interpretado (mesmo que apenas pela seleção daquilo que foi registrado e por sua inserção numa narrativa). Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.

Percebo que a simples menção da palavra vestígio lembra a contestação de Derrida em relação àquilo que chama de fundamentos metafísicos da historiografia. O desafio de Derrida à noção de temporalidade histórica linear (1981a, 56 e segs.) é mais radical do que o modelo foucaultiano de descontinuidade: apresenta uma noção complexa de repetição e mudança, iteração e alteração, operando em conjunto (LaCapra 1985a, 106), uma “cadeia” conceitual da história: “uma história ‘monumental, estratificada, contraditória’; uma história que também acarreta uma nova lógica da

repetição e do vestígio, pois é difícil saber como pode haver história sem ele” (Derrida 1981a, 57). Isso se coloca em oposição a qualquer tentativa de refletir ou reconstruir o “presente-no-passado” (D. Carroll 1978b, 446) como presença não problemática. Segundo Derrida, a historiografia é sempre teleológica: ela impõe um sentido ao passado e o faz por meio da presuposição de um final (e/ou de uma origem). Assim também procede a ficção. A diferença na ficção pós-moderna está em sua desafiadora autoconsciência sobre aquela imposição que a torna provisória. Como afirmou Michel de Certeau, a redação da história é uma operação de deslocamento do passado verdadeiro, uma tentativa limitada e limitadora no sentido de compreender as relações entre um local, uma disciplina e a construção de um texto (1975, 55, 64).

Assim como Derrida, Michel Foucault nos pediu que olhássemos para as coisas de maneira diferente, que mudássemos o nível de nossa análise saindo de nossas tradicionais divisões disciplinares e entrando no nível do discurso. Portanto, já não devemos lidar com a “tradição” ou com “o talento individual”, como Eliot queria que fizéssemos. O estudo das forças anônimas de dissipação substitui o estudo dos acontecimentos e das realizações “assinalados”, cuja coerência é dada pela narrativa retrospectiva; as contradições desalojam as totalidades; as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução; o particular e o local assumem o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental. Para Foucault, são as irregularidades que definem o discurso e suas muitas redes interdiscursivas possíveis na cultura. Para a história, a teoria e a arte pós-modernas, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de história contínua.

A obra de Foucault se aliou à dos marxistas e à das feministas ao insistir na pressão dos contextos históricos que costumam ser ignorados nos estudos literários formalistas (Lentricchia 1980, 191), assim como costumam ser ignorados também na interpretação histórica. Agora se recomenda com insistência que os historiadores levem em conta os contextos de seu próprio ato inevitavelmente interpretativo: a redação, a recepção e a “leitura crítica” de narrativas a respeito do passado têm grande relação com questões de poder — intelectual e institucional (LaCapra 1985a, 127). Foucault afirmou que “o social” é um campo de forças, de práticas — discursos e suas instituições de apoio — no qual adotamos diversas posições (em constante mudança) de poder e resistência. Assim o social é inserido no interior das práticas de significação de uma cultura. Nas palavras de Teresa de Lauretis, “as formações e as representações sociais atraem e posicionam o indivíduo como sujeito no processo ao qual damos o nome de ideologia” (1984, 121).

A ênfase da obra de Foucault sobre o discurso não foi permitida apenas pela forma de pensamento textualizada de Derrida (como afirma Lentric-

chia em 1980, 191); muito antes de Derrida, houve Nietzsche e Marx. Foucault não é um “pantextualista” simplificador (H. White 1986, 485) que reduz o real histórico ao textual. Nas próprias palavras de Foucault, o discurso não é “uma forma ideal, atemporal, que também possui uma história”, mas é

histórico do início ao fim — um fragmento da história, uma unidade e uma descontinuidade na própria história, apresentando o problema de seus próprios limites, suas divisões, suas transformações, as formas específicas de sua temporalidade, e não sua súbita irrupção em meio às cumplicidades do tempo.

(1972, 117)

Falar sobre práticas discursivas não é reduzir tudo a uma textualidade global essencializada, mas sim reafirmar o específico e o plural, o particular e o disperso. O ataque de Foucault contra todas as forças centralizadoras da unidade e da continuidade na teoria e na prática (influência, tradição, evolução, desenvolvimento, espírito, oeuvre, livro, voz, origem, langue, disciplinas) desafia todas as formas de pensamento totalizante (1972, 21-30) que não reconhecem seu papel na própria constituição de seus objetos de estudo e na redução do heterogêneo e problemático ao homogêneo e transcendental. Os críticos não demoraram a observar nos personagens Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, os exemplares paródicos da tentativa de totalizar o particular e o disperso (ver Gaillard 1980) e dar sentido por meio do ato de centralização e universalização. E os narradores de Salman Rushdie são seus herdeiros pós-modernos.

A teoria e a prática também se entrecruzam em outra área de contestação: desta vez, a contestação às noções de continuidade e tradição. A metaficação historiográfica também tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades. Edward Said afirmou que, por trás da noção de Foucault sobre o descontínuo, está uma “suposição de que o conhecimento racional é possível, não importa a dimensão da complexidade — e até da falta de atração — das condições de sua produção e de sua aquisição” (1975a, 283). O resultado é um paradoxo muito pós-moderno, pois, na teoria de Foucault sobre a sistematização descontínua, “o discurso do conhecimento moderno sempre fica ansioso por aquilo que não consegue apreender plenamente ou representar totalmente” (285). Seja histórico, teórico ou literário, o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras, se bem que estas não sejam transcendentais (Foucault 1972, 229). Toda continuidade é reconhecida como “fingimento” (Foucault 1977, 154). O particular, o local e o específico substituem o geral, o universal e o eterno. Hayden White observou que tal concepção, aplicada à historiografia,

tem profundas implicações para a avaliação da crença humanista numa "natureza humana" que está em todos os lugares e é sempre a mesma, por mais que sejam diferentes suas manifestações em diferentes tempos e lugares. Ela questiona a própria noção de uma *humanitas* universal na qual se baseia a convicção do historiador em relação a sua capacidade de, em última hipótese, "compreender" tudo o que seja humano.

(1978b, 257)

Foucault não foi, de forma alguma, o primeiro a nos conscientizar sobre nada disso. Ele mesmo sempre indicou Nietzsche como tendo sido seu antecessor. Rejeitando tanto a nostalgia relacionada com o estudo do passado quanto a universalização monumentalizante que nega a individualidade e a particularidade desse passado, em *Uso e Abuso da História* Nietzsche defendeu uma história crítica, que levasse "o passado aos tribunais, interrogando-o sem remorso" (1957, 20-1). Ele também deixou claro de onde é que deveriam vir os únicos padrões disponíveis de julgamento: "Só se pode explicar o passado por aquilo que é mais poderoso no presente" (40). É esse tipo de crença que Foucault leva para aquilo que chama de Nova História (1972, 10-11). E sua própria versão dessa história nunca chega a ser uma história de coisas, mas do discurso, "dos termos, das categorias e das técnicas por cujo intermédio, em certas ocasiões, certas coisas passam a ser o foco de toda uma configuração de discussão e procedimento" (Rajchman 1985, 51).

Portanto, evidentemente tem havido grandes ataques contra as tendências dos historiadores no sentido de fetichizar os fatos e hostilizar a teoria. Atualmente Hayden White tem sido a outra grande voz que atua para remover a repressão e revelar o "aparelho conceitual" que é o princípio de ordenação e atribuição de sentido da historiografia (1976, 30). Ele se aliou aos críticos literários pós-estruturalistas, como Catherine Belsey (1980, 2-4), ao afirmar que não existe prática sem teoria, por mais que essa teoria não seja formulada ou seja considerada como "natural", ou até mesmo negada. Para White, a questão que hoje se coloca diante dos historiadores não é "Quais são os fatos?", mas "Como se devem descrever os fatos para sancionar uma forma de explicá-los, e não outra?" (44). Isso se assemelha ao tipo de questão que os críticos literários enfrentam no novo clima teoricamente autoconsciente da década de 80. Nas duas disciplinas, é cada vez mais difícil fazer a separação entre a história ou a crítica "propriamente ditas" e a filosofia da história ou a teoria literária. Os relatos históricos e as interpretações literárias são igualmente determinados por pressupostos teóricos subjacentes. E, também na ficção pós-moderna, a teoria e a narrativa se interpenetram e a diacronia é reinserida na sincronia, mas não de forma simplista: o conceito problemático do conhecimento histórico e a noção semiótica da linguagem como contrato social são reinseridos no sistema de significação da literatura, metafictionalmente autoconsciente e

auto-regulador. Esse é o paradoxo do pós-modernismo, seja na teoria, na história ou na prática artística.

Nessas três áreas, tem havido fertilizações mútuas e diretas, e também esse tipo de preocupação paralela ou coincidente. Assim como Hayden White, que o precedeu, Dominick LaCapra esteve recentemente defendendo os pontos de interesses comuns à historiografia e à teoria crítica, e seu objetivo é uma "historiografia cognitivamente responsável" (1985a, 11). Isso envolveria um repensar problematizado com relação à natureza — por exemplo — dos documentos históricos. A partir dessa perspectiva, eles passariam a ser "textos que complementam ou reelaboram a 'realidade' e não simples fontes que divulgam fatos sobre a 'realidade'" (11). Seu relato sobre a situação de crise nos estudos históricos contemporâneos vai parecer familiar aos críticos literários: o desafio aos pressupostos humanistas predominantes ("os postulados de unidade, continuidade e domínio de um repertório documental" — 32), a contestação do passado como um significado transcendental, paradoxalmente considerado como sendo acessível, de maneira objetiva, ao historiador (137), e a reconceitualização dos processos históricos no sentido de incluir as relações entre os textos e os contextos da leitura e da escrita (106).

A historiografia produziu seu impacto sobre os estudos literários, não apenas no Novo Historicismo, mas até em áreas — como a da semiótica — de onde a história já tinha sido formalmente expulsa. Assim como a história, para um estudioso da semiótica, não é um acontecimento extraordinário, mas sim "uma entidade que produz sentido" (Haidu 1982, 188), agora também se tem julgado que a produção e a recepção semióticas do sentido só são possíveis num contexto histórico (Finaly-Pelinski 1982). E as metaficações historiográficas como *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, contribuíram para que soubéssemos isso tanto quanto qualquer argumento teórico, embora a teoria e a prática tenham atuado no sentido de situar seus próprios discursos econômica, social, cultural, política e historicamente. O desejo geral de ficar por baixo ou por trás do "natural", do "determinado" (os pressupostos que sustentam hoje a historiografia, a teoria e a arte), é compartilhado pela desmitologização barthesiana, pela contextualização marxista e feminista e até, embora às vezes possa parecer o contrário, pela desconstrução de Derrida (cf. Lentricchia 1980, 177, 183, 185). Desde o início Derrida definiu a desconstrução como uma "questão de (...) ficar alerta em relação às implicações, à sedimentação histórica da linguagem que utilizamos" (in Macksey e Donato 1970, 1972, 271). Até a afirmação de Paul Ricoeur, nos diversos volumes de *Temps et récit* (Tempo e Narrativa), no sentido de que o tempo se transforma em tempo humano por intermédio de sua narração, acaba pertencendo a esse processo pós-moderno geral de fertilização recíproca que conduz à problematização. Considera-se que a historiografia e a ficção dividem o mesmo ato de refiguração ou remodelamento de nossa experiência de tempo por meio de configurações da trama; são atividades complementares.

Contudo, é na metaficção historiográfica que fica mais evidente a existência, também, de uma contradição no âmago do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. As tensões irresolutas da prática estética pós-moderna continuam a ser paradoxos, ou talvez, mais precisamente, contradições. O sonho utópico de Barthes com relação a uma teoria do texto que fosse, ao mesmo tempo, formalista e histórica (1981b, 45) é possível, mas só se estivermos dispostos a admitir textos problemáticos e duplicados. Bakhtin (Medvedev) (1978) afirmou que a forma e a história eram interligadas e mutuamente determinantes, mas no pós-modernismo isso só é válido caso não se faça nenhuma tentativa de unificar ou fundir as duas. É útil ter em mente o modelo bakhtiniano do dialógico. Os discursos monológicos do poder e da autoridade não são as únicas reações possíveis àquilo que foi considerado como nossa era de reconhecimento da perda de certezas como a situação da condição humana (Reiss 1983, 194). Atuar paradoxalmente (inserir e depois subverter) pode ser menos satisfatório do que apresentar uma dialética resolvida, mas pode ser a única reação não totalizante possível.

Manfredo Tafuri, teórico da arquitetura, afirmou que hoje em dia é importante que se realize “uma avaliação histórica das atuais contradições”, mas não necessariamente uma resolução dessas contradições (1980, 2). Assim como a literatura, a arquitetura e as artes visuais pós-modernas precisam lutar contra as tentativas do modernismo no sentido de ficar *fora* da história – por meio da pura forma, do abstracionismo ou do mito – ou de *controlá-la* por meio de modelos teóricos de fechamento. Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes. Um último exemplo das perturbadoras conseqüências da problematização pós-moderna da história: o herói de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman), de Angela Carter, fica intrigado por causa de uma série de pinturas na casa do diabólico médico. Ele reflete:

Esses quadros eram óleos muito envernizados, executados na dimensão e no estilo acadêmicos do século XIX, e todos retratavam rostos e cenas que eu reconhecia graças a antigas fotografias e a reproduções, em sépia e verde-oliva, de obras-primas esquecidas. (. . .) Quando li os títulos gravados em placas de metal no canto de cada moldura, verifiquei que retratavam cenas como “Leão Trotski Compondo a Sinfonia Heróica”; os óculos de aros finos, o tufo de cabelos à moda hebraica, os olhos em chamas, tudo isso era familiar. A luz da inspiração estava em seus olhos e semínimas e colcheias escorriam do bico da pena para as folhas do manuscrito que voavam por sobre a cobertura de pelúcia vermelha da mesa de mogno sobre a qual ele trabalhava debruçado, como se insuflado pelo arrebatamento superior do gênio. Via-se Van Gogh escrevendo *O Morro dos Ventos Uivantes* na sala do Presbitério de Haworth, com a orelha envolvida pela atadura, tudo completo. Fiquei especialmente impres-

sionado com uma gigantesta tela que mostrava Milton, às cegas, pintando esplêndidos afrescos na paredes da Capela Sistina.

(1972, 197-198)

Ao ver a perplexidade do protagonista, a filha do médico explica: “Quando meu pai reescrever os livros de história, essas serão algumas das coisas que de repente qualquer um vai perceber que sempre foram verdadeiras.”

SEGUNDA PARTE

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: “O PASSATEMPO DO TEMPO PASSADO”

I

Nós, os teóricos, temos de conhecer as leis do periférico na arte. Na verdade, o periférico é o conjunto não-estético. Ele se vincula à arte, mas o vínculo não é causal. Porém, para sobreviver, a arte precisa ter novas matérias-primas. Infusões do periférico. *Viktor Shklovsky*

No século XIX, pelo menos antes do advento da “história científica” de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (Nye 1966, 123). Então veio a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos, apesar de o romance realista e o historicismo de Ranke terem em comum muitas convicções semelhantes em relação à possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável (H. White 1976, 25). Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (ver Seamon 1983, 212-216).

Conforme demonstrou Barbara Foley, no século passado a redação da história e do romance histórico influenciaram-se reciprocamente: a dívida de Macaulay para com Scott era declarada, assim como a de Dickens para com Carlyle em *A Tale of Two Cities* (Foley 1985a, 170-1). Hoje em dia, o novo ceticismo ou a desconfiança a respeito da redação de história encontrados na obra de Hayden White e Dominick LaCapra se reflete nos desafios internalizados à historiografia em romances como *Shame* (Vergonha), *The Public Burning* ou *A Maggot* (Um Verme ou um Capricho): eles compartilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até a seu envolvimento na ideologia. Hoje em dia, tanto na ficção como na escrita da história, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada — abalada, mas talvez não destruída. E é isso que justifica o ceticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira; e explica também os paradoxos de definição dos discursos pós-modernos. Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética — apenas uma contradição irresoluta, como acabamos de verificar no capítulo anterior.

Portanto, a história da discussão sobre a relação entre a arte e a historiografia é relevante para qualquer poética do pós-modernismo, pois a separação é tradicional. Para Aristóteles (1982, 1.451a-b), o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades. Isso não significava dizer que os acontecimentos e os personagens históricos não poderiam aparecer na tragédia: “nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam ou teriam probabilidade de acontecer” (1.451b). Considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais (ver Holloway 1953; G. Levine 1968; Braudy 1970; Henderson 1974). O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. Em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas fronteiras formas como o relato de viagem e diversas versões daquilo que hoje chamamos de sociologia (Veyne 1971, 30). Não surpreende que tenha havido coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros. No século XVIII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não a factualidade) e a verdade na narrativa. (Só com a aprovação dos Atos do Parlamento que definiam o libelo é que a noção de “fato” histórico passou a fazer parte desse debate — L. J. Davis 1983.) Não é por acaso que, “Desde o início, os autores de romances pareciam estar decididos a fingir que sua obra não é criada, mas simplesmente existe” (Josipovici 1971, 148); na verdade, era mais seguro, em termos legais e éticos. As obras de Defoe diziam ser verídicas e chegaram a convencer alguns leitores de que eram mesmo factuais, porém a maioria dos leitores atuais (e muitos leitores da época) tiveram o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no “real” — assim como ocorre com os leitores da metaficção historiográfica contemporânea.

Na verdade, o romance *Foe*, de Michael Coetzee, aborda exatamente essa questão da relação da escrita da “estória” e da “história” com a “verdade” e a exclusão na prática de Defoe. Nesse caso existe um vínculo direto com os pressupostos habituais da historiografia: é que

toda história é uma história de alguma entidade que existiu durante um considerável período de tempo, e que o historiador quer afirmar o que é literalmente verdadeiro a seu respeito num sentido que faz distinção entre o historiador e um contador de histórias fictícias ou mentirosas.

(M. White 1963, 4)

Foe revela que os contadores de histórias podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos — e pessoas — do passado, mas também sugere que os historiadores fizeram o mesmo: nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres? Conforme vimos, Coetzee apresenta a instigante ficção de que Defoe não escreveu *Robinson Crusoe* a partir de informações dadas por um homem náufrago histórico, Alexander Selkirk, ou provenientes de outros relatos de viagem, mas a partir de informações que lhe haviam sido prestadas por uma mulher subsequentemente “silenciada”, Susan Barton, que também fora náufraga na ilha de “Cruso” [sic]. Foi Cruso quem sugeriu que ela contasse sua estória a um escritor, que acrescentaria “uma pitada de cor” a seu relato. A princípio ela resistiu porque queria ver revelada a “verdade”, e Cruso admitia que a profissão do escritor “é com os livros, e não com a verdade” (1986, 40). Mas Susan percebia um problema: “Se eu não puder aparecer, como autora, servindo como garantia da verdade de meu relato, que valor terá

ele? Eu poderia muito bem tê-lo sonhado numa caminha aconchegante em Chichester" (40).

Susan realmente conta seu relato a Foe (só depois é que ele acrescentou o "De", ficando então livre da ironia de Coatzee*), cuja reação é a de um romancista. A reação de Susan é a cólera:

Você observou que seria melhor se Cruso não tivesse recuperado apenas o mosquete e a pólvora e as balas, mas também uma caixa de ferramentas, e tivesse construído para si um barco. Não quero ser implicante, mas vivíamos numa ilha tão castigada pelo vento que nenhuma árvore crescia curvada e vergada.

(1986, 55)

Frustrada, ela começa seu próprio relato: "A mulher Náufraga. Relato Verdídico de um Ano numa Ilha Deserta. Com muitas Circunstâncias Estranhas Jamais Contadas até Hoje" (67), mas descobre que os problemas da escrita da história são semelhantes aos da escrita da ficção: "Será que essas circunstâncias são suficientemente estranhas para formarem uma estória? Quanto tempo se passará até que eu seja forçada a inventar circunstâncias novas e mais estranhas: o resgate de ferramentas e mosquetes da embarcação de Cruso; a construção de um barco (. . .) um desembarque de canibais (. . .)?" (67) Contudo, sua decisão final é a de que "aquilo que aceitamos na vida não podemos aceitar na história" (67) — isto é, mentiras e invenções.

Outras metaficcões historiográficas também parecem ter obsessão pelo vínculo entre as estórias (e as histórias) "fictícias" e as "mentirosas": *Famous Last Words* (As Famosas Últimas Palavras), *A Lenda de "Legs"*, *Waterland, Shame*, (Vergonha). Nesta última, o narrador de Rushdie se volta declaradamente para as possíveis objeções contra sua posição de *insider/outsider* que, da Inglaterra — e em inglês —, escreve sobre os acontecimentos do Paquistão:

Estrangeiro! Transgressor! Você não tem o direito de falar deste assunto! (. . .) Eu sei: ninguém jamais me prendeu [como fizeram com o amigo sobre o qual ele acabou de escrever]. Nem é provável que o façam. *Ladrão! Pirata! Nós rejeitamos sua autoridade. Nós o conhecemos, com sua língua estrangeira que o envolve como se fosse uma bandeira: falando a nosso respeito em sua língua bífida, o que pode você dizer além de mentiras?* Eu respondo com outras perguntas: Será que a história deve ser considerada propriedade exclusiva de seus participantes? Em que tribunais estão afixados esses direitos, quais são as comissões de fronteira que mapeiam os territórios?

(1983, 28)

* A palavra *foe*, em inglês, quer dizer "inimigo, adversário, desafeto". (N. do T.)

A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura. Mesmo assim, o paradoxo subsiste: em *Shame*, ficamos sabendo que, quando o Paquistão foi formado, a história da Índia teve de ser escrita a partir do passado paquistanês. Mas, quem realizou esse trabalho? A história foi reescrita por imigrantes, em urdu e inglês, as línguas importadas. Como diz o narrador, ele é forçado — pela história — a escrever em inglês “e assim a alterar para sempre o que está escrito” (38).

Também houve outra tradição, de longa duração, que vem (conforme acabamos de ver) desde Aristóteles e considera a ficção não apenas como sendo distinta, mas também superior, com relação à história, que é uma forma de escrever limitada à representação do contingente e do particular. No entanto, como demonstra Jane Tompkins (1980b), as afirmações românticas e modernistas sobre a autonomia e a supremacia da arte levaram a uma marginalização da literatura, uma marginalização que os extremos da metaficção (como a superfície americana e o Novo Novo Romance francês) só fazem exacerbar. Em deliberado contraste com aquilo que eu consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção radical modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.

Por exemplo, *No Place on Earth* (Em Lugar Algum da Terra), de Christa Wolf, trata do encontro ficcionalizado de duas figuras históricas, o dramaturgo Heinrich von Kleist e o poeta Karoline von Günderrode: “A afirmação de que eles se encontraram: uma lenda que nos serve. A cidade de Winkel, junto ao Reno, nós a vimos com nossos próprios olhos.” O “nós” da voz narrativa, no presente, ressalta a reconstrução histórica metaficção no nível da forma. Mas a vida e a arte também se encontram no nível temático, pois esse é o tema do romance, quando o Kleist de Christa Wolf tenta demolir os muros existentes entre “as fantasias literárias e as realidades do mundo” (1982, 12), contestando a separação que seus colegas fazem entre os poetas e a práxis: “Entre todas as pessoas aqui presentes, talvez não haja nenhuma que se vincule ao mundo real tão intimamente quanto eu” (82). Afinal, é ele quem está tentando escrever uma obra histórica romântica sobre Robert Guiscard, Duque da Normandia. O metaficção e o historiográfico também se encontram nos intertextos do romance, pois é por meio deles que Wolf acrescenta informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro ficção. Os intertextos variam desde cartas do próprio Günderrode até obras românticas canônicas como *Hyperion*, de Hölderlin, *Torquato Tasso*, de Goethe, e *Gedichte*, de Brentano — mas, como um todo, o tema é o conflito entre a arte e a vida. O romance nos lembra, conforme o fez Roland Barthes muito antes (1967), que é possível considerar que o século XIX deu origem ao

romance realista e à história narrativa, dois gêneros que têm em comum um desejo de selecionar, construir e proporcionar auto-suficiência e fechamento a um mundo narrativo que seria representacional, mas ainda assim distinto da experiência mutável e do processo histórico. Atualmente, a história e a ficção compartilham uma necessidade de contestar esses mesmos pressupostos.

II

Para a verdade da arte, a realidade externa é irrelevante. A arte cria sua própria realidade, em cujo interior a verdade e a perfeição da beleza constituem o infinito refinamento dela mesma. A história é muito diferente. É uma busca empírica de verdades externas, e das verdades externas melhores, mais completas e mais profundas, numa relação de máxima correspondência com a realidade absoluta dos acontecimentos do passado.
David Hackett Fischer

Essas palavras não deixam de ter seu tom irônico, é claro, pois Fischer está descrevendo aquilo que considera como sendo uma típica preconcepção de historiador sobre a relação entre arte e história. Porém, ela não fica muito distante de uma descrição dos pressupostos básicos de muitos tipos de crítica literária formalista. Para I. A. Richards, a literatura consistia em “pseudo-afirmações” (1924); para Northrop Frye (1957), a arte era hipotética, e não real — ou seja, formulações verbais que imitam proposições da realidade; assim como Sir Philip Sidney, os estruturalistas afirmavam que

a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso (. . .) é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio *status* de “ficção”.

(Todorov 1981a, 18)

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, mas não pelas razões que acabaram de ser apresentadas. Romances pós-modernos como *O Papagaio de Flaubert*, *Famous Last Words* e *A Maggot* afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (ver B. II. Smith 1978), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em

evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.

A ficção pós-moderna sugere que reecrevar ou reapresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. Essa é a lição dos romances como *L.C.*, de Susan Daitch, com sua dupla camada de reconstrução histórica, cujas duas partes são apresentadas com uma autoconsciência metaficcional. Trechos do diário da protagonista fictícia, Lucienne Crozier, uma mulher envolvida na histórica revolução de 1848 em Paris, e mesmo assim marginalizada como testemunha dessa revolução, são editados e traduzidos por duas vezes: a primeira por Willa Rehnfield, e a segunda, após a morte de Willa, por sua assistente, que é mais jovem. O recente interesse pela história de arquivo das mulheres passa a apresentar, nesse caso, um interessante aspecto novo, pois as duas traduções para o final do diário de Lucienne apresentam tamanhas diferenças que toda a atividade de tradução, bem como a de pesquisa, é questionada. Na versão de Willa, mais tradicional, Lucienne morre de tuberculose em Argel, abandonada por seu amante revolucionário. Na versão de sua assistente, que é mais radical (em 1968, ela era uma veterana de Berkeley, procurada pela polícia em virtude de um atentado terrorista a bomba), Lucienne simplesmente pára de escrever, enquanto aguarda a prisão por atividades revolucionárias.

Outras metaficcões historiográficas se voltam para outras implicações do ato de reescrever a história. *Chekhov's Journey* (A Viagem de Tchekhov), de Ian Watson, começa à maneira de um romance histórico sobre a viagem de Anton Tchekhov através da Sibéria, em 1890, para visitar uma colônia de prisioneiros. Contudo, no capítulo seguinte se estabelece uma tensão entre essa situação e outra, que ocorre em 1990: num Retiro para Artistas Russos no campo, um cineasta, um roteirista e um ator parecido com Tchekhov se encontram para planejar um filme sobre essa viagem histórica de 1890. O plano é hipnotizar o ator e filmar sua incursão na personalidade e no passado de Tchekhov. A partir das fitas, irá surgindo um roteiro. Entretanto, eles enfrentam um sério problema: o ator começa a *alterar* as datas de acontecimentos históricos verificáveis, transferindo a explosão de Tunguska de 1888 para 1908. Ficamos sabendo que, a partir desse momento, “o projeto do filme foi afundando, até chegar a um caos de anti-história” (1983, 56). De repente, intervém uma terceira narrativa: no futuro, uma nave espacial está prestes a se lançar retrospectivamente ao passado. (Enquanto isso, no Retiro, a neblina isola a equipe de redação num mundo atemporal; os circuitos telefônicos fecham-se entre si; todas as ligações com o exterior são cortadas.) O comandante da nave percebe que está vivenciando o ato de reescrever a história: a explosão de 1908 retrocedeu, transformando-se na explosão de 1888, e ambas antecipam (repetem?) as explosões atômicas de uma época ainda mais distante no

futuro. Ele fica preso numa curva de tempo que impossibilita toda noção sólida de história ou de realidade. (No Retiro, são encontrados novos livros na biblioteca, versões reescritas, não da história, mas da literatura: *O Jardim das Macieiras*, *Tio Ivan*, *Três Primas*, *O Ganso*. Não que a história deixe de ser ferida: Joana d'Arc, Trotski e outros aparecem modificados, a tal ponto que não se consegue reconhecê-los, numa alegoria não da história revisionista da Rússia mas também das novas redações, deliberadas e casuais, que damos ao passado.)

Esse mundo de provisoriedade e indeterminação adquire uma complexidade ainda maior quando uma consulta à *Enciclopédia Soviética* confirma a versão alterada do ator a respeito da expedição de Tunguska. A equipe decide que seu filme, que terá o nome de *A Viagem de Tchekhov* (como o romance), não será experimental como antes o tinham planejado, mas sim *cinéma vérité*, apesar da consciência do leitor no sentido de que lói a brincadeira hipnótica com o tempo que provocou a deformação temporal que explodiu *O Jardim das Cerejeiras* e fez com que *A Gaivota* se transformasse n' *O Ganso*. Como diz um dos membros da equipe:

Os acontecimentos do passado podem ser alterados. A história é reescrita. Bem, acabamos de descobrir que isso também se aplica ao mundo real. (. . .) Será possível que a história real do mundo esteja constantemente mudando? E por quê? Porque a história é uma ficção. É um sonho na mente da humanidade, esforçando-se eternamente. . . para chegar aonde? Para chegar à perfeição.
(1983, 174)

O texto apresenta o contexto irônico no qual se deve ler a última afirmação: a próxima coisa a ser mencionada é Auschwitz, e o reflexo de Joyce no trecho nos lembra que, para ele, a história não era um sonho, mas um pesadelo do qual estamos tentando despertar.

Em romances como esse, a problematização da natureza do conhecimento histórico se volta para a necessidade e para o risco de distinguir entre a ficção e a história como gêneros narrativos. Essa problematização também tem ocupado o primeiro plano em grande parte da teoria literária contemporânea e da filosofia da história, de Hayden White a Paul Veyne. Ao considerar a história como "um verdadeiro romance" (1971, 10), Veyne está indicando as convenções que os dois gêneros têm em comum: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama (14, 15, 22, 29, 46-48). Mas isso não quer dizer que a história e a ficção façam parte da "mesma ordem de discurso" (Lindenberger 1984, 18). Elas são diferentes, embora tenham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais. Os romances (com a exceção de algumas superfícies extremas) incorporam a história social e política até certo ponto, embora essa proporção seja variável (Hough 1966, 113); a historiografia, por sua vez, é tão estruturada,

coerente e teleológica quanto qualquer ficção narrativa. Não é só o romance, mas também a história, que está “visivelmente entre e no meio” (Kermode 1968a, 235). Tanto os historiadores quanto os romancistas *constituem* seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa, conforme afirmou Hayden White (1978a, 56) (só em relação à história, contudo). E o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos. Conforme a formulação extrema de Jacques Ehrmann, “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão” (1981, 253). Essa é a lição dos textos como *Welcome to Hard Times (Tempos Difíceis)*, de Doctorow, um romance que trata da tentativa de escrever a história e demonstra que a historiografia é um ato extremamente problemático: será que, ao redigirmos nosso passado, chegamos a criar nosso futuro? Será que a volta do Homem Mau da cidade de Bodice é o passado revivido, ou o passado reescrito?

O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade (Berthoff 1970, 272). As duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura; as duas são aquilo que, certa vez, Doctorow considerou como formas de “mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido” (1983, 24). E o que a metaficção historiográfica, como *The Public Burning*, de Coover, revela é a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir o sentido). Esse romance ensina que, “para apresentar um relato daquilo que ‘realmente ocorreu’, a própria história depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia” (Mazurek 1982, 29). Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes. É a metafictionalidade desses romances que ressalta a noção de Doctorow no sentido de que

a história é uma espécie de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa (. . .) pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador.

(1983, 25)

Fredric Jameson afirmou que a representação histórica está em crise, uma crise tão indiscutível quanto a do romance linear, e por motivos muito semelhantes:

A “solução” mais inteligente para uma crise desse tipo não consiste em abandonar a historiografia, súbita e totalmente, como um objetivo impossível e uma categoria ideológica, mas sim — como na própria estética modernista — em reorganizar seus procedimentos tradicionais em outro nível. Nessa situação a proposta da Althusser parece ser a mais sensata: à medida que a narrati-

va ultrapassada ou historiografia “realista” vai se tornando problemática, o historiador deve reformular sua vocação — não mais produzir uma representação nítida da história “como realmente ocorreu”, mas produzir o *conceito* de história.

(1984c, 180)

Nisso tudo só há uma palavra que eu mudaria: o termo *modernista* me parece menos indicado do que *pós-modernista*, embora Jameson jamais vá concordar com isso (ver 1983; 1984a). A metaficção historiográfica pós-moderna tem feito exatamente o que Jameson reivindica nesse trecho, embora haja mais uma problematização do que a simples produção de um “*conceito* de história” (e ficção). Os dois gêneros podem ser construtos textuais, narrativas que são ao mesmo tempo não-originárias em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia, mas, ao menos na metaficção historiográfica, não “adotam procedimentos representacionais equivalentes nem constituem formas equivalentes de cognição” (Foley 1986a, 35). Entretanto, existem (ou existiram) combinações entre história e ficção que realmente buscam essa equivalência.

III

A oposição binária entre a ficção e o fato já não é relevante: em qualquer sistema diferencial, o que importa é a afirmação do espaço *entre* as entidades. *Paul de Man*

Talvez. Mas a metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história. Esse tipo de indefinição genérica tem sido uma característica da literatura desde o épico clássico e a Bíblia (ver Weinstein 1976, 263), mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernos. Umberto Eco afirmou que existem três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heróica e o romance histórico. E acrescentou que sua intenção fora escrever este último em *O Nome da Rosa* (1983, 1984, 74-75). Os romances históricos, acha ele, “não só identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos” (76). É por isso que se faz com que os personagens medievais, como os de John Banville em *Doctor Copernicus*, falem como Wittgenstein, por exemplo. No entanto, eu acrescentaria que esse recurso indica uma quarta maneira de narrar o passado: a metaficção historiográfica — e não a ficção histórica —, com sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado.

Qual é a diferença entre a ficção pós-moderna e aquilo que costumamos julgar com sendo a ficção histórica do século XIX (embora suas formas persistam até hoje – ver Fleishman 1971)? É difícil generalizar com relação a este último gênero, que é complexo, porque – conforme observaram os teóricos – a história cumpre um grande número de funções nitidamente diferentes, em diferentes níveis de generalidade, em suas diversas manifestações. Parece haver pouco acordo na questão de saber se o passado histórico sempre se apresenta como individualizado, particularizado e passado (isto é, diferente do presente) (ver Shaw 1983, 26, 48, 148) ou se o passado se apresenta como típico, e portanto presente, ou ao menos tendo valores em comum com o presente por meio do tempo (Lukács 1962). Embora reconheça as dificuldades de definição (ver também Turner 1979; Shaw 1983) que o romance histórico tem em comum com a maior parte dos gêneros, eu definiria a ficção histórica como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano) (ver Fleishman 1971). No entanto, é a definição influente e mais específica de Georg Lukács que os críticos precisavam enfrentar com maior frequência em suas definições, e cu não constituo exceção.

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra (1962, 39). Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. A partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional – os Coalhouse Walkers (de *Ragtime*), os Saleem Sinais (de *Midnight's Children* [*Os Filhos da Meia-Noite*]), os Fcvers (de *Nights at the Circus* [*Noites no Circo*]). Até os personagens históricos assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico: o Doutor Copérnico (no romance do mesmo nome), Houdini (em *Ragtime*), Richard Nixon (em *The Public Burning*). A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural. Em sua reação à história, pública ou privada, o protagonista de um romance pós-moderno como *O Livro de Daniel*, de Doctorow, é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente. A forma narrativa encena o fato de que Daniel não é um tipo de coisa alguma, não importa o quanto procuremos considerá-lo como representante da Nova Esquerda ou da causa de seus pais.

Relaciona-se com essa noção de tipo a crença de Lukács no sentido de que o romance histórico é definido pela relativa insignificância da utiliza-

ção que dá ao detalhe, que ele considerava como sendo “um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta” (1962, 59). Portanto, é irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe. Desconfio que muitos leitores de ficção histórica discordariam disso, conforme o fizeram autores desse tipo de ficção (tais como John Williams — 1973, 8-11). A ficção pós-moderna tem duas maneiras de contestar essa característica definitiva. Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. Em romances como *Foe*, *Burning Water* ou *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (*pace* Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de *tentar* assimilar: vemos os narradores de *Running in the Family* (Acontece na Família), de Ondaatje, ou de *The Wars* (As Guerras), de Findley, tentando dar sentido aos fatos históricos por eles coletados. Como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente.

A terceira grande característica definitiva estabelecida por Lukács para o romance histórico é a rejeição dos personagens históricos a papéis secundários. É fácil ver que isso não ocorre em romances pós-modernos como *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *A Lenda de “Legs”* (sobre Jack Diamond) e *Antichton* (sobre Giordano Bruno). Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal. A auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento? Por exemplo, em *The Public Burning* Coover pratica uma considerável violência em relação à história conhecida dos Rosenbergs, mas o faz com objetivos satíricos, em nome da crítica social. Não creio que ele pretenda construir uma traição voluntária aos acontecimentos politicamente trágicos; porém, talvez queira mesmo estabelecer um vínculo com o mundo real da ação política por meio do leitor — conscientizando-nos da necessidade de questionar as versões admitidas da história. A preocupação

declarada (e política) da metaficção historiográfica em relação a sua recepção, a seu leitor, contestaria a seguinte distinção:

O critério discursivo que distingue entre a história narrativa e o romance histórico é o de que a história provoca uma atitude de teste na recepção; a disciplina histórica exige um contrato, entre autor e leitor, que estipule a equidade investigativa. Os romances históricos não são histórias, não por causa de uma tendência à inverdade, mas porque o contrato entre o autor e o leitor nega ao último o direito de participar do projeto comunitário.

(Streuver 1985, 264)

Na verdade, conforme vimos no Capítulo 5, a ênfase da metaficção historiográfica em sua situação enunciativa — texto, produtor, receptor, contexto histórico e social — restabelece uma espécie de projeto comunitário (muito problemático).

Enquanto ainda se alastram os debates sobre a definição de romance histórico, durante a década de 60 tomou forma uma nova variante do confronto entre a história e a ficção: o romance não-ficcional. Era diferente do tratamento dado a recentes acontecimentos factuais que eram recontados como sendo história narrativa, como em *The Death of a President* (A Morte de um Presidente), de William Manchester. Tratava-se, sobretudo, de uma forma de narrativa documentária que utilizava deliberadamente técnicas de ficção de maneira declarada e não costumava aspirar à objetividade na apresentação. Nas obras de Hunter S. Thompson, Tom Wolfe e Norman Mailer, a experiência de estruturação realizada pelos autores costumava estar em primeiro plano como uma nova garantia de “verdade”, pois os narradores tentavam perceber e impor individualmente um padrão naquilo que viam à sua volta. Obviamente, essa metaficcionalidade e essa provisoriade vinculam o romance não-ficcional à metaficção historiográfica. Mas também existem diferenças importantes.

Provavelmente não é por acaso que essa forma de Novo Jornalismo, como foi chamada, tenha constituído um fenômeno americano. A guerra do Vietnã criou uma verdadeira desconfiança em relação aos “fatos” oficiais conforme eram apresentados pelos militares e pelos meios de comunicação, e, além disso, a ideologia da década de 60 permitira uma revolta contra as formas homogeneizadas de experiência (Hellmann 1981, 8). O resultado foi um tipo de jornalismo declaradamente pessoal e provisório, autobiográfico em seu impulso e realizador em seu impacto. A famosa exceção é *In Cold Blood* (A Sangue-frio), de Truman Capote, uma nova redação, moderna, dada ao romance realista — universalista em seus pressupostos e onisciente em sua técnica narrativa. Porém, em obras como *The Electric Kool-Aid Acid Test*, *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72* e *Of a Fire the Moon*, havia um tipo muito “sessentista” de confronto direto com a realidade social no presente (Hollowell 1977, 10).

Fica evidente o impacto dessa nova mistura entre ficção e fato sobre a história popular, se não sobre a acadêmica, nos anos seguintes: Em *John Brown's Journey* (A Viagem de John Brown), Albert Fried rompeu as regras e mostrou o desorientado movimento experimental do surgimento de seu interesse por esse tema histórico. O livro é “caracterizado pela sensação do historiador no ato de envolvimento com seu assunto” (Weber 1980, 144), conforme ressalta o subtítulo: *Notas e Reflexões sobre a América Dele e a Minha*.

Talvez, com sua variedade jornalística, o romance não-ficcional também tenha influenciado escritores que, como Thomas Keneally, escreviam romances históricos, muitas vezes sobre o passado recente. A autoconsciência da nota do autor, que funciona como prefácio de *Schindler's Ark* (A Arca de Schindler), deixa claros os paradoxos da atividade de Keneally:

No entanto, tentei evitar todo tipo de ficção, pois a ficção aviltaria o registro, e tentei distinguir entre a realidade e os mitos que provavelmente se vinculariam a um homem da estatura de Oskar. Às vezes foi necessário tentar reconstruir diálogos dos quais Oskar e outros só deixaram registros sumariísimos.

(1982, 9-10)

No início do romance, Keneally se volta para suas reconstruções (que se recusa a considerar como ficcionalizações) por meio de referências autorreflexivas ao leitor (“Ao observarmos essa pequena cena de inverno, estamos a salvo.” – 13) ou por meio de formas verbais condicionais. No entanto, existe uma progressão das afirmações iniciais de possibilidade e probabilidade (“é possível que (. . .)” e “agora provavelmente prestavam atenção”) para uma utilização generalizada do pretérito perfeito (histórico) e de uma única voz de autoridade, à medida que a história continua. Não se trata de metaficção historiográfica, por mais que possa parecer nas primeiras páginas. Nem é um bom exemplo (ao menos sistematicamente) do Novo Jornalismo, apesar de seu compromisso com a “autoridade do fato” (Weber 1980, 36).

O romance não-ficcional das décadas de 60 e 70 não se limitou a registrar a histeria contemporânea da história, como afirmou Robert Scholes (1968, 37). Ele não se limitou a abranger “o elemento ficcional inevitável em qualquer relato” e depois tentar inventar seu “caminho rumo à verdade” (37). O que fez foi questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade, e talvez tenha sido esse aspecto específico do romance não-ficcional que permitiu o questionamento mais paradoxal da metaficção historiográfica. Diversos críticos enxergaram paralelos entre as duas formas, mas parecem discordar completamente em relação à forma que pode ser assumida por esses paralelos. Para um desses críticos as duas ressaltam o poder declarado e totalizante da imaginação dos autores no sentido de criar unidades (Hellmann 1981, 16); porém, para outro, ambas se recusam

a neutralizar a contingência por meio de sua redução a um sentido unificado (Zavarzadeh 1976, 41). Eu concordaria com o primeiro em termos de uma designação do romance não-ficcional, mas não de toda a metaficção; e o segundo certamente define uma grande parte dos textos auto-reflexivos contemporâneos com mais precisão do que o faz com o Novo Jornalismo. É claro que a metaficção historiográfica se enquadra paradoxalmente nas duas definições: ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais.

Em muitos aspectos, o romance de não-ficção é mais uma criação da última fase do modernismo (ver Smart 1985, 3), no sentido de que a autoconsciência sobre seu processo de escrita e sua ênfase na subjetividade (ou realismo psicológico) lembram os experimentos de Woolf e Joyce com a visão limitada e profunda na narrativa, embora no Novo Jornalismo seja especificamente o autor cuja presença histórica como participante autoriza a reação subjetiva. No entanto, romances pós-modernos como *The Scorched-Wood People* (O Povo da Madeira Queimada) parodiem essa postura: Pierre Falcon, o narrador que participa da ação histórica, realmente existiu, mas ainda assim é ficcionalizado no romance: faz-se com que ele conte a estória do histórico Louis Riel a partir de um ponto no tempo situado após sua própria morte, com todos os *insights* de retrospectiva e de acesso a informações que lhe teria sido impossível obter como participante.

Entretanto, existem romances não-ficcionais que se aproximam muito da metaficção historiográfica em termos de forma e conteúdo. O subtítulo de *The Armies of the Night* (*Os Degraus do Pentágono*), de Norman Mailer, é *A História como Romance, o Romance como História*. Em cada uma das duas partes do livro há um momento em que o narrador se dirige ao leitor e fala sobre as convenções e os recursos utilizados pelos romancistas (1968, 152) e pelos historiadores (245). Sua decisão final parece ser a de que, em última hipótese, a historiografia fracassa em termos de experiência e “os instintos do romancista” precisam assumir o comando (284). Essa auto-reflexividade não enfraquece, mas, ao contrário, fortalece e se volta para o nível direto de envolvimento e referência históricos do texto (cf. Bradbury 1983, 159). Como ocorre com muitos romances pós-modernos, essa provisoriedade e essa incerteza (e também a construção voluntária e declarada do sentido) não “lançam dúvidas sobre sua seriedade” (Butler 1980, 131), e sim definem a nova seriedade pós-moderna que reconhece os limites e os poderes do “relato” ou da escrita do passado — recente ou remoto.

IV

A história é tridimensional. Ela participa da natureza da ciência, da arte e da filosofia. *Louis Gottschalk*

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. Embora elas sejam abordadas posteriormente, em capítulos distintos, a esta altura um breve panorama irá mostrar em que ponto essas questões se enquadram na poética do pós-modernismo.

Em primeiro lugar, as metaficcões historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (como em *The White Hotel*, de Thomas) ou um narrador declaradamente onipotente (como em *Waterland*, de Swift). No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história. Num romance como *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*), nada — nem mesmo o corpo físico do eu — sobrevive à instabilidade causada pelo repensar do passado em termos não-evolutivos, não-contínuos. Utilizando-se aqui a (apropriada) linguagem de Michel Foucault, o corpo de Saleem Sinai é exposto como sendo “totalmente marcado pela história e pelo processo de destruição do corpo pela ação da história” (1977, 148). Conforme veremos no Capítulo 10, o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. Ele insere e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade; ao mesmo tempo, afirma e é capaz de estilhaçar “a unidade do ser do homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado” (Foucault 1977, 153). A desintegração psíquica do protagonista de *Waterland* reflete um estilhaçamento desse tipo, mas sua forte voz narrativa afirma essa mesma individualidade, de forma tipicamente pós-moderna e paradoxal. O mesmo fazem as vozes daqueles suspeitos narradores de *Earthly Powers* (*Poderes Terrenos*), de Burgess, e *Star Turn* (*Passeio Estelar*), de Williams, sendo o primeiro “livre de compromisso com o fato verificável” (1980, 490) e o segundo um mentiroso declarado.

Conforme veremos no próximo capítulo, uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia. Em *A Maggot*, de John Fowles, os intertextos paródicos são literários e históricos. Estão intercaladas ao longo do livro páginas da *Gentleman's Magazine*, de 1736, mas também há muitas referências ao drama do século XVIII, alusões formalmente motivadas pela presença de atores na trama. Porém, é à ficção desse período que Fowles se refere com maior frequência: sua pornografia, seu puritanismo libidinoso (como

nos romances de Richardson), mas sobretudo sua mistura entre fato e ficção, como nos textos de Defoe, de cujos “enfoque e objetivo subjacentes” o narrador se apropria de forma consciente (1985, 449).

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado (ver Antin 1972, 106-114). Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura — e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos. O filme *Crossroads* (*A Encruzilhada*), de Walter Hill, utiliza a biografia e a música de Robert Johnson para dar ênfase aos fictícios Willie Brown e Lightning Boy, que obtêm o desafio faustiano a partir do demônio existente na canção de Johnson, *Crossroads' Blues*.

Porém, a que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção? É comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão por trás dessas duas noções de referência. Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. No entanto, como se investigará melhor no Capítulo 9, os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). Isso não é um esvaziamento do sentido da linguagem, como parece pensar Gerald Graff (1973, 397). O texto ainda comunica — na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que “uma perda da fé numa realidade externa significativa” (403), existe uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia.

A ficção pós-moderna também apresenta novas questões sobre referência. A questão já não é “a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da história?”; mais do que isso, a questão é “a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem? A que textualizações anteriores precisamos nos referir?” Isso também se aplica às artes visuais, nas quais talvez seja mais clara a questão da referência. Sherrie

Levine emoldurou as fotografias de indivíduos reais tiradas por Andreas Feininger, dando *a seu próprio trabalho* o nome de "Fotografias de Andreas Feininger". Em outras palavras, ela emoldura o discurso existente para criar um duplo afastamento em relação ao real. Na dança, a influência de Merce Cunningham resultou na coreografia pós-moderna, que não só utiliza discursos visuais ou musicais, mas também se volta para conceitos que podem libertar mais o movimento em relação à referência direta, seja no sentido escultural ou no sentido expressivo (Kirby 1975, 3-4).

Com sua visão de que não existe presença, de que não existe nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique, de que existe apenas a auto-referência, a arte pós-moderna é mais complexa e mais problemática do que pode sugerir a auto-representação extrema da última fase do modernismo (B. H. Smith 1978, 8-9). A metaficção historiográfica sugere isso de forma autoconsciente, mas depois o utiliza para ressaltar a natureza discursiva de todas as referências — literárias e historiográficas. O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o "mundo", um vínculo que reconhece sua identidade como construído, e não o simulacro de um exterior "real". Mais uma vez, isso não nega que o passado "real" tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias. A questão da referência depende daquilo que John Searle (1975, 330) chama de "fingimento" compartilhado e daquilo que Stanley Fish considera como sendo parte de um conjunto de "acordos discursivos que, de fato, são decisões em relação ao que se pode estipular como um fato" (1980, 242). Em outras palavras, um "fato" é definido em termos de discurso; um "acontecimento", não.

Mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória. Existe um repensar da tendência modernista de se distanciar da representação (Harkness 1982, 9), repensar realizado por meio da inserção material e da posterior subversão dessa representação. Assim como na literatura, tem havido nas artes visuais um repensar da relação signo-referente em face da compreensão dos limites da separação entre a auto-reflexividade e a prática social (Menna 1984, 10). A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento — para os leitores e para a própria história como disciplina. Nas palavras do narrador de *Shame* (Vergonha), de Rushdie,

A história é uma seleção natural. Versões mutantes do passado lutam pelo domínio; surgem novas espécies de fato, e as verdades antigas, antediluvianas, ficam contra a parede, com os olhos vendados, fumando o último cigarro. Só sobrevivem as mutações dos fortes. Os fracos, os anônimos, os derrotados dei-

xam poucas marcas. (. . .) A história só ama aqueles que a dominam: é uma relação de escravidão mútua.

(1983, 124)

A questão de saber *de quem* é a história que sobrevive constitui obsessão para romances pós-modernos como *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), de Timothy Findley. Ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção. Para ilustrar essa mudança, vou apresentar a concisa descrição de Barbara Foley sobre o paradigma do romance histórico do século XIX, inserindo entre colchetes as mudanças pós-modernas:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcômica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral.

(1986a, 160)

A premissa da ficção pós-moderna é idêntica àquela que foi expressa por Hayden White com relação à história: “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (1978b, 69). Mas a ideologia do pós-modernismo é paradoxal, pois depende daquilo a que contesta e daí obtém seu poder. Ela não é verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional. Mas isso não significa que deixe de ter um peso crítico, conforme veremos nos Capítulos 11 e 12. O Epilogoista de *A Maggot* pode afirmar que aquilo que acabamos de ler é de fato “uma larva, não uma tentativa, seja em termos de fato ou de linguagem, de reproduzir a história que se conhece” (Fowles 1985, 449), mas isso não o impede de fazer longas análises ideológicas sobre a história social, sexual e religiosa do século XVIII. A obsessão de Thomas Pynchon pelas tramas – narrativas e conspiratórias – é ideológica: seus personagens descobrem (ou fazem) suas próprias histórias, numa tentativa de impedir que eles mesmos sejam as vítimas passivas das tramas comerciais ou políticas dos outros (Krafft 1984, 284). Do mesmo modo, filósofos contemporâneos da história, como Michel de Certeau, lembraram aos historiógrafos que nenhuma pesquisa sobre o passado está livre das condições socioeconômicas, políticas e culturais (1975, 65). Romances como *The Public Burng* ou *Ragtime*

não trivializam o histórico e o factual em seu “jogo” (Robertson 1984), mas os politizam por meio de seu repensar metaficcional sobre as relações epistemológicas e ontológicas entre a história e a ficção. Ambas são reconhecidas como parte de discursos sociais e culturais maiores, que vários tipos de crítica literária formalista relegaram ao terreno do extrínseco e do irrelevante. Tendo-se dito isso, também é verdade que faz parte da ideologia pós-moderna a atitude de não ignorar as tendenciosidades culturais e as convenções interpretativas, bem como de questionar a autoridade — mesmo sua própria autoridade.

Todas essas questões — subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia — estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo. Porém, hoje em dia muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos (H. White 1981, 795; Jameson 1981a, 13; Mink 1978, 132). É a narrativa que traduz o saber em termos de expressão (H. White 1980, 5), e é exatamente essa tradução que constitui obsessão para a ficção pós-moderna. Assim sendo, tanto na historiografia como nos romances as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido (W. Martin 1986). Sua ruptura ou a contestação que a elas se faz está destinada a balançar noções estruturadoras básicas como a causalidade e a lógica — como ocorre com a percussão de Oskar em *O Tambor*: as convenções narrativas são estabelecidas e subvertidas. A recusa de reunir fragmentos — em romances como *The White Hotel* (O Hotel Branco) — é uma recusa ao fechamento e ao *telos* que a narrativa costuma exigir (ver Kermode 1966, 1967). Também na poesia pós-moderna, conforme afirmou Marjorie Perloff, a narrativa é utilizada em obras como “They Dream Only of America” (Eles Só Sonham com a América), de Ashbery, ou *Slinger*, de Dorn, mas com o objetivo de questionar “a própria natureza da *ordem* acarreta-da por uma estrutura sistemática de trama” (1985, 158).

A questão da narratividade abrange muitas outras questões que indicam a visão pós-moderna de que só podemos conhecer a “realidade” conforme ela é produzida e mantida por suas representações culturais (Owens 1982, 21). Nas metaficções historiográficas, costuma haver representações verbais nada simples, pois muitas vezes as *ekphrases* (ou representações verbais de representações visuais) cumprem funções representacionais básicas. Por exemplo, em *A Explosão na Catedral*, de Carpentier, a série “Desastres de la guerra”, de Goya, fornece as obras de arte visual que constituem, na verdade, as fontes para as descrições sobre a guerra revolucionária que aparecem no romance. O sétimo quadro da série, e também o “Dos de Mayo” e o “Tres de Mayo”, são especialmente importantes, pois suas gloriosas associações são abandonadas por Carpen-

tier como um irônico sinal de seu próprio ponto de vista. Naturalmente, na narrativa os intertextos literários funcionam de maneira semelhante. Na verdade, os detalhes da casa de Estaban e Sofia em Madri provêm de *Vida*, de Torres Villaroel, livro que Estaban havia lido anteriormente no romance (ver Saad 1983, 120-122; McCallum 1985).

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado. Nem é preciso dizer que a colocação pós-moderna dessas questões oferece poucas respostas, mas essa provisoriidade não resulta numa espécie de relativismo ou de presentismo histórico. Ela rejeita a projeção de crenças e padrões atuais sobre o passado e afirma, em termos vigorosos, a especificidade e a particularidade do acontecimento passado individual. No entanto, também percebe que estamos epistemologicamente limitados em nossa capacidade de conhecer esse passado, pois somos ao mesmo tempo espectadores e atores no processo histórico. A metaficção historiográfica sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos” que é compartilhada por muitos historiadores. Como venho sugerindo, os acontecimentos tomam a forma de fatos por meio de sua relação com “matrizes conceituais em cujo interior precisam ser embutidos se tiverem de ser considerados como fatos” (Munz 1977, 15). Conforme já vimos, a historiografia e a ficção *constituem* seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (Será que temos um vestígio total ou parcial? O que foi eliminado, descartado como material não-factual?) Dominick LaCapra afirmou que nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico (1985b, 45). Esse é o tipo de *insight* que conduziu a uma semiótica da história, pois os documentos passam a ser signos de acontecimentos que o historiador transmuta em fatos (B. Williams 1985, 40). É claro que eles também são signos dentro de contextos já construídos semioticamente, contextos que são, eles próprios,

dependentes de instituições (se forem registros oficiais) ou de indivíduos (se forem relatos de testemunhas oculares). Assim como ocorre na metaficção historiográfica, nesse caso a lição é a de que o passado já existiu, mas nosso conhecimento histórico a seu respeito é transmitido semioticamente.

Não pretendo sugerir que este seja um *insight* novo e radical. Em 1910, Carl Becker disse que “os fatos da história não existem para nenhum historiador, até que ele os crie” (525), que as representações do passado são selecionadas para significar tudo o que o historiador pretende. É essa mesma diferença entre acontecimentos (que não têm sentido em si mesmos) e fatos (que recebem um sentido) que o pós-modernismo enfatiza obsessivamente. Até os documentos são selecionados como uma função de determinado problema ou ponto de vista (Ricoeur 1984a, 108). Muitas vezes a metaficção historiográfica chama a atenção para esse fato com a utilização das convenções paratextuais da historiografia (especialmente as notas de rodapé) para inserir e também debilitar a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações históricas. Ao contrário do romance documental conforme o define Barbara Foley, aquilo que venho chamando de ficção pós-moderna não “aspira a contar a verdade” (Foley 1986a, 26) tanto quanto aspira a perguntar *de quem é* a verdade que se conta. Menos do que associar “essa verdade a pretensões de legitimização empírica”, ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimização. Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos (H. White 1978b, 43). Segundo as palavras do professor de história de *Waterland*, o passado é uma “coisa que não pode ser erradicada, que se acumula e influi” (Swift 1983, 109). O que os discursos pós-modernos – fictícios e historiográficos – perguntam é: como conhecemos e entramos em acordo com uma “coisa” tão complexa?

A INTERTEXTUALIDADE, A PARÓDIA E OS DISCURSOS DA HISTÓRIA

Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser. *Montaigne*

No rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e filosófica contra o fechamento formalista do modernismo, a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de "mundo". Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e portanto aquelas paradoxais metafisções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade — tanto literária como "mundana". À primeira vista, pode parecer que é apenas essa constante indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança que distingue entre a paródia pós-moderna e a imitação medieval e renascentista (ver T. M. Greene 1982, 17). Assim como para Doctorow, para Dante os textos da literatura e os textos da história são um jogo igualmente limpo.

Entretanto, deve-se fazer uma distinção:

Segundo a tradição, as estórias eram roubadas, como Chaucer roubou a sua; ou eram consideradas como propriedade comum de uma cultura ou de uma comunidade. (. . .) Esses notáveis acontecimentos, reais ou imaginados, ficam fora da linguagem, da mesma forma como a própria história deveria ficar de fora, numa condição de pura ocorrência.

(Gass 1985, 147)

Hoje em dia existe um retorno à idéia de uma “propriedade” discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcionalistas sobre a história e a literatura como construtos humanos. De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios — sejam literários ou históricos.

Mais do que a maioria das outras discussões, as atuais discussões sobre o pós-modernismo realmente parecem inclinar-se a perturbadoras auto-contradições, talvez em virtude da natureza paradoxal do próprio assunto. Por exemplo, em seu instigante livro *The Post-Modern Aura* (A Aura do Pós-Moderno — 1985), Charles Newman começa por definir a arte pós-moderna como um “comentário sobre a história estética de qualquer gênero por ela adotado” (44). Portanto, seria uma arte que considera a história em termos meramente estéticos (57). Entretanto, ao propor uma versão americana do pós-modernismo, ele abandona essa definição intertextual metaficcional e considera a literatura americana como uma “literatura *sem* influências básicas”, “uma literatura cujos pais não são conhecidos”, que sofre da “angústia da *não*-influência” (87). Neste capítulo eu gostaria de concentrar minha discussão basicamente sobre a ficção americana, com o objetivo de responder às afirmações de Newman por meio do exame dos romances de autores como Toni Morrison, E. L. Doctorow, John Barth, Ishmael Reed, Thomas Pynchon, sendo que todos lançam sobre quaisquer declarações desse tipo o que considero como uma dúvida razoável. Por um lado, Newman quer afirmar que o pós-modernismo como um todo é decididamente paródico; por outro lado, afirma que o pós-moderno americano estabelece deliberadamente uma “distância entre ele mesmo e seus antecedentes literários, uma ruptura com o passado, obrigatória — embora, às vezes, dominada pela consciência” (172). Newman não está sozinho em sua visão da paródia pós-moderna como uma forma de irônica ruptura com o passado (ver Thiher 1984, 214), mas, assim como na arquitetura pós-moderna, existe sempre um paradoxo no âmago desse *pós*: a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar — textual e hermenêuticamente — o vínculo com o passado.

Assim, quando esse passado é o período literário conhecido por modernismo, conforme verificamos em capítulos anteriores, o que é inserido e depois subvertido é a noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao “mundo”, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo

da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns (Kern 1978, 216); o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica. É um truísmo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real. O que a metafísica historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo. O pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte “dentro do arquivo” (Foucault 1977, 92), e esse arquivo é tanto histórico como literário.

À luz da obra de autores como Fuentes, Rushdie, Thomas, Fowles e Eco, isso para não falar em Coover, Doctorow, Barth, Heller, Reed e outros romancistas americanos, é difícil compreender por que críticos como, por exemplo, Allen Thiher “hoje em dia não conseguem pensar em alicerces intertextuais” como os de Dante em Virgílio (1984, 189). Será que estamos mesmo em meio a uma crise de fé na “possibilidade da cultura histórica” (189)? (Ou melhor, será que em algum momento *não* estivemos nessa crise?) A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.

A investigação teórica do “amplo diálogo” (Calinescu 1980, 169) entre as literaturas e as histórias – e entre os componentes de cada uma das categorias –, diálogo esse que constitui o pós-modernismo, foi parcialmente possibilitada pela reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irreduzível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual. No final dos anos 60 e no início dos anos 70, Kristeva e seus colegas da *Tel Quel* organizaram um ataque coletivo contra o “sujeito fundamentador” (ou seja, a noção humanista do autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto. E, naturalmente, isso também questionou toda a noção de “texto” como entidade autônoma, com um sentido imanente.

Muito antes, nos Estados Unidos, um impulso formalista semelhante havia provocado um semelhante ataque, na forma da rejeição do New Criticism de Wimsatt e Beardsley em relação à “Falácia Intencional” (Wimsatt 1954). Contudo, poderia parecer que, embora já não possamos ser capazes de conversar à vontade sobre autores (e fontes e influências), ainda precisamos de uma linguagem crítica na qual discutir essas alusões irônicas, essas citações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes,

SRD/PFLCH/USP

tanto em relação aos gêneros quanto a obras específicas, que proliferam nos textos modernistas e pós-modernistas. Naturalmente, foi aí que o conceito de intertextualidade provou ser tão útil. Conforme Barthes (1977, 160) e Riffaterre (1984, 142-143) a definiram posteriormente, a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

Não surpreende que essa redefinição teórica do valor estético tenha coincido com uma mudança no tipo de arte que estava sendo produzida. Pós-modernamente, o compositor paródico George Rochberg, na capa do disco (*Nonesuch*) que apresenta a gravação de seu Quarteto de Cordas Nº 3, expressa essa mudança nos seguintes termos:

Tive de abandonar a noção de "originalidade", na qual o estilo pessoal do artista e seu ego são os valores supremos; a busca da obra e da atitude unideais e unidimensionais que parece ter dominado a estética da arte no século XX; e a idéia incontestada de que era necessário divorciar-se do passado.

Também nas artes visuais as obras de Arakawa, Rivers, Wesselman e outros provocaram, por meio da intertextualidade paródica (tanto estética como histórica), um verdadeiro massacre de quaisquer noções humanistas de subjetividade e criatividade.

Como na ficção historiográfica, essas outras formas artísticas citam parodicamente os intertextos do "mundo" e da arte e, ao fazê-lo, contestam os limites que muitos, sem questionar, utilizam para estabelecer a separação entre os dois. Em sua formulação mais extrema, o resultado dessa contestação seria uma "ruptura com qualquer contexto estabelecido, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitável" (Derrida 1977, 185). Embora o pós-modernismo, conforme o estou definindo aqui, seja talvez um pouco menos indiscriminadamente abrangente, a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisóriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores. A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto. Nas palavras de Vincent Leitch,

A intertextualidade pressupõe um invólucro histórico não centralizado e um alicerce descentralizado insondável para a linguagem e a textualidade; ao fazê-lo, expõe todas as contextualizações como sendo limitadas e limi-

tadoras, arbitrárias e restritivas, auto-abastecedoras e autoritárias, teológicas e políticas. Por mais paradoxal que seja sua formulação, a intertextualidade proporciona um determinismo liberador.

(1983, 162)

II

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.
Michel Foucault

Já se afirmou que utilizar na crítica o termo *intertextualidade* não é apenas tirar proveito de um útil instrumento conceitual: tal utilização também assinala uma “prise de position, un champ de référence” (Angenot 1983, 122). Mas sua utilidade como uma estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia ao se lidar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito — por intermédio da ironia — a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado; mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. O Marco Polo de Calvino em *Invisible 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 aproveitou parodicamente sua estória-moldura, sua trama de viagem e sua caracterização (Musarra 1986, 141).

Roland Barthes definiu o intertexto como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (1975, 36), fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade. Ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirma: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (1983, 1984, 20). As estórias que *O Nome da Rosa* reconta são as da literatura (escritas por Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot e outros) e as da história (crônicas medievais, testemunhos religiosos). Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista. Entretanto, isso não é apenas uma forma duplamente introvertida de esteticismo: conforme vimos, as implicações teóricas desse tipo de metaficção historiográfica coincidem com a recente teoria historiográfica no que se refere

à natureza da redação da história como narrativização do passado e à natureza do arquivo como sendo os restos textualizados da história (um resumo do assunto encontra-se em H. White 1984).

Em outras palavras: sim, a ficção pós-moderna manifesta certa introversão, um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever; porém, é também muito mais do que isso. Ela não chega ao ponto de “estabelecer uma relação explícita com esse mundo real que está além dela”, conforme afirmaram alguns (Kiremidjian 1969, 238). Sua relação com o “mundano” ainda se situa no nível do discurso, mas afirmar isso já é afirmar muito. Afinal, só podemos “conhecer” (em oposição a “vivenciar”) o mundo por meio de nossas narrativas (passadas e presentes) a seu respeito, ou é isso que afirma o pós-modernismo. Assim como o passado, o presente é irremediavelmente sempre já textualizado para nós (Belsey 1980, 46), e a intertextualidade declarada da metaficção historiográfica funciona como um dos sinais textuais dessa compreensão pós-moderna.

Patricia Waugh observa que a metaficção como a de *Slaughterhouse-Five* (Matadouro nº 5) ou *The Public Burning* “sugere não apenas que a redação da história é um ato ficcional, classificando acontecimentos conceitualmente por meio da linguagem para formar um modelo de mundo, mas que a própria história, como a ficção, é investida de tramas inter-relacionadas que parecem interagir independentemente dos desígnios humanos” (1984, 48-49). Do mesmo modo, a metaficção historiográfica é especificamente duplicada em sua inserção de intertextos históricos e literários. Suas recordações gerais e específicas das formas e dos conteúdos da redação da história atuam no sentido de familiarizar o que não é familiar por meio de estruturas narrativas (muito familiares – conforme afirmou Hayden White – 1978a, 49-50), mas sua auto-reflexividade metaficcional atua no sentido de tornar problemática qualquer dessas familiarizações. A ligação ontológica entre o passado histórico e a literatura não é eliminada (cf. Thiher 1984, 190), mas sim enfatizada. O passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.

Assim como a arquitetura e a pintura pós-modernas, a metaficção historiográfica é declarada e resolutamente histórica – embora admita que o seja de uma forma irônica e problemática que reconhece que a história não é o registro transparente de nenhuma “verdade” indiscutível. Em vez disso, tal ficção confirma as visões de historiadores como Dominick LaCapra, que afirmam que “o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados – memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc.” (1985a, 128) e que esses textos interagem de formas complexas. Isso não nega, de forma alguma, o valor da redação da história; apenas redefine as condições de valor. Conforme vimos, ultimamente a história narrativa, com sua preocupação “com o curto período de tempo,

com o indivíduo e com o acontecimento” (Braudel 1980, 27), foi questionada pela obra da escola dos Annales, na França, entre outras. Porém, naturalmente, esse modelo específico de história narrativa era também o do romance realista. Portanto, a metaficção historiográfica representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da ficção e da história, com seu reconhecimento em relação à inevitável textualidade dessas formas.

Atualmente esse vínculo formal por intermédio dos denominadores comuns da intertextualidade e da narratividade costuma ser apresentado não como uma redução ou como um encurtamento do âmbito e do valor da ficção, mas sim como uma ampliação. Ou, se for considerado como uma limitação — restrito ao sempre já narrado —, ele tende a ser convertido no valor básico, como na “visão pagã” de Lyotard (1977, 78) em que ninguém jamais consegue ser o primeiro a narrar coisa alguma, não consegue ser a origem sequer de sua própria narrativa. Lyotard estabelece deliberadamente essa “limitação” como sendo o oposto daquilo que ele considera como a posição capitalista do escritor como criador, proprietário e empresário de sua estória. Grande parte da escrita pós-moderna compartilha essa implícita crítica ideológica aos pressupostos que estão por trás dos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor e do texto, e é a intertextualidade paródica que constitui o principal veículo dessa crítica.

No Capítulo 2, afirmei que as implicações ideológicas contraditórias da paródia (como “transgressão autorizada”, ela pode ser considerada conservadora e revolucionária ao mesmo tempo — Hutcheon 1985, 69-83) fazem com que ela constitua uma forma apropriada de crítica para o pós-modernismo, que já é paradoxal em sua inserção conservadora e sua subsequente contestação radical com relação às convenções. Metaficções historiográficas como *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, *O Tambor*, de Grass, ou *Midnight's Children (Os Filhos da Meia-Noite)*, de Rushdie (que tem os dois primeiros como intertextos), utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história do esquecimento” (Thiher 1984, 202), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade.

Quando está ligada à sátira, como na obra de Vonnegut, Wolf ou Coover, a paródia certamente pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas. Entretanto, nesse caso também não há intervenção direta no mundo: é a escrita atuando por meio de outras escritas, outras textualizações da experiência (Said 1975a, 237). (Em muitos casos, o termo *intertextualidade* pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodi-

camente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia — a lista poderia continuar.) Conforme vimos no Capítulo 4, um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da narrativa histórica e fictícia é disperso. As margens e as extremidades adquirem um novo valor. O “ex-cêntrico” — tanto como *off*-centro quanto como descentralizado — passa a receber atenção. Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la — com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. Conforme Said vem afirmando (1986), existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores.

Desde a década de 60 a ficção americana tem sido caracterizada por Malcolm Bradbury (1983, 186) como sendo especificamente obcecada por seu próprio passado — literário, social e histórico. Talvez essa preocupação esteja (ou estivesse) ligada, em parte, a necessidade de encontrar uma voz especificamente americana dentro de uma tradição eurocêntrica culturalmente dominante (D’Haen 1986, 216). Os Estados Unidos (como o restante da América do Norte e do Sul) são uma terra de imigração. Nas palavras de E. L. Doctorow, “Nós resultamos imensamente, é claro, da Europa, e isso faz parte do assunto de *Ragtime*: os meios pelos quais começamos, literalmente, fisicamente, a erguer a arte e a arquitetura européias e trazê-las para cá” (in Trenner 1983, 58). Isso também faz parte do “assunto” da meta-ficção historiográfica americana em geral. Os críticos discutiram amplamente os intertextos paródicos da obra de Thomas Pynchon, inclusive *Heart of Darkness* (*O Coração das Trevas*), de Conrad (McHale 1979, 88), e a forma confessional em primeira pessoa de Proust (Patteson 1974, 37-38) em V. Em termos específicos, considerou-se que *The Crying of Lot 49* fazia uma ligação direta entre a paródia literária do drama do período de reinado de Jaime I e a seletividade e a subjetividade daquilo que julgamos ser o “fato” histórico. Nesse caso a paródia pós-moderna atua de maneira muito semelhante à que utilizou na literatura do século XVII, e tanto no romance de Pynchon quanto nas peças que ele parodia (*Tis Pity She’s a Whore*, de Ford; *The White Devil* e *The Duchess of Malfi*, de Webster; e *The Revenger’s Tragedy*, de Tourneur, entre outras) o “consagrado discurso” intertextual é solidamente embutido num comentário social sobre a perda da relevância de valores tradicionais na vida contemporânea (S. Bennett 1985).

Tão vigorosa, e talvez até mais extravagante, é a paródia de *A Christmas Carol*, de Dickens, em *The Terrible Twos* (A Terrível Idade de Dois Anos), de Ishmael Reed, onde a sátira política e a paródia se reúnem para atacar as ideologias eurocêntricas brancas de dominação. Sua estrutura, dividida em “Um Natal Passado” e “Um Natal Futuro”, prepara-nos para sua invocação dickensiana inicial — primeiro por meio da metáfora (“O dinheiro é tão avarento quanto Scrooge” — Reed 1982, 4) e depois diretamente: “Ebenezer Scrooge sobressai sobre o horizonte de Washington, esfregando as mãos e espreitando avidamente através dos óculos” (4). Menos do que um personagem, ele é a encarnação da América *yuppie* de 1980. O romance continua, atualizando a fábula de Dickens: os ricos levam uma vida confortável e tranqüila (“Não interessa se a inflação continua alta: os ricos terão qualquer tipo de Natal que desejarem, anuncia um porta-voz para os anúncios da Neiman-Marcus” — 5); os pobres, não (“sete vírgula oito milhões de pessoas estarão desempregadas” — 5). É uma repetição, em 1980, do “inverno de Scrooge”, americanizado para se transformar num inverno “tão feroz quanto um cão raivoso” (32).

A seção “Um Natal Futuro” se passa depois que o capitalismo monopolista aprisionou o Natal, literal e oficialmente, depois que uma disputa judicial concede a um único empresário os direitos exclusivos sobre Papai Noel. (Uma outra decisão judicial proíbe o romance naturalista!) Uma das partes da complexa trama dá continuidade ao intertexto dickensiano, mas não sem fazer um desvio pela *Divina Comédia*. O presidente dos Estados Unidos, um ex-modelo fútil e alcoólatra, é regenerado por uma visita de São Nicolau, que o conduz numa viagem através do inferno, representando o papel de Virgílio para seu Dante e o de Marley para seu Scrooge. Lá ele se encontra com presidentes e outros políticos do passado, cujos castigos, como ocorre no *Inferno*, sempre são planejados para se ajustarem a seus crimes. Tendo-se transformado num novo homem após essa experiência, o presidente passa o dia de Natal com o mordomo (negro) da Casa Branca e seu neto aleijado. Embora não tenha nome, ironicamente esse Pequeno Tim ultrapassa o de Dickens em termos de sentimentalismo: uma de suas pernas foi amputada; ele é negro; e os pais morreram num acidente de automóvel. Então, numa tentativa de salvar a nação contra os estragos realizados pelo capitalismo, o presidente vai à televisão para anunciar que “Os problemas da sociedade americana não vão desaparecer (. . .) invocando-se atitudes de Scrooge contra os pobres ou ludibriando-se os velhos e os menos favorecidos” (158). No entanto, em última hipótese os reflexos finais do intertexto de Dickens são irônicos: em virtude dessas idéias malucas, o presidente é declarado inapto para trabalhar e hospitalizado pelos interesses comerciais que realmente comandam o governo. Nessa desanimadora visão satírica do futuro, nada resta do otimismo de Dickens.

É sugestivo o fato de os intertextos de *Letters* (Cartas), de John Barth, não incluírem apenas o romance inglês epistolar do século XVIII, o *Dom*

Quixote e outras obras europeias de Wells, Mann e Joyce, mas também textos de Thoreau, Hawthorne, Poe, Whitman e Cooper. Tanto quanto o passado europeu, o passado especificamente americano faz parte da "diferença" definitiva para o pós-modernismo americano contemporâneo. A mesma mistura paródica de autoridade e transgressão, de uso e abuso, caracteriza a intertextualidade intra-americana. Por exemplo, *V.*, de Pynchon, e *Song of Solomon* (A Canção de Salomão), de Morrison, parodiam de maneiras diferentes a estrutura e o tema da recuperabilidade da história em *Absalão! Absalão!*, de Faulkner. Do mesmo modo, *Lives of the Poets* (Vida de Poetas), de Doctorow, ao mesmo tempo insere e subverte *My Life as a Man* (Minha Vida como um Homem), de Roth, e Herzog, de Bellow (P. Levine 1985, 80).

No entanto, as referências paródicas à literatura americana anterior, seja clássica ou do século XIX, talvez sejam ainda mais complexas, pois existe uma longa (e interligada) tradição da interação da ficção e da história na utilização que Hawthorne, por exemplo, dá às convenções do romance no sentido de vincular o passado histórico e o presente da escrita. E a ficção de Hawthorne é mesmo um intertexto pós-moderno conhecido: seu *The Blithedale Romance* e *The Floating Opera* (A Ópera Flutuante), de Barth, têm a mesma preocupação moral com as consequências do fato de os escritores assumirem uma distância estética em relação à vida, mas é a diferença nas formas estruturais das duas obras (o romance de Barth é mais autoconscientemente metaficcional – Christensen 1981, 12) que indica ao leitor a verdadeira ironia da reunião da questão ética.

Assim como o romance não-ficcional, a metaficção historiográfica também se volta para os intertextos da história e também da literatura. *The Sot-Weed Factor*, de Barth, consegue ao mesmo tempo desmascarar e criar a história de Maryland para seu leitor, não só por intermédio do poema realmente existente e escrito por Ebenezer Cooke em 1708 (cujo título é o mesmo do romance), mas também por intermédio do registro histórico bruto dos Arquivos de Maryland. A partir desses intertextos, Barth reescreve a história, tomando liberdades consideráveis: às vezes inventando personagens e acontecimentos, às vezes invertendo parodicamente o tom e o estilo dos intertextos, às vezes apresentando ligações onde ocorrem lacunas no registro histórico (ver Holder 1968, 598-599). *Little Big Man* (Pequeno Grande Homem), de Berger, reconta todos os principais acontecimentos nas Planícies Americanas no final do século XIX (desde a matança dos búfalos e a construção da ferrovia até a Última Resistência de Custer), mas a nova narração é realizada por um personagem fictício de 111 anos, que ao mesmo tempo enaltece e esvazia os heróis históricos do Oeste e os clichês literários do gênero *western* – pois a literatura e a história têm uma tendência de exagerar ao narrarem o passado. Berger não faz nenhuma tentativa de ocultar seus intertextos, sejam ficcionais ou históricos. A estatura mítica de Old Lodge Skins pretende

lembrar a de Natty Bumpo e parodiá-la (Wylder 1969); o relato de sua morte é copiado quase palavra por palavra do relato de John G. Neillhardt sobre a morte de Alce Negro, e a enlouquecida fala final de Custer é tirada diretamente de seu *My Life on the Plains* (Minha Vida nas Planícies — Schulz 1973, 74-75). Até o Jack Crabb fictício é definido por seus intertextos: são o histórico Jack Cleybourne e o fictício John Clayton, de *No Survivors* (Nenhum Sobrevivente), de Will Henry, ambos tendo vivido no mesmo período e na mesma região de Crabb.

III

Trata-se simplesmente do fato de que jamais compartilhei da admiração geral por sua Sinfonia do Novo Mundo [de Dvorak], que é, para ser preciso, um *medley*, como se diz na música popular. (. . .) Ela vai tirar do bom caminho nossos compositores. Não vai demorar muito para eles comecem a tocar clarineta no Carnegie Hall como negros bêbados em Chicago e dizerem que isso é música séria. Jim Hunecker, em *Dvorak in Love* (Dvorak Apaixonado), de Skvorecky

Skvorecky sabe que a obra de Dvorak antecipa o pós-moderno (inclusive sua própria prática) tanto na intertextualidade paródica como na mistura de formas artísticas populares e elevadas. Na metaficção historiográfica, não são apenas a literatura (séria ou popular) e a história que formam os discursos do pós-modernismo. Tudo — desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais — fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica. Em *The Public Burning*, de Coover, a história da execução dos Rosenbergs é intercalada com muitas formas textualizadas diferentes. Uma das principais é a forma dos diversos meios de comunicação, por cujo intermédio se ressalta o conceito da disparidade entre “notícias” e “realidade” ou “verdade”. Mostra-se que *The New York Times* constitui o texto sagrado da América, os textos que apresentam versões “organizadas e sensatas” da experiência, mas cuja aparente objetividade oculta um idealismo hegeliano “que confunde sua própria linguagem com a realidade” (Mazurek 1982, 34). E um dos intertextos essenciais para a descrição de Richard Nixon no romance é seu famoso discurso do “Jogo de Damas”, o qual foi televisionado, e cujo tom, metáforas e ideologia proporcionam a Coover a retórica e a personalidade de seu Nixon ficcionalizado.

Portanto, a metaficção historiográfica parece disposta a recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade. Ela quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, e até aproveitar deles tudo o que vale a pena. Na ficção de Pynchon, por exemplo, muitas vezes se leva ao extremo esse tipo de inserção subversiva con-

traditória: “A documentação, os sistemas de obsessão, as linguagens do comércio, do sistema legal, da cultura popular, da publicidade: centenas de sistemas competem entre si, resistindo à assimilação a qualquer paradigma consagrado” (Waugh 1984, 39). Mas as ficções de Pynchon, intertextualmente sobredeterminadas e discursivamente sobrecarregadas, parodiam e *encenam* a tendência totalizante de todos os discursos no sentido de criar sistemas e estruturas. As tramas dessas narrativas transformam-se em outros tipos de tramas, ou seja, conspirações que invocam o terror naqueles que (como todos nós) estão sujeitos ao poder do padrão. Muitos fizeram comentários sobre essa paranóia existente nas obras de escritores americanos contemporâneos, mas poucos notaram a natureza paradoxal desse temor e dessa repulsa especificamente pós-modernos: o terror da trama totalizante é inserido dentro de textos caracterizados, antes de mais nada, pela trama exagerada e pela auto-referência intertextual sobredeterminada. O texto em si passa a ser o sistema potencialmente fechado e auto-referente.

Talvez essa contraditória atração/repulsão pela estrutura e pelo padrão explique a predominância da utilização paródica de certas formas familiares e declaradamente convencionais em matéria de trama na ficção americana – por exemplo, a do *western*: *Little Big Man*, *Yellow Back Radio Broke-Down*, *The Sot-Weed Factor*, *Welcome to Hard Times*, *Even Cowgirls Get the Blues*. Também já se sugeriu que “a única coisa de que o *western* trata é a América reescrevendo e reinterpretando seu próprio passado” (French 1973, 24). Porém, a utilização intertextual irônica do *western* não é, conforme afirmaram alguns, uma forma de “Fuga Temporal” (Steinberg 1976, 127), mas sim um ajuste de contas com as tradições existentes das articulações literárias e históricas anteriores da americanidade. Como tal, obviamente, a paródia pode ser utilizada com objetivos satíricos. No destaque que dá ao poder do dinheiro, à ambição e à força na fronteira, *Welcome to Hard Times (Tempos Difíceis)*, de Doctorow, lembra “Blue Hotel”, de Stephen Crane: por meio da intertextualidade, sugere-se que no âmago de alguns mitos elevados está a exploração capitalista (Gross 1983, 133). Ao inverter parodicamente as convenções do *western*, nessa obra Doctorow apresenta uma natureza que não é uma imensidão redentora e pioneiros que, menos do que sobreviventes e grandes trabalhadores, são pequenos empresários. Ele nos obriga a repensar e talvez a reinterpretar a história, e o faz principalmente por intermédio de seu narrador, Blue, que está preso dentro do dilema de saber se nós é que fazemos a história ou se é ela que nos faz. Para ressaltar o entrelaçamento intertextual dos discursos, ele escreve sua estória no livro de escrituração onde também se mantêm os registros da pequena cidade (ver P. Levine 1985, 27-30).

É claro que a ficção constantemente paródica de Ishmael Reed não afirma apenas uma “diferença” crítica e especificamente americana, mas tam-

bém racial. E, num nível formal, sua paródica mistura de níveis e tipos de discurso desafia qualquer noção do diferente como sendo coerente e monolítico ou original. Ela recorre às tradições narrativas literárias e históricas dos brancos e dos negros, reescrevendo Hurston, Wright e Ellison com tanta facilidade quanto para reescrever Platão ou Eliot (ver McConnell 1980, 145; Gates 1984c, 314), enquanto recorre às múltiplas possibilidades oferecidas pela tradição popular. Reed é sempre sério, está sempre por baixo de seu divertido jogo paródico. É essa seriedade básica que os críticos frequentemente não conseguem enxergar quando acusam o pós-modernismo de ser irônico — e, portanto, superficial. A suposição parece ser a de que, de alguma forma, a autenticidade da experiência e da expressão é incompatível com a dupla enunciação e/ou o humor. Essa visão parece ser compartilhada não apenas por críticos marxistas (Jameson 1984a, Eagleton 1985), mas também por algumas críticas feministas. E, apesar disso, foram as autoras feministas, juntamente com os negros, que utilizaram essa intertextualidade irônica com esses fortes objetivos — tanto ideológica como esteticamente (como se, na verdade, os dois pudessem ser separados de modo tão fácil). Para esses autores, a paródia é mais do que uma simples estratégia essencial pela qual a “duplicidade” se revela (Gilbert e Gubar 1979a, 80); é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte. Em *A Cor Púrpura*, Alice Walker recorre a versões irônicas de conhecidos contos de fadas: Branca de Neve, O Patinho Feio, a Bela Adormecida, etc. Mas a importância das paródias só fica evidente quando o leitor percebe a inversão de sexo e raça efetuada por sua ironia: o mundo em que depois ela vive feliz para sempre é feminino e negro (ver Byerman 1985, 161).

O ex-cêntrico na América não é uma simples questão de sexo, raça ou nacionalidade, mas também de classe, pois na verdade os 50 Estados Unidos não constituem um monolito econômico e social. A questão de classe penetra, por exemplo, até nos romances negros ou feministas. Com reflexos intertextuais de Ike McCaslin em “The Bear” (O Urso), de Faulkner, o Leiteiro de *Song of Solomon* (A Canção de Salomão) deve ser destituído de seus símbolos físicos da cultura branca predominante e submeter-se a uma prova de resistência para ser admitido. Qual a razão? Os Negros de Shalimar percebem a questão de classe por trás da questão racial. Sabem que “ele tinha o coração dos homens brancos que vinham apanhá-los nos caminhos quando precisavam de trabalhadores anônimos e sem rosto” (1977, 269). E no mesmo romance vê-se a pequena-burguesa Ruth, filha do médico, debochando de seu marido novo-rico. Em *Ragtime*, de Doctorow, as questões do etnicismo (Tateh) e de raça (Coalhouse) fundem-se com a questão de classe. Em *Loon Lake* (O Lago da Solidão), a própria arte passa a participar da equação. Joe acha que são seus antecedentes sociais que o impedem de apreciar plenamente a poesia de Warren Penfield:

“como é que eu podia ter escutado com a atenção exigida por aquelas lindas palavras, as pessoas do meu mundo não falavam com tanta ornamentação tanto floreado” (1979, 1980, 85). Nesse caso os leitores podem ficar tentados a equiparar a gramática à classe, até perceberem que muitas vezes a própria poesia de Penfield também não tem pontuação.

Assim como a de Reed, a ficção de Doctorow revela o tipo de forte impacto, tanto no nível formal como no nível ideológico, que a intertextualidade paródica pode produzir. Sob o fogo do inimigo em 1918, Warren Penfield, o sinaleiro do Serviço de Comunicações em *Loon Lake (O Lago da Solidão)*, envia não a mensagem desejada por seu comandante, mas os primeiros versos da “Ode: Sinais da Imortalidade a partir de Recordações da Primeira Infância”, de Wordsworth. A irônica adequação dos temas do poema, a glória do passado e a realidade do presente fazem com que a idéia defendida por Doctorow a respeito da guerra seja melhor do que qualquer provável afirmação didática. O romance apresenta todos os tipos de paródia intertextual que já vimos na ficção americana em geral: de gênero, da tradição européia, das obras canônicas americanas (clássicas e modernas), dos textos da cultura popular e da história. No nível do gênero, por exemplo, ao mesmo tempo Joe é e não é o herói picaresco, tanto em suas aventuras na estrada quando em sua narração sobre elas: ele costuma narrar na terceira pessoa quando reconta sua vida passada, mas muitas vezes a primeira pessoa interfere.

No romance também há grande quantidade de intertextos especificamente britânicos, desde a mensagem wordsworthiana até *Sons and Lovers (Filhos e Amantes)*, de D. H. Lawrence: assim como Paul Morel, Warren Penfield cresce numa comunidade de mineiros de carvão com uma mãe a quem considera especial, “uma alma rara, um ser superior” (38). Fazendo de seu poeta um homem desajeitado e desastrado, Doctorow desmistifica e ironiza a idealização de Lawrence. E, como ocorre com Morel, no final do romance não fica claro se, na verdade, ele é ou não um artista autêntico. Nas primeiras cenas de *Loon Lake (O Lago da Solidão)* sobre as relações da criança com seu corpo e com a linguagem, lembra-se a abertura do *Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce. Mas o elemento paródico dá início às diferenças: ao contrário de Stephen Dedalus, essa criança não se lembra de nomes e está sozinha. O menino não consegue situar-se em sua família, e muito menos em seu universo. No entanto, os dois meninos vão acabar tornando-se poetas. Ou não? Nenhum dos intertextos utilizados por Doctorow deixa de ter sua lâmina afiada. Seu mergulhão pode até lembrar o rouxinol de Keats, mas o clichê “maluco que nem um mergulhão” nunca está muito distante.*

* A autora se refere ao outro sentido da palavra *loon* em inglês, justamento o de “louco, lunático”. (N. do T.).

Um dos protagonistas, Joseph Korzeniowski, abdica de seu nome para se tornar o falso filho de F. W. Bennett. É claro que a utilização do nome original de Joseph Conrad dificilmente será casual num romance sobre identidade e escrita. Mas Joe vem de Paterson, Nova Jérsei, um lugar que tem outras associações literárias para os americanos. Na verdade, em *Loon Lake (O Lago da Solidão)* os lugares estão cheios de reflexos intertextuais. Na literatura americana, os lagos tendem a ser símbolos da pureza da natureza (o lago Glimmerglass de Cooper, o Walden de Thoreau), mas nesse caso eles representam a corrupção e, sobretudo, a riqueza econômica. De forma condizente, essa interpretação é provocada por outro intertexto: a propriedade de Bennett sugere inevitavelmente a de Gatsby, assim como, com seu sonho sobre uma mulher, o jovem e indigente Joe segue a trilha desse herói literário americano, semelhante (e, mesmo assim, diferente) e *self-made*.

Porém, no romance não é apenas ao cânone literário que se recorre. Na verdade, toda a descrição do americano da década de 30 se desenvolve a partir da cultura popular do período: as comédias de Frank Capra, os filmes de gângster, os romances que falam sobre greves, os melodramas de Cain (ver Levine 1985, 67). A importância desse fato é literária e histórica: o romance realmente encena a percepção de que aquilo que “conhecemos” sobre o passado provém dos discursos desse passado. Não se trata de realismo documental: é um romance sobre nossas representações culturais do passado, nosso discurso *sobre* a década de 30. Creio que foi isso que Doctorow quis dizer com sua incapacidade de “aceitar a distinção entre a realidade e os livros” (in Trenner 1983, 42). Para ele, não existe linha divisória nítida entre os textos da história e da literatura, e portanto ele se sente livre para recorrer às duas. Obviamente, dentro dessa idéia pós-moderna de escrita a questão da originalidade tem um sentido diferente.

O foco de *Ragtime* é a América em 1902: o governo de Teddy Roosevelt, a pintura de Winslow Homer, a fama de Houdini, a fortuna de J. P. Morgan e as notícias do cubismo em Paris. Mas os intertextos da história convivem com os da literatura, especialmente “Michael Kohlhaas”, de Heinrich von Kleist, e *U.S.A.*, de Dos Passos. O próprio Doctorow fez críticas ao texto de Kleist (in Trenner 1983, 39), e muito já se escreveu sobre a ligação entre os dois (P. Levine 1985, 56; Foley 1983, 166; 176-177n; Ditsky 1983). O romance de Doctorow transcodifica ironicamente a trama feudal alemã em termos da virada do século na América, complementando-a com reflexos do clímax de outro intertexto, *Catalogue*, de George Milburn. Em todos esses textos, o foco recai sobre pessoas que não conseguem encontrar a justiça numa sociedade que se diz justa. Em “Michael Kohlhaas” e *Ragtime*, os personagens históricos se misturam aos ficcionais: no primeiro o herói se encontra com Martinho Lutero, e no segundo, com Booker T. Washington. Porém, eu diria que em nenhum dos dois isso implica exagero algum na valorização do ficcional (cf. Foley 1983, 166). O

que se está ressaltando é a narratividade e a textualidade de nosso conhecimento sobre o passado; não é questão de privilegiar o fictício ou o histórico, mas de verificar aquilo que têm em comum.

Muitos críticos também desencavaram as ligações entre *Ragtime* e *U.S.A.*, de Dos Passos (Foley 1983; Seelye 1976; Levine 1985). Os reflexos são temáticos (a greve das fábricas de tecidos de Laurence, a luta pela liberdade da palavra em San Diego, descrições de acontecimentos e personagens como a Revolução Mexicana e Red Emma), formais (a ficção misturada à história; o Menino/a Câmara registrando ingenuamente os acontecimentos) e ideológicos (uma crítica ao capitalismo americano do mesmo período). Porém, os mesmos críticos tiveram o cuidado de reconhecer sérias diferenças, que, eu diria, os próprios reflexos intertextuais nos obrigam a considerar. Doctorow não compartilha da confiança de seu precursor em relação à apresentação objetiva da história, e são seu irônico entrelaçamento do factual com o fictício e seus deliberados anacronismos que enfatizam essa desconfiança. Conforme observa Barbara Foley, *U.S.A* insinua que a realidade histórica é “cognoscível, coerente, significativa e inerentemente mutável” (1983, 171). Contudo, Doctorow parece achar, por um lado, que a ficção também o é e, por outro lado, que *ambas* precisam ser questionadas à luz desses pressupostos. Assim como a ficção, a história narrativizada remodela qualquer material (no caso, o passado) à luz das questões presentes, e é precisamente para esse processo interpretativo que a metaficção historiográfica nos chama a atenção:

O encontro de Walker com Booker T. Washington, por exemplo, reflete o debate contemporâneo entre integracionistas e separatistas negros. Do mesmo modo, Henry Ford é definido como o pai da sociedade de massa e Evelyn Nesbit é retratada como a primeira deusa da cultura de massa.

(Levine 1985, 55)

As implicações ideológicas, e também epistemológicas, da intertextualidade ficam ainda mais evidentes no romance anterior de Doctorow, *O Livro de Daniel*. Aí também encontramos a mesma variedade de tipos de intertextos paródicos. O título não consegue deixar de indicar-nos seu homônimo bíblico: a alienação dos judeus modernos recapitula o destino de seus antepassados (ver Stark 1975). A primeira epígrafe do romance é tirada de Daniel 3, 4, e fala sobre a convocação do Rei para que todos venerem a “imagem dourada” sob pena de serem lançados numa “fornalha de fogo ardente”. Isso prepara o cenário para o destino daqueles que desafiam a nova imagem dourada do capitalismo moderno, pois nessa fábula os judeus, ironicamente, não sobreviverão no clima de suspeita anti-semita da Guerra Fria. O Rei que condenou à fornalha ardente os irmãos do Daniel da Bíblia passa a ser o “estado”, mais impessoal, que condena os pais do moderno Daniel à cadera elétrica. A imagem da babilônica fornalha tam-

bem é recuperada na caldeira do prédio dos Isaacsons e em seu proscrito criado negro. (Os fornos nazistas — que não precisam ser mencionados diretamente — também constituem uma evidente parte do intertexto histórico.)

As menções textuais do *Livro de Daniel* da Bíblia são sempre irônicas. O Daniel de Doctorow considera seu homônimo como “um Estandarte da Fé num Tempo de Perseguição” (1971, 15). Nesse caso a ironia é dupla: o Daniel atual persegue a mulher e o filho e ao mesmo tempo procura a fé — desesperadamente; e o Daniel bíblico também era marginalizado, uma “figura menor, se não totalmente apócrifa” (21), um judeu em meio a tempos difíceis. Mais do que um ator na história, ele era um intérprete (com o auxílio de Deus) dos sonhos alheios, permanecendo muitas vezes confuso a respeito de seus próprios sonhos. Esse é o modelo do escritor para o Daniel de Doctorow, o qual também tenta enumerar “mistérios” para depois examiná-los (266 e segs.) e, como sobrevivente, é assediado por pesadelos que não consegue interpretar. O resultado da escrita dos dois também é ironicamente semelhante. Daniel considera o texto bíblico como sendo “cheio de enigmas”, uma mistura de histórias conhecidas e “estranhos sonhos e visões” (15), um texto desordenado que não apresenta nada do fechamento da revelação ou Verdade. Assim também é o *Livro de Daniel* de Doctorow, em sua genérica mistura de forma jornalística, história, tese e ficção. Os dois são obras *sobre* o ato de interpretar — e depois julgar. Em ambos as vozes narrativas se deslocam da terceira pessoa, impessoalmente onisciente, para a primeira pessoa, pessoalmente provisória, mas a habitual autoridade da onisciência bíblica é ironizada ao se transformar nas tentativas do Daniel moderno no sentido do distanciamento e do autodomínio.

Quando os pais dos pequenos Isaacsons são presos pela primeira vez, quem os informa é o negro encarregado da caldeira do porão. Então o texto cita imediatamente uma música de Paul Robeson, “Didn’t my Lord deliver Daniel?” (Mas o meu Senhor não libertou Daniel? — 143). Mas a questão retórica assume uma natureza irônica pela ação de seu contexto imediato (o encarregado da caldeira) e de nosso privilegiado conhecimento sobre o destino dos pais desse Daniel, que não foram libertados. O reflexo múltiplo e complexo volta-se para as diferentes funções possíveis da intertextualidade na metaficção historiográfica, pois pode reforçar temática e formalmente a mensagem do texto *ou* atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade tomadas por empréstimo. Na verdade o “Livro de Daniel” (318) termina conforme começou, autoconsciente em relação ao fato de ser “escrito no livro” (319). Suas palavras finais de fechamento são de um fechamento *sous rature* (“sob risco”), por assim dizer, pois não são suas próprias palavras, mas as de seu homônimo bíblico: “pois as palavras são fechadas e seladas até que chegue o tempo do fim” (319). Essas duas canções de lamentação e profecia (Levine 1985, 49) chegam ao mesmo fim, pois suas palavras são abertas (e não fechadas) por nosso ato de ler.

Num sentido semelhante, o destino dos Isaacsons reabre o caso dos Rosenbergs. O intertexto histórico para o leitor inclui toda a grande quantidade de livros e artigos escritos (antes e depois do romance) sobre esse incidente específico, inclusive o livro escrito pelos filhos da família Rosenberg. O tempo não solucionou as dúvidas e as interrogações que ainda pairam sobre o caso. Analistas de todas as tendências políticas se reúnem para “provar” todos os pontos de vista possíveis, que variam desde a opinião de que os Rosenbergs eram inocentes vítimas de uma trama anti-semita (ou até mesmo judaica) específica (ou geral) até a opinião de que a história só pode fazer a justiça correta em relação a Julius Rosenberg se, na verdade, admitirmos sua identidade como um escrupuloso espião soviético que recebia a devoção e o apoio da esposa. O que muitos parecem ter afinal enxergado no julgamento e em seu resultado é a determinação social e ideológica da chamada justiça universal e objetiva. É isso que Doctorow encena na angustiante investigação feita por Daniel sobre suas “verdades familiares”. Em termos althusserianos, os Aparelhos Estatais Repressivos e Ideológicos conspiram no sentido de condenar os Isaacsons – e, em consequência, talvez, os Rosenbergs. As vozes intertextuais dos textos oficiais históricos e dos escritos de Karl Marx opõem-se com uma força irônica e duplamente contundente.

A importância dessa paródia historicizante é evidenciada – por contraste – no retrato que o romance apresenta sobre a Disneylândia como a encarnação de uma intertextualidade aviltada, que nega a historicidade do passado. A Disneylândia é apresentada como uma transgressão manipulativa e consumista das fronteiras da arte e da vida, do passado e do presente. Porém, em si mesma, não é uma transgressão crítica e paródica que possa provocar o pensamento; destina-se ao consumo imediato como um espetáculo esvaziado de importância histórica e estética. Ela domestica o passado transformando-o no presente. E são os passados da literatura e da história que estão sendo trivializados e recuperados:

A vida e o estilo de vida da América do comércio escravocrata no Mississipi do século XIX encontram-se resumidos numa viagem de barco, tecnologicamente verídica, de cinco ou dez minutos. (. . .) Agora o intermediário entre nós e essa experiência histórica autêntica, o escritor Mark Twain, é apenas o nome do barco.

(Doctorow 1971, 304)

Apesar de ser esse o meu foco de atenção neste capítulo, não pretendo sugerir que isso só se aplique à ficção americana. *The Handmaid's Tale* (*A História de Aia*), da escritora canadense Margaret Atwood, é tão complexo quanto qualquer texto americano no reflexo e na inversão paródicos e sérios do canônico *Scarlet Letter* (*A Letra Escarlate*) (em termos de ambiente, tema e estrutura narrativa) e de *We* (*Nós*), de Zamyatin. E ainda

existem o uso e o abuso de Andrey Thomas em relação a *To the Lighthouse* (*Passeto ao Farol*) e *The Waves* (*As Ondas*), de Virginia Woolf, em *Intertidal Life* (*A Vida entre as Marés*), ou a irônica reelaboração que Robert Kroetsch faz com as convenções do *western*, em *The Studhorse Man* (*O Homem do Garanhão*). Na ficção contemporânea, basta-nos pensar na obra de John Fowles, Anthony Burgess, Peter Ackroyd, Julian Barnes ou John Berger. Na literatura, a paródia intertextual atravessa as fronteiras de gênero sem fazer restrições: a peça de Milan Kundera, *Jacques and His Master* (*Jacques e Seu Mestre*), tem como subtítulo *Uma Homenagem a Diderot em Três Atos*, e representa o que o autor define como “um encontro entre dois escritores, mas também entre dois séculos. E entre o romance e o teatro” (1985, 10). O romance *L.C.*, da escritora americana Susan Daitch, apresenta uma interação genérica ainda mais complexa que se vincula diretamente a sua densa intertextualidade. Conforme mencionei em discussões anteriores a respeito desse livro, o núcleo da narrativa é o diário de uma tal Lucienne Crozier, testemunha (fictícia) da revolta de 1848 em Paris (que realmente ocorreu). A primeira das duas estruturas modernas para esse diário é a de Willa Rehnfield, sua primeira tradutora. Sua “Introdução” nos lembra as contradições de 1848 em termos de dois intertextos simbólicos publicados naquele ano: *O Morro dos Ventos Uivantes* e o *Manifesto Comunista*. E são essas mesmas as contradições do diário (pelo menos conforme a tradução de Willa): Lucienne tem fortes tendências políticas socialistas, mas é anulada em sua eficácia por sua marginalização (realizada pela Esquerda) e por seu destino melodramático, que era morrer de tuberculose e abandonada pelo amante. Willa acha que Lucienne foi formada por “Marxismo e pieguice” (Daitch 1986, 2), ou seja, pelos *feuilletons*. Mas, na verdade, o diário revela a crítica que Lucienne fazia em relação a essa forma literária popular, considerando-a infiel às realidades sociais e econômicas da vida autêntica, apesar do realismo superficial que apresentavam no nível da linguagem (136-137).

Será que ela é uma Emma Bovary radicalizada? A questão é sugerida pelo próprio texto: “Madame Lucienne Crozier estava condenada desde o dia em que se casou” (207). Naturalmente, condenada também estava Madame Bovary, conforme o título do romance nos lembra constantemente. Mas, se é que se pode falar nesse sentido, Lucienne é uma inversão paródica de Emma. Embora ambas tenham o ódio pelas províncias, são seus envoltimentos amorosos extraconjugais paralelos e sua tendência para a leitura (embora mutuamente motivados, em ambos os casos) que as conduzem em direções opostas: Emma inclina-se à fantasia e a uma rejeição da responsabilidade, e Lucienne, à ação política. Esse vínculo político fica mais claro com a ação da segunda editora/tradutora do diário, que assumiu o pseudônimo de Jane Amme. Obviamente, o sobrenome é Emma ao contrário — mas é aí que proliferam os reflexos intertextuais: a Emma Bovary se reúne Emma Goldman e a Emma de *Jane Austen*. *Jane Eyre* tam-

bém não fica muito distante quando uma nota de rodapé nos remete (com uma anacrônica alusão crítica) à “louca no sótão, real ou teórica” (198n). Depois essa figura estrutural se define como “o tipo que os personagens de Jane Austen teriam chamado de ‘uma jovem extremamente agradável e cortês’ ” (246), pelo menos até sua radicalização feminista nas mãos da Nova Esquerda machista de Berkeley em 1968 e do estuprador que a ataca e enfurece. Rejeitando (assim como Lucienne também o faz, pelo menos na tradução de Amme) o “papel passivo de uma participante automática” (246) que tem cabido tradicionalmente à mulher, ela bombardeia a casa do “estuprador global” capitalista que é também seu verdadeiro violentador. Além disso, ela prefere escrever sua própria estória, rejeitando o mutismo tanto por si mesma quanto pelas outras escritoras e personagens cujos intertextos se entrelaçam ao tecido de seu texto.

Entretanto, não são apenas os romances que oferecem exemplos de reflexo intertextual pós-moderno. Instalações como “Vênus dos Farrapos” e “Orquestra dos Farrapos”, de Michelangelo Pistoletto, sugerem uma irônica crítica pós-moderna. Pistoletto utiliza farrapos verdadeiros (o produto final do consumo): a arte representa o detrito da cultura dentro da ética do consumidor. Sua reprodução, em mica, da Vênus clássica pode representar parodicamente o princípio estático e “universal” da beleza estética, mas no caso ela se defronta com uma grande pilha de tais farrapos — e é obstruída por eles. Embora muitos tenham afirmado que todas as pinturas se vinculam intertextualmente com outras pinturas (e.g. Steiner 1985), as pinturas pós-modernas de Mark Tansey ou Sherrie Levine parecem mais tendenciosamente irônicas em suas inter-relações. Até a música, que a maioria considera como sendo a arte menos representacional, está sendo interpretada em termos do vínculo intertextual entre o passado e o presente como uma analogia com o vínculo necessário entre a forma artística e a memória humana (Robert P. Morgan 1977, 51). O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separava a arte e o mundo, a literatura e a história. Porém, muitas vezes ele o faz utilizando contra si mesmas as próprias técnicas do esteticismo modernista. Mantém-se cuidadosamente a autonomia da arte: a auto-reflexividade metaficcional chega a enfatizá-la. Contudo, por meio da intertextualidade aparentemente introvertida, outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o “mundo” do discurso — e, por intermédio deste, com a sociedade e a política. Tanto a história como a literatura proporcionam os intertextos nos romances aqui examinados, mas não se cogita nenhuma hierarquia, implícita ou não. Ambas fazem parte dos sistemas de significação de nossa cultura, e aí está seu sentido e seu valor.

O PROBLEMA DA REFERÊNCIA

I

Em suma, o efeito final do pensamento a respeito da linguagem, no século XX, com sua rejeição à essência e a princípios fundamentais da história como o da causalidade e o da razão suficiente, tem sido retirar do discurso a história. E com essa retirada a própria idéia de referência passa a ser problemática. *Allen Thiher*

Em *Words in Reflection* (Palavras em Reflexão – 1984), seu instigante estudo sobre os paralelos de interação das modernas teorias da linguagem com a ficção contemporânea, Allen Thiher recorre a Wittgenstein, Heidegger (e Derrida) e Saussure, bem como às “críticas da metafísica da essência” por eles realizadas, à procura da razão para aquilo que ele considera como sendo a destruição dos alicerces intelectuais sobre os quais se poderia construir a história narrativa tradicional (195). Sua análise sobre esses teóricos é minuciosa e convincente, mas o que aconteceria se começássemos pelos *textos* da arte pós-moderna, e não pela teoria? E se examinássemos outros discursos teóricos? Será que encontraríamos uma visão menos negativa? Segundo creio, o que poderíamos encontrar, menos de que uma destruição, é uma problematização produtiva de toda a noção da relação entre a linguagem e a realidade – fictícia ou histórica. A metaficção historiográfica ressalta sua existência como discurso e mesmo assim ainda propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas quanto por sua fundamentação no representacional.

A arte modernista – visual ou verbal – tende a declarar seu *status* antes como arte, “autônoma em relação à linguagem que está encerrada no realismo representacional” (Harkness 1982, 9). Na literatura, o extremo atualizado dessa visão pode ser encontrado na superfície americana, nos textos da *Tel Quel* na França e nas obras do Gruppo 63 na Itália. Esses es-

critores italianos compartilham com os artistas pós-modernos um determinado impulso ideológico: o desejo de desafiar as estruturas institucionais da sociedade burguesa (que, segundo se considera normalmente, são reforçadas pelo realismo) despertando os leitores para as implicações políticas das práticas literárias consagradas. Mas o método por eles escolhido para realizá-lo é modernista (da fase mais recente) e procura fazer uma separação entre a linguagem literária e a referência. Para Giorgio Manganelli e outros, conforme afirmou Gregory Lucente,

a literatura não tem significado por meio de nenhum processo de referência externa. Os elementos de significação da literatura, assim liberados da ilusão e de sua dependência em relação a qualquer coisa de significado no universo externo da matéria e dos sentidos, de qualquer coisa ao mesmo tempo mundana e anterior, obtêm sua importância e seu valor específico *por causa* e não *apesar* de seu *status* como uma mentira, como um inverdade que acaba sendo mais atraente e mais importante do que a suposta verdade do mundo cotidiano.

(1986, 318)

Esse tipo de separação é exatamente o que, por sua vez, o pós-modernismo tem desafiado por meio da fusão desse mesmo tipo de reflexividade metafictícia com materiais de natureza documental. A metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua constituição no discurso e como discurso (Sparshott 1986, 154-155). Paradoxalmente, na verdade essa ênfase naquilo que, à primeira vista, pode parecer um tipo de narcisismo discursivo é o que vincula o ficcional ao histórico num sentido mais material. Assim como os irônicos *ready-made* de Duchamp, que ressaltam a natureza da função referencial dos sistemas de signos, uma natureza que é aceita sem discussão e não foi submetida a exame, as formas artísticas pós-modernas atuam no sentido de “suplantar a força legislativa do contexto referencial por meio do pressuposto material de um contexto real, uma realidade que a representação tivera a missão de reprimir” (Bois 1981, 31). Lembremos das bandeiras e dos alvos paródicos de Jasper Johns: será que eles se referem a bandeiras e alvos verdadeiros, ou a suas representações padronizadas – ou aos dois? Ao afirmar que “Ceci n’est pas un pipe” (“Isto não é um cachimbo”), a pintura de um cachimbo feita por Magritte aponta para aquilo que veio a se tornar um paradoxo da referência lingüística e visual pós-moderna, com suas contradições ontológicas e epistemológicas.

Em metaficções historiográficas como *Doctor Copernicus* e *Kepler*, de John Banville, o foco do problema da referência é lançado sobre a relação da história, pois nesses romances a história parece ter uma dupla identidade. Por outro lado, de fato seu discurso parece ser ontologicamente sepa-

rado do discurso do texto (ou dos intertextos) autoconscientemente ficcional da ficção. É uma extensão da separação que o senso comum faz entre dois tipos de referência: aquilo a que a história se refere é o mundo real; aquilo a que a ficção se refere é um universo fictício. Essa distinção encontra-se articulada em qualquer introdução à ficção escrita pelo menos a partir do advento do New Criticism, se não antes. Por outro lado, temos visto que também existe uma outra visão da história na arte pós-moderna, mas desta vez é a história como intertexto. A história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura. Essa visão da história é a extensão lógica de teorias como as de Michael Riffaterre (e.g. 1984, 142), que afirmam que a referência na literatura não passa de uma referência de texto para texto e que, assim sendo, jamais poderia se referir a nenhum mundo empírico real, mas apenas a outro texto. Na melhor das hipóteses, as palavras se referem não a coisas, mas a sistemas de signos que são “unidades textuais pré-fabricadas” (159). É assim que a literatura pode contestar as noções ingênuas de representação. Na ficção pós-moderna, essas visões da história – como intertextual e extratextual – parecem coexistir e operar em tensão.

Nos últimos capítulos precedentes já se examinou como essa questão da textualidade do passado também se tornou problemática na historiografia e na teoria literária contemporâneas. Fredric Jameson articula exatamente a mesma tensão ontológica quando afirma que a “história (isto é, o passado) *não* é um texto – ela é não-narrativa, não-representacional – mas que é inacessível a nós a não ser em forma textual” (1981a, 82). Do mesmo modo, Hayden White declara que qualquer narrativa histórica “configura o corpo de acontecimentos que serve como seu referente básico e transforma esses ‘acontecimentos’ em indícios de padrões de sentido que nenhuma representação *literal* deles (. . .) poderia jamais produzir” (1984, 22). Portanto, como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada. Para compreendermos por que essas visões devem ser de tal forma polêmica, basta-nos lembrar mais uma vez a poderosa visão materialista ou realista da história, visão que dominou essa disciplina no século passado. Segundo Peter Gay,

os objetos da pesquisa do historiador são exatamente isso, objetos, e estão lá fora, num passado real e único. A controvérsia histórica não compromete, de maneira alguma, a integridade ontológica desses objetos. No passado, a árvore nas matas só caiu de uma maneira, não importa o grau de fragmentação ou de contradição dos relatos sobre sua queda, não importa se em seu futuro não há historiadores, se há um único historiador ou diversos historiadores, que discordam entre si, para registrar e debater essa queda.

(1974a, 210)

Embora tanto Jameson como White concordem que o passado obviamente existiu, eles contestam nossa capacidade de *conhecer* esse passado por quaisquer outros meios a não ser os “relatos” textualizados e interpretados. White vai ainda mais além e afirma que aquilo que admitimos como “real” e “verdadeiro” na historiografia, assim como na ficção, é o que “usa a máscara do sentido, a natureza completa e plena que só conseguimos *imaginar*, jamais vivenciar” (1980, 24). Em outras palavras, só pela narrativização do passado é que o aceitaremos como “verdadeiro”.

É interessante que a obra de Hayden White tenha produzido, justificadamente, mais impacto nos círculos literários do que nos círculos históricos. Pela abertura da história às estratégias retóricas da narrativa, White também levantou questões que vêm sendo feitas pela ficção contemporânea. O que é que constitui a natureza da referência na história e na ficção? (É a mesma coisa? É totalmente diferente? Tem alguma relação?) Exatamente como é que a linguagem se prende à realidade? O que nossa teoria literária, nossa literatura e nossa filosofia da história estão fazendo atualmente é passar a fazer parte de uma problematização já existente, e agora generalizada, de toda a idéia de referência. Em *seu* recente interesse pela referência, elas se reúnem à semiótica e à filosofia analítica. Conforme venho procurando afirmar ao longo deste estudo, não é de surpreender, de forma alguma, que a prática estética e o discurso teórico em geral se concentrem sobre as mesmas questões, se propusermos a possibilidade de existir uma poética do pós-modernismo que contenha e constitua os denominadores comuns entre nossas diversas formas de escrever e pensar a respeito de nossa escrita. De maneira explícita, e até mesmo didática, a metaficção historiográfica faz sobre a natureza da referência as mesmas perguntas fundamentais que hoje estão sendo feitas em muitos outros setores. Será que o signo lingüístico se refere a um objeto real — na literatura, na história, na linguagem comum? Caso positivo, que tipo de acesso isso nos permite em relação a essa realidade? Afinal, *referência não é correspondência* (ver Eco 1979, 61). Será que alguma referência lingüística pode ser direta, não ter intermediários?

O que sugere um romance como *The Temptations of Big Bear* (As Tentações do Grande Urso), de Rudy Wiebe, com sua própria forma e também com seu conteúdo, é que a linguagem se refere — qualquer linguagem — a um referente textualizado e contextualizado: o Grande Urso que vamos conhecer não é de fato o Grande Urso da vida real (pois como poderíamos conhecê-lo hoje em dia?), mas o Grande Urso dos textos históricos, dos relatos jornalísticos, das cartas, dos relatórios oficiais e não-oficiais, mas também da imaginação e da lenda. A própria textura do romance recusa qualquer separação ingênua entre a referência ficcional e a referência das chamadas descrições “científicas” do passado, que muitos críticos ainda querem fazer (e.g. Harshaw 1984). Porém ela também recusa, com a mesma firmeza, qualquer tentativa formalista ou desconstrutiva

no sentido de transformar a linguagem no jogo de significantes sem continuidade com a representação e com o mundo externo (e.g. Caramello 1983, 10). *Havia* um Grande Urso, um famoso índio da tribo dos Crees, orador e líder — embora hoje só possamos conhecê-lo por meio dos textos. O romance é, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo.

Entretanto, a freqüente e comum negação da representação merece aqui uma consideração maior, pois é ela que costuma ser associada (erroneamente, creio) ao conceito de pós-modernismo. A verdade parece ser que toda essa questão da referência foi recentemente reaberta seguindo o rastro de vários tipos de formalismo que a enquadraram chegando ao ponto de declarar ilegítimo o interesse a respeito. O famoso exagero, de sabor francês, dito por Roland Barthes é típico dessa repressão à referência: “Do ponto de vista referencial (a realidade), ‘o que acontece’ numa narrativa é literalmente *nada*; ‘o que acontece’ é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, a incessante celebração de sua chegada” (1977, 124). É dessa visão da linguagem que parece originar-se a maioria das teorias do pós-modernismo. Porém, afirmo que esse formalismo é a expressão definitiva do *modernismo*, e não do pós-modernismo. Tanto na arte como no discurso teórico de hoje existe aquilo que Peter Brooks considerou como “certo ansio pelo retorno do referente” (1983, 73), mas esse retorno jamais pode ser ingênuo e deixar de ser problemático: “chegou ao fim a inocência com relação ao *status* do referente, e ao acesso a esse referente, em todos os tipos de discursos” (74).

Na verdade, a metaficção historiográfica atua no sentido de demolir o que os críticos gostam de denominar “falácia referencial” (Eco 1976, 58). O impulso metaficcional de romances como *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais) — assinalado logo de início pela presença de um protagonista chamado Hugh Selwyn Mauberley — sugere que, sim, é uma falácia, que os referentes da linguagem do romance são nitidamente fictícios e intertextuais. Mas a co-presença do Duque e da Duquesa de Windsor, bem como de Ezra Pound, no mesmo romance complica consideravelmente a natureza falaciosa da referência. Esse tipo de uso e abuso de nossas noções de referência assemelha-se à estratégia derridiana de escrever *sous rature* (Derrida 1976): isso faz com que se queira ter o próprio referente histórico e eliminá-lo também. Não é, de forma alguma, uma verdadeira desvalorização da dimensão referencial da linguagem, como afirmam muitos teóricos do pós-modernismo (e.g. Russell 1980a, 183). Nem se trata de um deleite não problemático na imediação factual, como ocorre na chamada ficção factual ou de informação (a romantização da sociologia, da psiquiatria, da economia ou da antropologia). A metaficção historiográfica torna problemáticas a negação e a afirmação da referência. Ela reduz a nitidez da distinção que Richard Rorty (1985) estabelece entre “textos” e “matérias brutas” — coisas feitas e coisas encontradas, os

domínios da interpretação e da epistemologia. Ela sugere que *houve* matérias brutas — personagens e acontecimentos históricos — mas que hoje só as conhecemos como textos.

Portanto, conforme afirma Nelson Goodman (1978, 2-3), as estruturas de referência parecem ser uma questão de sistemas de descrição, e não das coisas descritas. Isso não nega que as matérias brutas existam (ou existiram), mas realmente sugere que nossa compreensão sobre essas matérias brutas se baseia nas maneiras de que dispomos para descrever. Naturalmente, o próprio termo *referente* implica que a “realidade” à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim “aquilo sobre o qual falamos”. Em outras palavras, talvez por definição, o referente é uma entidade descursiva. Conforme os termos de Lyotard, o objeto da história é o referente do próprio nome (Ezra Pound) e isso não é idêntico ao objeto da percepção (o Ezra Pound empírico, que um dia já viveu) (Lyotard 1984c, 12). É essa distinção que a metaficção historiográfica ressalta em seu uso e abuso paradoxal das convenções da referência do romance e da historiografia.

É claro que esse debate sobre a referência não é especialmente novo, embora nos últimos tempos sua intensidade tenha crescido consideravelmente. Lembremo-nos do ataque de Henry James a Trollope por sua ruptura metaficcional da ilusão referencial. Segundo James, o romancista tinha de “relatar acontecimentos que se presumissem reais” (1948, 59). O romance histórico sempre tem ido um pouco mais além nesse aspecto. Mary McCarthy afirmou que a precisão referencial do detalhe histórico era essencial para o gênero romance: “se Tolstói estivesse completamente errado em relação à Batalha de Borodino ou ao caráter de Napoleão, *Guerra e Paz* teria sido prejudicado” (1961, 263). Mas será que *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais) ficaria “prejudicado” porque Findley estava “errado” (ou ficcionalizou) sobre o Duque e a Duquesa de Windsor? Talvez E. L. Doctorow tenha respondido por todos os metaficcionistas historiográficos ao reagir aos ataques contra suas ficcionalizações de Freud, Morgan e Ford, entre outros, em *Ragtime*: “Fico satisfeito em saber que tudo o que inventei sobre Morgan e Ford é verídico, independentemente de ter ocorrido ou não. Talvez seja mais verídico porque não ocorreu” (in Trenner 1983, 69). O escritor é uma “testemunha independente” — como o são todas as testemunhas, até as oculares. É isso que, recentemente, a filosofia da história vem afirmando a respeito da historiografia também: o ato de falar sobre o passado, de escrever a história, transforma o “dado” no “construído” (de Certeau 1975, 13). É nessa fronteira entre o acontecimento passado e a práxis presente que a metaficção historiográfica se situa de maneira autoconsciente. Conforme verificamos com detalhe, esse passado *foi* real, mas *está* perdido ou, ao menos, deslocado, apenas para ser restabelecido como o referente da linguagem, o resíduo ou vestígio do real.

Assim sendo, a referência pós-modernista difere da referência modernista em seu declarado reconhecimento da *existência*, embora também da relativa inacessibilidade, do passado real (a não ser por meio do discurso). Ela difere da referência realista em sua — mais uma vez — declarada afirmação dessa relativa *inacessibilidade* de qualquer realidade que possa existir objetivamente e seja anterior ao conhecimento que dela temos. Nesse aspecto ela se aproxima de uma longa tradição filosófica que afirma que, embora possa existir “lá fora”, a realidade é inevitavelmente organizada pelos conceitos e pelas categorias de nossa compreensão humana (Norris 1985, 54). Embora nos instigue com a existência do passado como realidade, a metaficção historiográfica também sugere que não existe acesso direto a essa realidade que seria não-mediada pelas estruturas de nossos diversos discursos a seu respeito. Nos últimos tempos os semióticos lançaram a questão de saber se é possível presumir que mesmo o mais direto entre os fatos utilizados pelos historiadores se refere, de maneira direta e não problemática, a um mundo passado real. A contra-afirmação é a de que até mesmo esses relatos diretos são convencionais e estilizados, culturalmente mediados por modelos discursivos pré-fabricados (Even-Zohar 1980, 66). Em sua formulação mais sucinta, essa visão assume a seguinte forma: “O que a ficção ou a realidade, literária ou não literária, é depende de critérios convencionalizados dentro de sistemas de ação social, e não da realidade como tal ou da arte como tal” (Schmidt 1984, 273). A metaficção historiográfica não nega a realidade *é* ou (*foi*), conforme o faz esse tipo de construtivismo radical (segundo o qual a realidade é apenas um construto); ela apenas questiona a maneira como *conhecemos* e como é (ou foi) essa realidade. Ao fazê-lo, ela simultaneamente se opõe e se alia aos marxistas (T. E. Lewis 1979) e aos defensores do senso comum que resistem à separação entre linguagem e realidade. Esse é o paradoxo de sua própria natureza como metaficção historiográfica.

II

Na narrativa histórica os sistemas de produção de sentido próprios de uma cultura ou de uma sociedade são testados em comparação com a capacidade que qualquer conjunto de acontecimentos “reais” tem para se submeter a tais sistemas. Se esses sistemas têm suas representações mais puras, mais plenamente desenvolvidas e formalmente mais coerentes no talento “literário” ou “poético” das culturas modernas e secularizadas, isso não é motivo para excluí-los por serem construções meramente imaginárias. Tomar essa atitude implicaria negar que a literatura e a poesia têm alguma coisa de válido para nos ensinar sobre a “realidade”. *Hayden White*

Em nosso século, duas grandes forças intelectuais têm atuado no combate a qualquer noção referencial muito simples no sentido de relação “natural” e biunívoca entre as palavras e as coisas: a filosofia analítica e o estruturalismo saussuriano. Embora a hermenêutica tenha abordado a questão em obras como *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Teoria da Interpretação: o Discurso e o Excesso de Sentido), de Ricoeur (1976) (ver também Ricoeur 1984a, 77-82), foi a filosofia analítica que constituiu o campo dos debates mais vigorosos, pois a referência é essencial para o debate filosófico entre o “realismo” e o “nominalismo” nos discursos fictícios e de linguagem comum (ver Davidson 1980 e McGinn 1980): lembremo-nos da obra de Russell, Scarle, Donnellan, Parsons, Strawson, Kripke e muitos outros (ver em Rorty 1982 uma discussão completa sobre esse assunto no que se refere à linguagem ficcional). Inevitavelmente nesse caso são as teorias de Frege que sobressaem, pois proporcionam uma maneira de ultrapassar o impasse da negação de Russell em relação à referência ficcional (como termos “vazios”). Frege (1952) estabeleceu a distinção entre o “senso” e a “referência” de um signo. O senso precede a referência na medida em que constitui os critérios semânticos de que precisamos para identificar o objeto referido pela referência. Seu famoso exemplo é o da Estrela Matutina e da Estrela Vespertina: elas têm a mesma referência, mas sentidos diferentes. O que define a referência não é a existência empírica (os números abstratos possuem referência), mas um conjunto de critérios internamente coerentes que constituem as condições de verdade de um discurso. Porém, para Frege, os termos imaginários ou fictícios não poderiam ter referência — apenas sentido —, pois não levantam questões relativas a verdade ou falsidade.

Entretanto, como metaficcões historiográficas, *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais) e *Ragtime* de fato levantam, de forma implícita, exatamente esse tipo de questão em suas tensões entre aquilo que se conhece sobre a história e aquilo que é narrado no texto. Para Frege, à literatura faltava um valor-verdade e, portanto, ela só poderia aspirar ao prazer estético, não ao conhecimento. Contudo, o que faz a literatura pós-moderna seriamente didática, como é o caso de *Star Turn* (Passeio Estelar), de Williams, e *The Scorched-Wood People* (O Povo da Madeira Queimada), de Wiebe, é evitar qualquer separação fácil desse tipo entre o cognitivo e o poético. O valor-verdade é ao mesmo tempo insinuado e bloqueado. O Batoche de Wiebe é e não é o verdadeiro Batoche histórico. A metaficção historiográfica exige o que a semântica da “palavra possível” chama de “identificações através do mundo” (Doležel 1986), e a mediação semiótica se efetua por meio da aceitação de que nosso conhecimento sobre esse Batoche verdadeiro, existente no passado, hoje só nos chega a partir de outros textos, outros discursos.

O debate sobre a existência e a natureza da referência assumiu diversas formas, variando desde a negação do valor-verdade até a concessão de um

status especial ao fictício (ver Rorty 1982). Segundo o ponto de vista da “negação do valor-verdade”, afirma-se que a linguagem da ficção é sintática e semanticamente indistinguível da linguagem comum e que, portanto, precisamos nos voltar para a intencionalidade (Lange 1969; Harshaw 1984, 237) para afirmar a diferença, daí concluindo que, graças a diferentes “atos intencionais”, o historiador e o romancista visam a diferentes referentes: “a afirmação da narrativa ficcional é imune a julgamentos de verdade ou falsidade; na ficção, eles estão suspensos” (Banfield 1982, 258). Indiscutivelmente, a metaficção historiográfica, na qual a posição do produtor é uma posição de romancista e de historiador narrativo, complica uma distinção tão nítida. E a visão familiar — a visão de que, se o historiador tivesse de penetrar na mente de um personagem histórico ou utilizar qualquer outra técnica evidentemente narrativa ao escrever, então “nós nos flagraríamos num romance” (Hamburger 1973, 82-83) — dificilmente será uma visão que possa satisfazer ao leitor da metaficção historiográfica ou, sob esse aspecto, de história. Conforme Francis Sparshott (1967, 3) observou em seu ataque contra a afirmação de Joseph Margolis (1965, 155) de que a ficção não pode abranger asserções da verdade, o que é que fazemos exatamente — até mesmo na ficção realista — com afirmações sobre o mundo real que aparecem na ficção (Paris é a capital da França; a Segunda Guerra Mundial começou em 1939, etc.)? Será que essas já não são asserções da verdade? Ou será que não devem ser consideradas como parte da estória?

A outra abordagem é a de não negar referência à ficção, mas conceder ao fictício um *status* referencial distinto. Existem muitas versões para essa postura: a teoria de Ohmann (1971) segundo a qual a literatura imita “intencionalmente” atos de fala que não têm outra existência; a designação de Searle (1975) em relação à literatura como afirmações do tipo “como se”; a idéia de Frye (1957) a respeito da literatura como sendo o hipotético; as “pseudo-afirmações” de Richard (1924), etc. A partir dessa perspectiva, conforme explica Rorty, “Se concordarmos que [Sherlock] Holmes é um personagem fictício, vamos solucionar debates sobre seus hábitos voltando-nos para Conan Doyle, não vamos perguntar se ele e Gladstone se encontraram algum dia” (1982, 118). Porém, *Famous Last Words* nos solicita que consideremos exatamente o que ocorre quando Ezra Pound encontra (e interage com) Hugh Selwyn Mauberley (sua própria criação real — isto é, ficcional). O livro exige e desafia a capacidade que temos, como leitores, para imaginar qualquer afirmação sobre qualquer um dos dois conforme foi prefaciado por um operador intencional (“Numa ficção desse tipo (. . .)” — D. Lewis 1978, 37) e depois passar a operar como se ambos fossem igualmente factuais (nesse contexto). Mas eu diria que eles *não* têm o mesmo peso referencial: Pound e Mauberley têm diferentes repercussões representacionais, pois seus contextos (históricos e literários) iniciais são diferentes. Portanto, embora a filosofia analítica tenha levanta-

do as mesmas questões da ficção pós-modernista em relação à referência, do ponto de vista da metaficção historiográfica ela também parece não apresentar respostas definitivas — apenas mais questões problematizantes.

Assim como grande parte da filosofia contemporânea, o estruturalismo saussuriano admite que a linguagem seja uma estrutura de relações de significado entre palavras e conceitos, e não entre palavras e coisas (a respeito das semelhanças entre Frege e Saussure, ver Norris 1985). Contudo, enquanto a filosofia analítica ainda parece, mesmo assim, querer uma explicação sobre representação e referência (Rorty 1982, 128), o estruturalismo não a quer; na verdade, ele se satisfaz em incluir esses dois interesses na mesma categoria. Num contexto saussuriano, a linguagem é um sistema de signos, de significantes e significados. O referente não faz parte desse sistema. No entanto, isso não nega a *existência* de um referente da linguagem: presume-se que ele exista, mas não precisa ser imediatamente acessível por meio do conhecimento.

A lingüística sistemática e sincrônica de Saussure considerava o enquadramento do referente como uma nova estratégia investigativa. Conforme afirmou Christopher Norris, o mesmo fez o pós-estruturalismo, mas aquilo que para a lingüística era uma conveniência metodológica passou a ser uma “elevada questão de princípio filosófico” para a teoria literária e a filosofia (1985, 62). É evidente que ele está pensando na famosa declaração de Derrida segundo a qual não existe nada que preceda o texto, nada que esteja fora dele, e na indisposição geral de Foucault no sentido de aceitar que a linguagem se refira (se reduza a referir-se) a qualquer referência de primeira ordem, ou seja, a qualquer coisa que a sustente em qualquer “verdade” que sirva de fundamento. Mas devemos tomar o cuidado de perceber que nenhuma das duas afirmações é uma negação do mundo real, seja passado ou presente. Ambas se limitam a questionar sua acessibilidade a nós em termos de significação. A negação de Derrida em relação ao significado transcendental não constitui uma negação da referência ou uma negação de qualquer acesso à realidade extratextual. No entanto, ela se destina a sugerir que o *sentido* só pode provir do interior de textos por meio da procrastinação, por meio da *différance*. Esse tipo de pensamento pós-estruturalista tem implicações óbvias para a historiografia e para a metaficção historiográfica. Ele questiona radicalmente a natureza do arquivo, o documento, a evidência. Ele estabelece uma separação entre os fatos (a que se atribui sentido) da redação de história e os acontecimentos do passado em estado bruto.

Na historiografia os fatos são discursivos, já interpretados (sentido atribuído). Em termos lingüísticos, a recusa em admitir essa separação entre fato e acontecimento envolve aquilo que Barthes (1982b, 20) considerou como uma fusão do significado e do referente, a qual elide o primeiro a fim de proporcionar a ilusão de que o significante da redação de história

está numa relação direta com o referente. Para Barthes, a mesma elisão ilusória também está presente na ficção realista. O que a metaficção historiográfica faz é restabelecer o significado por meio de sua auto-reflexividade metaficcional em relação à função e ao processo de geração de sentido enquanto, ao mesmo tempo, não deixa desaparecer o referente. No entanto, esse tipo de ficção pós-modernista também se recusa a permitir que o referente assuma qualquer função original, qualquer função de alicerce ou de controle: Ezra Pound nasceu para encontrar Hugh Selwyn Mauberley. Os fatos da história, conforme são descritos na metaficção historiográfica, são declaradamente discursivos. Muitas vezes isso é elaborado, formal e tematicamente, dentro da própria narrativa: lembremo-nos dos relatos “fatuais” (nesse sentido da palavra) diferentes e contraditórios para os mesmos acontecimentos em *The Temptations of Big Bear* (As Tentações do Grande Urso) ou *Antichton*. Uma das lições do pós-modernismo é a de que, embora todo o conhecimento do passado possa ser provisório, historicizado e discursivo, isso não quer dizer que não damos sentido a esse passado.

III

A linguagem é (. . .) mais poderosa como experiência das coisas do que a experiência das coisas. Os signos são experiências mais potentes do que tudo o mais e, por isso, quando se lida com as coisas que realmente importam, então se lida com palavras. Elas têm uma realidade que excede, em muito, as coisas a que designam. *William Glass*

Fatos *versus* acontecimentos: de que maneira a linguagem se vincula à realidade. As questões levantadas pela metaficção historiográfica com relação à referência na linguagem (fictícia ou comum) assemelham-se às questões levantadas atualmente por esses discursos teóricos. *Doctor Copernicus*, de John Banville, se concentra diretamente sobre as relações entre fatos e acontecimentos ou, em termos mais específicos, entre nomes e coisas, entre as teorias científicas e o universo. E no romance as alusões intertextuais a Wittgenstein voltam-se para as amplas implicações desse tema. Em *Foe*, de Coetzee, é o mudo Sexta-feira de Robison Cruso [sic] que constitui o foco da questão da relação entre a linguagem e a realidade. Foe sugere uma abordagem utilitária da questão de saber qual é a proporção de linguagem que Sexta-feira precisa conhecer para sobreviver. “Como não sabemos dizer em palavras o que é uma maçã, não é proibido comê-la. Basta sabermos os nomes de nossas necessidades e conseguirmos utilizar esses nomes para satisfazê-las” (1986, 149). Entretanto, em contraste com isso, a protetora de Sexta-feira quer ajudá-lo a expressar “os anseios de [seu] coração” (149). A cena final do romance retorna a esse

debate sobre a natureza e a função da expressão lingüística e da referência, e consegue problematizar ainda mais toda a relação do romance com a realidade fictícia e intertextual, bem como com a realidade política. O livro, assim como o mundo submarino imaginário que está sendo “descrito” (ou seja, criado), transforma-se num mundo paradoxal de sentido silencioso: “Mas aqui não é um lugar de palavras. (. . .) É um lugar onde os corpos são seus próprios signos. É o lar de Sexta-feira” (157). O fato de o Sexta-feira silenciado ser negro e de Coetzee ser sul-africano faz parte do contexto literário e material/político do romance.

Uma visão de semelhante complexidade quanto à relação mundo-palavra encontra-se na obra de Jean François Lyotard, o único analista da pós-modernidade que abordou consistentemente a questão da referência. Em sua obra inicial, inspirada pela fenomenologia, ele — assim como os meta-ficcionistas, desde John Barth até Paolo Volponi — investigou o que julgava ser a impossibilidade de a linguagem conseguir, em algum momento, captar o não-lingüístico. Em vez de seguir na direção de Derrida e sugerir que nosso interesse deveria, portanto, ser a própria linguagem ou a textualidade, Lyotard enxergou nessa impossibilidade as limitações fundamentais da linguagem. Em *Discours, figure* (Discurso, figura) (1971), ele contestou diversas teorias da referência que predominavam na época: a inferência de Merleau-Ponty no sentido de uma afinidade facultativa entre a linguagem e o mundo; a relegação, por parte de Derrida, do referencial a um *status* secundário e derivado (vestígios); e o enquadramento saussuriano do referente (uma discussão crítica desse aspecto encontra-se em Dews 1984, 42-44). Para Lyotard, a linguagem não articula o sentido do mundo; ela exclui constantemente aquilo que procura captar (1971, 125). Essa situação autocontraditória lembra o paradoxo pós-modernista geral no sentido de um discurso que usa e, ironicamente, abusa, afirma e nega as convenções em cujo interior atua.

Em sua obra mais recente, o interesse de Lyotard pela referência se dá no interior do contexto de uma pragmática da narrativa, a qual inclui o produtor dessa narrativa, o receptor, a própria narrativa e todas as complexas interações desses componentes. Nesse contexto enunciativo, os referentes da narrativa são apresentados como se referindo inevitavelmente a outras narrativas (ou discursos), e não a nenhuma realidade em estado bruto: são fatos, e não acontecimentos narrativos. Assim como o termo *eu* sempre se refere ao falante da enunciação ou do ato discursivo específicos (Benveniste 1971, 226), a “realidade” a que se refere a linguagem da meta-ficção historiográfica é sempre, basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí sua designação como meta-ficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (historiografia).

Tanto nesse tipo de ficção como na atual pesquisa filosófica, a questão da referência costuma incluir a questão da denominação (Davidson 1980, 134). Em *China Men* (Homens da China), de Maxine Hong Kingston, so-

bressai a relação entre o nome e seu portador por meio do novo relato da experiência do pai do narrador. Quando passou a integrar o Tribunal Imperial na China, ele substituiu seu nome de família por um nome inventado:

Seu novo nome trouxe-lhe o suficiente em termos de sorte, e por isso ele o manteve; é aquele nome o que ele tem agora: Virtude do Pensar, o nome de meu pai. Hesito em dizê-lo; não quero que ele seja localizado e deportado. Até mesmo MaMa raramente o chama pelo nome, e não por este, mas por outros vocativos, como Pai de Fulano ou de Sicrano. Os amigos o chamam Tio ou Irmão ou Mestre. De qualquer modo, uma tradução, Virtude do Pensar, em nada se parece com esse nome; as palavras do inglês – Think Virtue – são como a ficção, ou seja, seus sons em nada se assemelham aos sons do chinês. Ninguém chamaria o outro por uma tradução, Virtude do Pensar. (. . .) Ele ainda está incógnito.

(1980, 24)

Quando chegou aos Estados Unidos, o pai da narradora tornou a adotar novo nome, dessa vez o nome de Ed (em homenagem a Thomas Edison), um nome que sua esposa, que é chinesa, traduz por “Eh-Da-Son. Son, como em *sábio, imortal* ou *santo*” (69). Quando a polícia realiza uma batida na casa de jogos que ele dirige em Stockton, Califórnia, o pai simplesmente inventa novos nomes cada vez que é preso, pois, para os brancos, todos os chineses – e seus nomes – se parecem. Entretanto, sua jovem filha atribui ao ato mais poder do que cinismo: “Ele tinha o poder de dar nomes” (241). O mesmo ocorre com ela, como escritora.

Talvez as mulheres tenham ficado mais conscientes da atribuição de nomes em relação à referência porque têm sido tradicionalmente designadas por sobrenomes paternos e conjugais. Em certas culturas, como é o caso de algumas na África, o nome é considerado como a expressão da alma (Byerman 1985, 201). Esses dois contextos têm uma relevância direta para a problematização que Toni Morrison faz com a relação nome/pessoa em *Song of Solomon* (A Canção de Salomão). O correto sobrenome de família do protagonista, um sobrenome que indica a negação da vida, é “Dead” (“Morto”); ele o recebeu de um soldado bêbado durante a Guerra Civil. Conforme as palavras de um personagem, “os caras brancos batizam os crioulos como se batizam cavalos de corrida” (1977, 245). As mulheres da família recebem seus primeiros nomes por um processo de seleção aleatória de uma palavra da Bíblia, e os resultados são, no mínimo, inortodoxos: Um Coríntios, Pilatos. O Leiteiro recebe seu nome a partir da recusa da mãe em amamentá-lo – ao menos até que, por vergonha, ela é levada a isso. Mas é a viagem do Leiteiro a Shalimar que constitui o foco do tema da denominação desenvolvido no romance. Ao decifrar uma canção infantil, ele descobre a história de sua família e de seu povo, embutida e distorcida na lenda folclórica de Salomão, o escravo africano que tem o dom de voar. A epígrafe do romance é “Os pais podem voar alto/E os filhos po-

dem saber seus nomes”. Em Shalimar, o Leiteiro passa a conhecer sua história e a história de sua raça por meio de seus nomes: “Nomes que receberam por anseios, gestos, falhas, acontecimentos, equívocos, fraquezas. Nomes que serviam de testemunhas” (335).

Além dessa problematização geral da questão da denominação, parte da ficção pós-moderna pergunta mais precisamente: qual é a relação entre os nomes nos romances e as pessoas na história — o Duque e a Duquesa de Windsor, Copérnico, Giordano Bruno? A teoria mais comum que se pode encontrar (Lyotard 1984c, 10; Kripke 1980) é a de que os nomes próprios são “designadores rígidos” da realidade. Na historiografia, seria essa a pressuposição que se esconde por trás da utilização de nomes como o de Freud ou o da Duquesa de Windsor, antes Wallis Simpson: o referente é uma constante, apesar das diferentes conotações para diferentes leitores. Porém, que fazer com estas duas afirmações: “Wallis Simpson casou-se com Edwarde” e “Wallis Simpson era amiga de Hugh Selwyn Mauberley”? Será que “Wallis Simpson” pode efetuar uma “identificação transmudial”, conforme haveria afirmado a terminologia da semântica do mundo possível? Será que os referentes do nome são exatamente os mesmos na história e na ficção? Lyotard (1984c, 11) faz uma distinção entre nomes cujos referentes são reais (a Duquesa de Windsor) e nomes cujos referentes não são reais (Mauberley). Mas será que essa separação tão simples funciona na metaficção historiográfica? Lyotard não examina essa questão, mas é evidente que a distinção por ele estabelecida apresenta problemas. Ele afirma que

Sempre que ocorre uma expressão (de um historiador, um filósofo ou um filólogo) em que *Aristóteles* [ou a Duquesa de Windsor] ou um de seus equivalentes consagrados [o discípulo de Platão — ou a ex-Wallis Simpson] é denotado, por esse mesmo fato uma nova expressão passa a poder substituir *Aristóteles* ou seus equivalentes, sob as mesmas condições lógicas.

(1984c, 12)

Porém, que acontece caso a frase não seja de um historiador, mas de um metafictionista historiográfico? Será que “amiga de Mauberley” passa a poder substituir “a Duquesa de Windsor”? As “condições lógicas” se modificaram indiscutivelmente, mas a existência de “a amiga de Mauberley” como equivalente de Wallis Simpson em *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais) depende da compreensão que tenhamos de todos os outros equivalentes desse nome. Defendo a idéia de que a complexa situação referencial da metaficção historiográfica não parece ser plenamente abrangida por nenhuma das teorias da referência que hoje se apresentam no discurso teórico. A ficção pós-modernista não enquadra nem nega o referente (por mais que este seja definido); ela atua no sentido de problematizar toda a atividade da referência.

IV

O real, o real. Se ao menos eu te tivesse nas mãos uma vez mais, não estaria escrevendo isto. Estaria, sim, deliciando-me contigo. A deliciosa imagem do real. O real em si, fonte especular da imagem. O real verdadeiro, um real destituído de mundo, vazio na plenitude de si mesmo. Esse real que laboriosamente compensamos, acumulando. A natureza do real. Uma coisa real ardendo em irrealidade. *Marvin Cohen*

Esse trecho pertence a um trabalho intensamente metaficcional, intitulado "O Que É, Realmente, o Real? O Que Significa? Ou Será Que Apenas o Imaginamos? Existe Mesmo um Real? Mas o Que É 'Existir'? E o Que Significa? Em termos gerais, toda auto-reflexividade e toda auto-representação metafissionais agem no sentido de questionar a própria existência e também a natureza da referência extratextual. Mas a metaficção *historiográfica* complica esse questionamento. A história apresenta fatos — interpretados, significantes, discursivos e textualizados — feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc.). Existe então uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência.

Georges Lavis (1971) defendeu a distinção entre referentes reais e fictícios (no nível da *parole*). Os referentes podem ser fictícios porque são imaginários ou por serem inverdades. Não é por acaso que um dos temas constantes da metaficção historiográfica é o da mentira: será que Maubertley contará a "verdade" em seu texto sobre o muro (conforme Quinn acredita), ou será que ele mentirá (conforme acredita Freyburg)? No nível da narração, a inverdade constitui também uma questão para o leitor: será que George Vancouver realmente morreu antes de voltar à Inglaterra? (Não, apesar de *Burning Water*.) Será que o Duque e a Duquesa de Windsor estavam envolvidos numa trama chamada Penélope? (Não, apesar das "evidências" apresentadas em *Famous Last Words*.) No caso, é o acontecimento historiográfico que complica a questão da referência. A metaficção ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados. A perspectiva crítica formalista a ela correspondente afirma, conforme o faz Genette (1980, 227-230), que em toda ficção os personagens históricos podem conviver com personagens ficcionais dentro do contexto do romance porque *aí* eles só se sujeitam às regras da ficção. Mas eu ainda sustentaria a afirmação de que existe uma importante

diferença, em termos de repercussão alusiva, entre o “Duque de Windsor” e “Mauberley”. O que eles têm em comum é o fato de suas alusões se relacionarem com intertextos: históricos, por um lado, e literários, por outro. Em outras palavras, (agora) os dois se referem a entidades textualizadas.

Em romances como *Ragtime*, não existe nenhuma pretensão realista no sentido de que o referente possa ser a experiência em estado bruto, embora não haja negação alguma de que J. P. Morgan e Henry Ford existiram de fato. Em vez disso, há uma aceitação do fato de só podermos conhecer Morgan ou Ford a partir de seus vestígios textualizados na história. Os elementos metaficcionalis enfraquecem qualquer “*effet de réel*” (Barthes 1968a): o “*avoir-été-là des choses*” já não é “*un principe suffisant de la parole*”. Agora é o “*avoir-été-écrit*” que serve de base para a referência do romance e — por implicação — da historiografia. Conforme afirmou Paul Veyne (1971, 309), até mesmo o acontecimento pessoalmente mais próximo de nós só nos pode ser conhecido depois por meio de seus vestígios: a memória só consegue criar textos. Não existe nada de parecido com a *reprodução* de acontecimentos sendo realizada pela memória: “Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz o acontecimento por ela descrito; diz-nos a direção que devemos tomar para pensar sobre os acontecimentos” (H. White 1987a, 52). A metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos.

O estudo de tal mistura de entidades (que já são, em si mesmas, referencialmente complicadas) — o historiográfico e o metaficcional — requer um modelo teórico, como as “rotas de referência” de Nelson Goodman (1981). No entanto, já existem vários modelos referenciais para lidar com a ficção e com a não-ficção, e todos tendem a ser binários. Mas'ud Zavarzadeh (1976) considera o romance não-ficcional, por exemplo, como sendo “birreferencial” na medida em que se refere a si mesmo e à realidade, sugerindo assim que a polaridade fato/ficção é ontologicamente questionável. À primeira vista, a metaficção historiográfica não passa de uma versão mais autoconsciente de tal duplicidade. Entretanto, ela desafiaria qualquer tentativa de afirmar, conforme o faz Zavarzadeh, que tais narrativas birreferenciais “formam sistemas dinâmicos abertos em ativa tensão com o mundo experiencial exterior ao livro” (58). Apesar de não negar a existência desse mundo experiencial, a ficção pós-modernista contesta sua disponibilidade em relação a nós: como é que conhecemos esse mundo? Conhecemo-lo por meio de seus textos.

Contudo, esse modelo binário é popular, assumindo várias aparências na atual teoria. A terminologia de Malmgren (1985) é a do “referencial externo” e do “referencial interno”: referentes que são, comprovavelmente, existentes em termos extratextuais, e referentes que são não-existentes,

contrafactuais, e por isso ficcionalmente justificados, e não factualmente verdadeiros. Mais uma vez, a metaficção historiográfica problematiza de maneira radical esse conceito que parece ser simples: “*comprovavelmente extratextual*”. Malmgren acredita que poderia existir uma narrativa que fosse referencial nos dois sentidos, mas uma ficção desse tipo seria “anômala e causaria uma infinidade de problemas para o tipólogo narrativo” (28). Talvez sejam esses os limites das tipologias narrativas. Foram apresentados outros modelos binários que são consideravelmente mais formalistas. Em vez de confrontar o fictício com o não-fictício, Inge Crosman (1981) afirma que as duas redes referenciais que atuam, e chegam mesmo a entrecruzar-se, para formar a referência do texto são a “intertextual” e a “intra — ou autotextual”. Embora constitua um importante acréscimo à versão, mais realista, do modelo binário, isso também não chega a lidar com a complexidade da referência histórica pós-modernista. Talvez tenhamos de nos deslocar para um modelo de termos múltiplos, pois a referência da metaficção historiográfica parece ser múltipla e sobredeterminada. Se o fizermos, pelo menos cinco direções de referência parecem ter de ser levadas em conta obrigatoriamente: a referência intratextual, a auto-referência, a referência intertextual, a referência extratextual textualizada e aquilo que poderíamos chamar de referência “hermenêutica”.

Existem muitas teorias que defendem a referência intratextual da ficção — ou seja, afirmam que a linguagem ficcional se refere, antes de mais nada, ao universo da realidade da ficção, independentemente da proximidade ou da distância de seu modelamento com base no mundo empírico da experiência (Rabinowitz 1981, 409). Esse é o argumento que se baseia numa visão de intencionalidade, visão semelhante à de Searle ou Ohmann: a estrutura propositada da ficção é a ficção. É também um argumento que legitimiza a ficção por meio de sua unidade autônoma, internamente consistente, e formal. Murray Krieger afirma: “precisamos perceber que o Kutuzov de Tolstoi — ou, nesse aspecto, o Henrique V de Shakespeare — tem um “*status*” material diferente do “*status*” material do Kutuzov (ou do Henrique) da história” (1974, 344). O Kutuzov da história obtém seu *status*, segundo esse argumento, a partir das “evidências” exteriores, até mesmo exteriores ao sistema do discurso histórico; o Kutuzov de Tolstoi tem apenas uma materialidade “simulada”, uma identidade imaginativa controlada pelo “poder de concessão de forma” da imaginação do autor. Como muitos outros, Krieger utiliza essa base de referência intratextual com mundo autônomo a fim de transcender a história: a capacidade do homem [sic] para criar formas e impor essas formas à matéria de uma maneira que dá a esta a vida orgânica pode libertá-lo da história permitindo-lhe remodelá-la conforme o fará” (347). A implicação disso é a de que o “Kutuzov da história” não é remodelado de forma alguma, é a de que o discurso histórico tem acesso direto ao real e não se desvia em relação à realidade em estado bruto nem a transforma, como o faz a ficção (355). A

metaficção historiográfica questiona esses dois pressupostos. O Ambrose Bierce de *The Old Gringo* (Gringo Velho), de Fuentes, é e não é o Bierce da história – da história em suas muitas formas textualizadas ou suas “histórias”, utilizando-se o termo de Lyotard. É essa identidade paradoxal que o faz ser pós-moderno, e faz com que seja necessário expandir esse modelo referencial aqui apresentado.

Um segundo tipo de referência atuante na metaficção historiográfica não se liga, nitidamente, apenas ao universo ficcional coerente, mas também à ficção enquanto ficção. Essa auto-representação ou auto-referência sugere que a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma. Na ficção pós-modernista, esse é o tipo de referência que transforma o próprio nome do protagonista de *Famous Last Words*, Hugh Selwyn Mauberley, num indicador da metaficcionalidade.

Relaciona-se com esse tipo de referência um terceiro tipo, o intertextual. O nome de Mauberley não apenas significa metaficção; ele indica um intertexto específico, o poema de Pound. Mas o romance é pródigo em outros níveis de referência intertextual: entre os textos a que essa ficção pós-moderna nos remete estão o bíblico Livro de Daniel e as obras de Alexandre Dumas, Ernest Hemingway, Joseph Conrad e muitos outros. A referência pode estar no nível da palavra (*mene, mene, tekel upharsim*) ou da estrutura (os saltos do Lord Jim de Conrad e a ambivalência de Marlow ao contar as respectivas conseqüências são intertextualmente ligados ao salto moral de Mauberley [e seu pai] e à problemática ambivalência de Quinn como nosso substituto de leitura no romance). No entanto, entre esses intertextos estão os da historiografia: esses “textos” – específicos e gerais – pelos quais sabemos que os campos de concentração alemães existiram, que Eduardo abdicou do trono britânico em favor de Wallis Simpson, etc.

Na verdade, essa intertextualidade se aproxima do quarto tipo de referência, o extratextual textualizado. A diferença é de ênfase. O primeiro é a história como intertexto; o segundo é a historiografia como apresentação do fato, como a investigação textualizada do acontecimento. Nesse caso a história permite certo acesso – mediado – àquilo que os estudiosos da semiótica chamam de “Campos Externos de Referência” (Harshaw 1984, 243-244), reconhecendo ao mesmo tempo que a própria historiografia é uma forma de remanejar, reformar, em suma, mediar o passado. Não é o tipo de referência que procura obter autoridade a partir de dados documentais; em vez disso, ela apresenta documentos extratextuais como vestígios do passado.

Assim como cada um desses quatro tipos de referência confina ou se sobrepõe em relação a outros nessas “rotas de referência” da metaficção historiográfica, também essa referência extratextual textualizada sugere uma quinta parte da rede, à qual dei o nome de hermenêutica. Em *Hawks-*

moor, romance policial pós-modernista de Peter Ackroyd, o leitor vai gradativamente compreendendo que no sinal recorrente "M SE M" (que caracteriza a cena de parte da ação do romance) está faltando o U — o "you" ("você") — que precisa dar sentido à trama.* Isso aponta declaradamente para o motivo por que se deve evitar um modelo estático de referência, pois não podemos ignorar o papel do processo hermenêutico da leitura: a metaficção historiográfica não se limita a referir de maneiras (intra-, inter-, auto-, extra-) textuais (isto é, de produto). O retorno autoconsciente do texto do pós-modernista ao processo de *performance* e à integridade do ato enunciativo exige que o leitor, o *você*, não seja excluído, mesmo ao lidar com a questão da referência.

Assim sendo, existe um tipo de referência à situação discursiva do leitor, referência que desloca o estudo do referente para longe do nível das palavras e dos nomes individuais e o aproxima do nível do discurso. Inge Crosman define o referente da ficção como "um construto flutuante e conceitual que surge gradativamente durante o processo da leitura" (1983, 96). Não é bem isso que chamo de referência hermenêutica, embora os dois conceitos se relacionem. O que quero dizer com esse termo é algo mais próximo da discussão de Kendall Walton (1978) sobre a interação do mundo fictício com o mundo real do leitor. As palavras se prendem ao mundo, em um nível no mínimo, por intermédio do leitor, e isso se aplicaria tanto à historiografia como à ficção. É nesse nível que a crítica ideológica, a desmistificação do "natural" e do "dado", pode atuar. Assim a metaficção historiográfica evita o "beco sem saída da auto-referência" (Sukenick 1985, 77), o risco de se transformar numa "narrativa auto-esvaizante" (Doležel 1986). Qualquer possibilidade ideologicamente radical de mudança — no sentido brechtiano — estaria diretamente vinculada a esse tipo de referência hermenêutica.

Todos esses cinco tipos de referencialidade precisam ser considerados pela complexidade de representação da metaficção historiográfica. O processamento entrecruzado dentro desse tipo de modelo envolve a sobreposição e a sobredeterminação, mais uma "rota" do que um modelo estático de referência. O que presenciamos é uma problematização autoconsciente daquilo que sempre foi um truismo do romance como gênero: ele sempre "exemplificou uma coabitação tensa entre os impulsos empíricos e ficcionais" (Newman 1985, 138). A problematização autoconsciente da questão da referência na filosofia, na lingüística, na semiótica, na historiografia, na teoria literária e na ficção faz parte de uma percepção contemporânea no sentido de que muitas coisas que antes tomávamos como certas por serem "naturais" e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo) devem ser examinadas com grande cuida-

* A autora se refere à palavra *museum*. Em inglês, a letra *u* tem a mesma pronúncia da palavra *you*. (N. do T.)

do. Recentemente o sério questionamento da epistemologia – realizado por autores como Hindess (1977) e Hindess e Hirst (1977) – tem significado que “nenhuma classe especial de afirmações sobre a forma como a linguagem e a realidade se vinculam é em si mesma privilegiada, imune à revisão, e por isso indicada para servir como o tipo de metalinguagem representativa de garantia, metalinguagem que a epistemologia tem classicamente buscado” (J. O. Thompson 1981, 92). Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele.

Estamos saindo de uma era decididamente formalista – que alguns chamam de modernismo. Seu questionamento e seu simultâneo ansio em relação a uma ordem que teria um poder privilegiado de explicação é exatamente o que obrigou o pós-modernismo a tentar ultrapassar esse “agnosticismo referencial” (Norris 1985, 69). Suas tentativas de fazê-lo são sempre auto-reflexivas; às vezes podem ser mutuamente contraditórias; podem apresentar mais perguntas do que aquelas a que respondem. Mas essa é a única maneira de abordar aquilo que Thomas Pynchon já chamou de “Sentido Estelífero pulsante”.

O SUJEITO NA/DA/PARA A HISTÓRIA — E SUA ESTÓRIA

I

A história contínua é o indispensável equivalente da função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo o que dele se esquivou pode ser-lhe devolvido; a certeza de que o tempo não dispersará coisa alguma sem restituí-la numa unidade reconstituída; a promessa de que, um dia, o sujeito — na forma da consciência histórica — vai voltar a ser capaz de reaver o domínio e apossar-se de todas aquelas coisas que são mantidas a distância pela diferença, e nelas encontrar aquilo que pode ser considerado como sua morada. A transformação da análise histórica no discurso do contínuo e a transformação da consciência humana no sujeito original de todo desenvolvimento histórico e toda ação constituem dois lados do mesmo sistema de pensamento. *Michel Foucault*

Durante os últimos 20 anos, talvez a partir do advento da rejeição estruturalista às “pretensões do (. . .) *cogito* [cartesiano]” (Jameson 1972, 135), o tema do “homem como o concreto universal” — utilizando-se aqui o termo de Said (1975a, 287) — pairou sobre nossos diversos empreendimentos intelectuais, aterrissando de vez em quando para se tornar a base de um ou outro ataque à tradição humanista. Recentemente, teóricos de todas as tendências políticas observaram a tendenciosidade do tema do “sujeito” na crítica e na literatura. Jameson considera a fragmentação e a morte do sujeito como um “tema da moda” na teoria contemporânea, assinalando o “fim da mônada, ego ou indivíduo burguês autônomo” (1984a, 63). Antes disso, Gerald Graff definira a essência da estética de vanguarda em termos de “uma recusa de toda a visão burguesa da realidade, epitomizada pelo paradigma sujeito-objeto da epistemologia racionalista” (1975, 321). A coincidência dos interesses da crítica e da arte — a ênfase que as duas têm em comum sobre a natureza ideológica e epistemológica do sujeito humano — caracteriza mais um desses pontos de inter-

seção que podem definir uma poética pós-modernista. Em termos mais específicos, esse é um ponto de desafio a qualquer teoria ou prática estética, ponto que presume um conhecimento sólido e confiante sobre o sujeito ou então deste se afasta por completo. E tanto a teoria como a arte colocam esse desafio em prática por meio de sua consciência em relação à necessidade de situar ou contextualizar a discussão realizada sobre a subjetividade por qualquer atividade discursiva (inclusive a própria atividade da teoria e da arte) dentro da estrutura da história e da ideologia.

A descentralização filosófica, “arqueológica” e psicanalítica do conceito do sujeito foi liderada por Derrida, Foucault e Lacan, entre outros. Entretanto, descentralizar não é negar. O pós-modernismo não faz confusão, conforme afirma Terry Eagleton, entre “a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito e o desaparecimento final do sujeito” (1985, 70). Sua historicização do sujeito e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza radicalmente toda a noção de subjetividade, voltando-se diretamente para suas contradições dramatizadas. As fotografias que Cindy Sherman tirou de si mesma expõem a ficção da individualidade que está por trás da representação que a fotografia dá à realidade e de seu *status* como arte. A noção humanista do sujeito unitário e autônomo é inserida (em cada foto individual) e, depois, subvertida (por seu contexto dentro de toda uma série descontínua) (ver Crimp 1980, 99). Como Derrida insiste em afirmar, “O sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo” (in Macksey e Donato 1970, 1972, 271). E situá-lo, conforme ensina o pós-modernismo, é reconhecer diferenças – de raça, sexo, classe, orientação sexual, etc. Situar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade (Huyssen 1986, 213).

Luce Irigaray observou que as teorias do sujeito sempre parecem transformar-se em teorias do masculino (1974, 165). Mas também tendem a ser teorias do “Homem” burguês, branco, individual e ocidental. É isso que realmente define o chamado sujeito humanista universal e atemporal. Nesse contexto, nem o homem nem a mulher é um agente livre autônomo e coerente; nenhum dos dois pode ser separado dos sistemas culturais ou daquilo que Kaja Silverman chama de “operações significantes historicamente circunscritas” (1983, 129), que demonstram ter prioridade sobre o sujeito. Para ambos os sexos, a realidade humana é um construto. Obviamente, uma visão desse tipo está destinada a causar problemas para as tradicionais visões humanistas sobre a estabilidade do eu e da equiparação entre o eu e a consciência. Reinsere o sujeito na estrutura de sua *parole* e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma redefinição, não apenas do sujeito, mas também da história.

Quando Michel Foucault e outros introduziram um tipo de análise histórica com base em categorias de descontinuidade e diferença, houve

muitas reclamações no sentido de que isso era um assassinato da história; porém, como Foucault observou posteriormente,

é preciso não se deixar enganar: o que se está lamentando com tanta intensidade não é o desaparecimento da história, mas o eclipse dessa forma de história que se relacionava, secreta mas completamente, com a atividade sintética do sujeito; o que se está lamentando é o “desenvolvimento” (*devenir*) que deveria proporcionar a soberania da consciência com um refúgio mais seguro, menos exposto, do que os mitos, os sistemas de parentesco, as linguagens, a sexualidade ou o desejo. (1972, 14)

O que faz a metaficção historiográfica contemporânea, que é auto-reflexiva, descontínua e muitas vezes difícil, é atuar no sentido de subverter essa mesma visão de história que está também sendo contestada por grande parte do pensamento pós-estruturalista. E, sem nisso haver surpresa, ela foi recebida com a mesma reação intensa por aqueles para quem também o romance — assim como a história — representa e apresenta uma inserção coerente e motivada de uma subjetividade unificada.

Entretanto, muitos desses romances pós-modernos (*The White Hotel* [O Hotel Branco], *The French Lieutenant's Woman* [A Mulher do Tenente Francês], *Blackout*, entre outros) são ainda contestatórios em outro nível: a respeito da subjetividade eles levantam declaradamente questões que envolvem os aspectos de sexualidade e identidade sexual e da representação das mulheres. E o fazem em termos políticos. O tipo de análise feminista pós-estruturalista que Teresa de Lauretis (1984) e Kaja Silverman (1983) levam para o cinema é exatamente o que se necessita para estudar esse tipo de ficção. Assim como os filmes modernos, esses romances reformularam as questões da enunciação (ou da produção e da recepção contextualizadas de textos); portanto, eles devem nos ajudar a reexaminar noções de destinatário da mensagem e de “processos de sujeito” (de Lauretis 1984, 28) da mesma forma como o filme instigou seus teóricos. Sem dúvida, *The White Hotel* (O Hotel Branco) trata da impossibilidade de uma “visão fixa de sujeito” e da “incerteza da visão” tanto quanto *O Império dos Sentidos*, de Oshima. A maneira como lemos relaciona-se com a maneira como vemos — ao menos do ponto de vista da subjetividade.

II

A presença errante e sinuosa do inconsciente, sem o qual não se pode compreender a posição do sujeito, persiste na heterogeneidade e nas contradições dentro do próprio sujeito. Portanto, ela proporciona a mais rigorosa crítica à pressuposição de um sujeito consistente, inteiramente acabado, e às ciências sociais que se baseiam numa pressuposição desse tipo. *Rosalind Coward e John Ellis*

Talvez o aspecto mais óbvio para começar a estudar essa sobreposição entre visão e leitura seja a analogia entre o "olhar" ou olho da câmera e o ponto de vista no romance, pois este tem sido tradicionalmente a garantia da subjetividade na narrativa (D. Carroll 1982). Tal não acontece na metaficção historiográfica, bem como na metaficção em geral. Sua subversão da estabilidade do ponto de vista, a herança das experiências modernistas (Faulkner, Woolf, Joyce), assume duas grandes formas. Por um lado, encontramos narradores declarados, deliberadamente manipulativos; por outro lado, não encontramos nenhuma perspectiva única, mas inúmeras vozes, que muitas vezes não são inteiramente localizáveis no universo textual. Em ambos os casos a inserção da subjetividade é problematizada, embora de maneiras muito diferentes. Ambos são movimentos que se distanciam do " 'esplêndido anonimato' [do Novo Romance francês] (. . .) dentro de uma loteria de pronomes em constante troca" (Jardine 1982, 57), embora constituam formas igualmente eficientes para contestar a inserção do sujeito realizada pelo tradicional romance realista. Em vez do anonimato, encontramos uma subjetividade hiperassertiva e problematizante, por um lado, e, por outro lado, uma pluralizante polivalência de pontos de vista. Conforme veremos em breve, em *The White Hotel* (O Hotel Branco), a protagonista não é, de maneira completa ou constante, um tradicional centro jamesiano de consciência com quem o leitor se possa identificar como sujeito. Nem parece ser o reflexo de nenhuma subjetividade de autor, na qual se possa basear. Em vez disso, ela é apresentada como o sujeito "lido" das interpretações e das inserções a ela dadas por ela mesma ou pelos outros. Literalmente, ela é o produto feminino das leituras.

É esse sujeito feminino que é abordado como produto e observador, como espetáculo e espectador, também na análise cinematográfica realizada por de Lauretis. Embora isso fique implícito, (sugere-se que) a leitura feminista, assim como a visão feminista, pode ser transformada em *performance*, e não em representação (1984, 36); ambas as atividades podem ser o local de relações produtivas, do envolvimento da subjetividade no sentido e em valores (51). Em ambas os problemas de identificação, da relação entre a subjetividade e a representação da diferença sexual, e das posições disponíveis para as mulheres fazem parte das condições de produção de sentido (75). Tanto na leitura como na visão, já estamos constituídos socialmente como mulheres e homens (121), não apenas no sentido de ser simplesmente fêmea ou macho, mas no sentido de cada um ser munido de uma história semiótica (pessoal e social), uma série de identificações prévias pelas quais somos introduzidos em nosso sexo (145). A teoria de Heath sobre o "olhar fixo" do olho da câmera (137-139) tem sua analogia nos textos de romance, conforme se pode considerar que a obra de Teresa de Lauretis sobre a narratividade insinua. Ela sugere que a espectadora (a leitora) se identifica com o sujeito e com o objeto do

“olhar fixo” ao mesmo tempo. Sua própria conclusão sugere as implicações mais amplas de sua teoria:

A meu ver, na verdade essa é a operação pela qual a narrativa e o cinema solicitam o consentimento dos espectadores e seduzem as mulheres rumo à feminilidade: por meio de uma dupla identificação, um excesso de prazer produzido pelos próprios espectadores para o cinema e para proveito da sociedade.

(1984, 143)

Será que é assim que *The White Hotel* “atrai” (num sentido althusseriano) sua leitora? Essa é uma preocupação que voltarei a abordar dentro em breve, pois está diretamente envolvida no questionamento da história e da subjetividade realizado pela metaficção historiográfica.

Muitas vezes esses dois tipos de narração metaficcional – aquele que é resolutamente singular e aquele que é desconcertantemente plural – aparecem juntos, como em *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*), de Salman Rushdie, e, como resultado disso, o sujeito masculino e a história são descentralizados simultaneamente, junto com a própria narrativa. Apesar da presença de um narrador único, insistente e controlador – um escritor que sabe estar relatando e criando a história pública e privada –, o centro (masculino) desse romance está constantemente deslocado e disperso. A busca da unidade (narrativa, histórica e subjetiva) é constantemente frustrada. Saleem Sinai gostaria de reduzir a história a uma autobiografia, reduzir a Índia a sua própria consciência, mas o fato de que jamais o possa fazê-lo e jamais o fará é ressaltado pela constante presença de *Tristram Shandy* como intertexto paródico: é a contingência que vai comandar. A memória autobiográfica tem uma longa história na ficção, como uma forma de afirmar a primazia da experiência individual (Watt 1957), mas esse romance, com a tentativa de transformar tal experiência individual também na fonte da história pública, subverte essa inserção tradicional da subjetividade masculina e, ao mesmo tempo, a tradicional noção da história como uma continuidade sem contradições.

Na verdade, a melhor interpretação para as implicações da apresentação dada por *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*) à história e à redação da história é a descrição de Foucault sobre a história “efetiva” de Nietzsche. Saleem aprende que as

forças atuantes na história não são controladas pelo destino ou por mecanismos reguladores, mas reagem a conflitos casuais. Elas não manifestam as formas sucessivas de uma intenção primordial e sua atração não é a de uma conclusão, pois sempre surge através da singular casualidade dos acontecimentos.

(Foucault 1977, 154-155)

O incrível excesso de detalhes, fictícios e históricos, no relato de Saleem sobre o homem e a nação nascidos ambos à meia-noite de 15 de agosto de 1947 apresenta uma nova visão sobre as noções dos acontecimentos históricos e sua organização:

O mundo que conhecemos não é essa configuração fundamentalmente simples, na qual os acontecimentos são reduzidos para ressaltar suas características essenciais, seu sentido final, ou seu valor inicial e final. Ao contrário, é uma profusão de acontecimentos entremeados. Se surge como um “maravilhoso mosaico, profundo e totalmente significativo”, é porque começou e continua sua existência secreta por meio de uma “legião de erros e fantasmas”.

(1977, 155)

Diante do problema hermenêutico de lidar com os fragmentos das memórias de Saleem (assim como ele precisa lidar com as muitas vozes da Conferência dos Filhos da Meia-Noite, a “essência da multiplicidade”), os leitores de ambos os sexos podem perfeitamente sentir o impulso de admitir que talvez *realmente* queiramos que os narradores, assim como os historiadores, “confirmem nossa crença de que o presente se baseia em profundas intenções e necessidades inmutáveis” (155). Entretanto, em vez disso, o que o relato de Saleem apresenta é aquilo que Foucault chama de “senso histórico verdadeiro”, aquele que “confirma nossa existência em meio a incontáveis acontecimentos perdidos, sem um marco ou um ponto de referência” (155). Apesar de sua voz narrativa insistente e masculina, Saleem não apresenta nenhum ponto final de referência; tudo o que afirma é um “conhecimento como perspectiva” (156) – nas palavras de Foucault – pessoal e histórico. E o faz com a insistente e controladora mulher que constitui a destinatária da narração, Padma, a cujo desejo não consegue satisfazer.

Em vez de satisfação, ele lhe oferece a sublimação; em vez de História, ele oferece a Padma suas histórias. Pela “produção” declarada dessas histórias para ela, Saleem subverte a causalidade e a continuidade daquilo que tradicionalmente se concebe como História patriarcal. Do mesmo modo, ele é obrigado a desafiar as limitações da linearidade e da continuidade de sua própria estória pela tentativa de satisfazer ao menos às exigências narrativas de Padma. Ele se reduz a utilizar tramas múltiplas, às vezes desenvolvidas dentro de parênteses que assinalam interrupções. Finalmente, ele é levado a exclamar: “Interrupções, nada além da interrupções! As diferentes partes de minha vida, algo complicada, se recusam, com uma obstinação inteiramente insensata, a ficar arrumadas em seus distintos compartimentos” (1981, 187). E parte da responsabilidade por essas rupturas textuais cabe a sua ouvinte. Saleem começa a escrever presumindo que a autobiografia, assim como a ficção, permite o “natural des-

dobramento” de um conto. No entanto, para Padma e para o leitor, as tentativas de Saleem no sentido de insinuar multiplicidade e simultaneidade por meio da sintaxe (“Enquanto” isso estava ocorrendo, também estava ocorrendo. . .), combinadas com os numerosos reflexos intertextuais que cada página da narração provoca, não permitem nenhuma coerência; nenhuma unidade é permitida a ela ou a nós.

Mas não é apenas à história e à narrativa que se negam suas estruturas e suas funções humanistas tradicionais: o sujeito redator unificado e masculino não é apenas descentralizado e radicalmente dividido, mas chega até mesmo a dividir. Assim como a arqueologia foucaultiana, que “reduz sua visão àquelas coisas que dela mais se aproximam — o corpo, o sistema nervoso, a nutrição, a digestão e as energias” (Foucault 1977, 155) —, a “condimentação da história” em *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*) coloca em funcionamento o verdadeiro corpo do sujeito masculino, um corpo que, assim como seu país feminizado (sua “irmã gêmea subcontinental” — 1981, 385), não consegue permanecer inteiro e está em constante divisão. Saleem perde parte de um dedo e um pedaço do couro cabeludo e do cabelo; sua pele começa a rachar, conforme ocorre com a terra da Índia durante os períodos de seca. Mas a verdadeira analogia se dá em relação à Índia como uma nação instituída em 1947, e dividida posteriormente. O ideal pode perfeitamente ser a integridade, conforme afirma Saleem, a integridade em todos os níveis — político, histórico, físico e narrativo:

E agora eu, Saleem Sinai, pretendo conceder a meu eu-de-então os benefícios da compreensão posterior; destruindo as unidades e as convenções do bem-escrever, faço-o sabedor do que estava por vir unicamente para que lhe possa ser permitido pensar os seguintes pensamentos: “Ó eterna oposição de dentro e de fora! Como o ser humano, dentro de si, é tudo menos um todo, é tudo, menos homogêneo, todos os tipos de todas as coisas estão embaralhados em seu interior, e em um minuto ele é uma pessoa, e outra pessoa no minuto seguinte. Por outro lado, o corpo é tão homogêneo quanto qualquer outra coisa. (. . .) É importante preservar essa integridade.”

(1981, 236-237)

Mas essa integridade não pode ser alcançada, e muito menos preservada. A subjetividade de Saleem só consegue ser múltipla, e até isso está vinculado à multiplicidade da Índia, a nação que nasceu com ele e posteriormente se dividiu para criar o Paquistão:

num país em que a verdade é aquilo que as instruções dizem, a realidade deixa de existir de forma bastante literal, e assim tudo passa a ser possível, exceto aquilo que nos dizem estar acontecendo; e talvez fosse essa a diferença entre minha infância indiana e minha adolescência paquistanesa — o fato de que, na primeira, eu estava cercado por uma infinidade de realidades que se

alternavam, enquanto na segunda eu estava sem rumo, desorientado, em meio a uma quantidade igualmente infinita de inverdades, irrealidades e mentiras.

(1981, 326)

Entretanto, um ferimento na cabeça esvazia a memória de Saleem e, portanto, tira-lhe essa subjetividade múltipla. Junto com essa eliminação da multiplicidade vem, paradoxalmente, uma duplicação da narração, pois o narrador Saleem (a quem se restituiu a memória) só consegue se referir a esse sujeito unificado, completo e único (mas desmemoriado) como “eu, ele”, de uma forma que lembra os *insights* de Benveniste (1971) sobre os fundamentos lingüísticos da subjetividade. É nessa situação específica, separado da memória e da história, que Saleem passa a ser um cidadão do Paquistão, o país que foi, ele próprio, fisicamente dividido nesse momento histórico:

Nesse tempo, os Flancos Oriental e Ocidental do país eram separados pela intransponível massa de terra da Índia; mas também o passado e o presente estão divididos por um abismo intransponível. A religião era o cimento do Paquistão, mantendo juntas as duas metades; *assim como a consciência, a percepção do próprio indivíduo como uma entidade homogênea no tempo, uma mistura de passado e presente, é o cimento da personalidade, mantendo unidos o nosso antes e o nosso agora.*

(1981, 351, o grifo é nosso)

Perdendo essa consciência histórica e pessoal, Saleem só pode ser referido como “eu, ele” – pelo menos até que uma picada de cobra o abala e o faz entrar numa “unidade” diferente (364), que é, paradoxalmente, uma multiplicidade. A essa altura ele é “reincorporado ao passado” pelo ato de narrar as estórias de sua vida, as estórias que nós também vimos lendo, as estórias que considera como sendo “o desabafo daquilo que-estava-dentro-de-mim” (383).

No final, apesar de todos os seus esforços para transformar sua estória em história, para transformar o múltiplo em um único, ele é obrigado a reconhecer que acabou ocorrendo o inverso:

Sou o somatório de tudo o que houve antes de mim, de tudo o que vi ser feito, de tudo o que foi feito-a-mim. Sou todos tudo cujo estar-no-mundo afetou foram afetados pelo meu. Sou qualquer coisa que acontece depois que me fui que não teria acontecido se eu não tivesse vindo. Não sou especialmente excepcional nesse assunto; cada “eu”, cada um dos agora-mais-de-sciscentos-milhões de nós, contém uma multiplicidade semelhante.

(1981, 383)

Isso não nega a subjetividade, mas realmente desafia a tradicional noção relativa a sua unidade e sua função. O poder totalizante da narrativa, da

história e das noções que temos sobre o sujeito é subvertido pelo final do romance, contado por “uma criatura despedaçada que derrama partes de si mesma na rua, pois tenho sido tantas pessoas de-mais pessoas, a vida ao contrário da sintaxe permite mais do que três” (463)

Sendo o “eu” do ato narrativo, Salcem invoca o sujeito cartesiano masculino, tentando postular-se como a origem do sentido – público e privado. Mas ele fala num contexto discursivo, e sabe disso, ou ao menos vem a sabê-lo no decorrer do relato e da redação de sua narrativa autobiográfica/ficcional/histórica. Esse tipo de metaficção historiográfica contesta o *cogito* de maneiras que lembram as estratégias de um Lacan ou de um Foucault. Assim como a língua francesa permitiu ao Novo Novo Romance realizar o salto de *je* (“eu”) para *jeux* (“jogos”), a língua inglesa permite a transição de *I* (“eu”) para *eye* (“olho”) de uma forma que os críticos de cinema como de Lauretis, Silverman e outros autores que escrevem para periódicos como *Screen* podem utilizar com grande proveito em suas análises sobre as modalidades cinematográficas da subjetividade. Contudo, o que a teoria cinematográfica feminista oferece como acréscimo é um conceito dos aparatos enunciativos de representação visual que nos ajuda a chegar perto de uma compreensão da subjetividade relativa aos sexos. Citando o privilégio masculino dado por Freud ao visual, Jane Gallop afirmou: “A diferença sexual assume sua importância definitiva a partir de um alto de visão” (1982, 27). A inserção da subjetividade feminina realizada por aquilo que se afirma ser o olhar masculino da câmera poderia perfeitamente ser comparada com a inserção dessa mesma feminilidade em metaficcões historiográficas que tratam de mulheres e são escritas por homens. Pode-se considerar que a crítica feminista do patrimônio e a crítica pós-modernista da representação (em todas as formas artísticas) têm como interseção o ponto da questão dos sexos e da diferença sexual (Owens 1983, 59, 61-62). Tanto a teoria pós-estruturalista feminista como a ficção pós-modernista abordam e radicalmente problematizam as mesmas questões. Por exemplo, tanto os romances como *The White Hotel* (O Hotel Branco) quanto os estudos teóricos como os realizados por de Lauretis, Silverman ou Catherine Belsey tratam as mulheres como sujeitos especialmente contraditórios. Nos termos da teoria, as mulheres “participam do discurso humanista liberal da liberdade, da autodeterminação e da racionalidade, e ao mesmo tempo participam do discurso especificamente feminino, apresentado pela sociedade, da submissão, da relativa impropriedade e da intuição irracional” (Belsey 1980, 65). Nesse caso, teoria e ficção insinuam a proposição daquilo que Alice Jardine chama de “*gynesis*”: “a colocação em discurso da ‘mulher’ como sendo aquele processo que está além do Sujeito Cartesiano, da Dialética da Representação ou da Verdade do Homem” (58).

Hoje em dia, também na prática e na teoria das artes visuais o pós-moderno é definido como aquela arte que atua no sentido de “debilitar as no-

ções do objeto artístico auto-suficiente e do concomitante sujeito artístico transcendental que está fora de qualquer história social, política ou sexual” (M. Lewis 1984, 66). Conforme ocorre na teoria e na ficção literárias, também nesse caso existe “um senso de crítica radical informada e confessada, em relação ao ‘domínio’ e às ‘verdades universais’ ” (67) por meio do estudo da diferença sexual, por meio da demonstração, dentro da própria arte, da maneira como o sentido e a identidade sexual são fixados mediante a representação e pela representação, e são, portanto, inerentemente instáveis. Muitos acham que todas as nossas formas culturais de hoje contribuem para aquilo que os teóricos do cinema consideram como sendo a contestação do olhar masculino voyeurista da sociedade patriarcal, olhar que idealiza e fetichiza a mulher. Sem dúvida, a ficção o faz. Para investigar essa construção ideológica da subjetividade, seleciono um romance pós-moderno cuja recepção polêmica indicou talvez sua natureza problemática: *The White Hotel* (O Hotel Branco), de D. M. Thomas. Seleciono-o, não como um romance bom ou ruim, mas como um romance que muitos leitores, se não a maioria, consideraram perturbador. As razões apresentadas são numerosas: sua sexualidade sadomasoquista, suas brincadeiras com a história, seu plágio dos documentos da história (ver Cartas ao Editor, *The Times Literary Supplement*, de 26 de março de 1982 a 30 de abril de 1982). No entanto, desconfio que, até certo ponto, todas essas reações sejam deslocamentos, pois de certa maneira é um romance profundamente anti-humanista que problematiza as mesmas questões problematizadas pela teoria pós-estruturalista e, o que não é de surpreender, foi recebido com as mesmas reações defensivas. Seus aspectos metaficcionalistas evidenciam a natureza ilusória de qualquer narrativa que tenha pretensões de transparência, de ocultar os “aparatos da enunciação” (Silverman 1983, 215). Ele perturba e dispersa profundamente a noção do sujeito individual e coerente e sua relação com a história, com a formação social e até com seu próprio inconsciente. É a presença de “Freud” como personagem do romance que ressalta a inserção especificamente masculina que a psicanálise realiza com a subjetividade. Mas o texto nunca soluciona nenhuma das questões que levanta: ele não oferece nenhuma solução totalizante porque não pode e não quer. O máximo que pode fazer é contextualizar e confrontar as contradições da história, tanto pública como privada.

Tanto *The White Hotel* (O Hotel Branco) como grande parte da teoria feminista atual confrontam a relação de não-coincidência entre o construto discursivo da “mulher” e os sujeitos históricos chamados de “mulheres” (de Lauretis 1984, 5). Ambos a expõem como um relacionamento culturalmente determinado, intimamente vinculado a noções culturais de feminilidade. E ambos sugerem que agora a representação da mulher deve ser desestabilizada e alterada. Enquanto uma crítica como de Lauretis estuda a forma como a narrativa atua no sentido de gerar o sujeito no movimento de seu discurso, a maneira como a narrativa define posições de

significado, identificação e desejo (10), o romance *encena* essa geração, até mesmo chegando à horrível morte de seu protagonista. Assim como foi uma mulher — embora vítima — que viveu para ser a única testemunha sobrevivente do massacre de Babi Yar e cuja voz foi “tomada de empréstimo” pelo narrador do romance, as mulheres já não devem ser “ausentadas” da história e do processo cultural, conforme de Lauretis lamenta terem sido (13).

The White Hotel é um romance que encena e tematiza uma das questões que mais preocupam de Lauretis: a mulher como espetáculo, a mulher como o resultado das inserções de sua subjetividade realizadas por ela mesma e pelos outros. É um romance sobre a maneira como produzimos o sentido na ficção e na história. Suas formas e pontos de vista múltiplos e muitas vezes contraditórios (poema em primeira pessoa, expansão desse poema, em prosa e na terceira pessoa, caso clínico “freudiano”, narração limitada em terceira pessoa, forma epistolar de primeira pessoa utilizada por muitos personagens) chamam a atenção para a impossibilidade de estruturas narrativas totalizantes de uma maneira mais aberta do que a da voz masculina de Saleem Sinai, resolutamente insistente mas inadequadamente organizadora, mas o desafio à ilusão de unidade em todos os níveis continua a ter a mesma potência: a dispersão da narrativa passa a ser o objetivo correlato da descentralização do sujeito feminino (e também do masculino) e da história. A ênfase metaficcional sobre a escrita, a leitura e a interpretação ressalta o fato de que é no sujeito a que se atribuiu um dos sexos que são formados os significados, mesmo sendo os sentidos que constituem o sujeito. Nesse caso a maneira como produzimos significados (socialmente estabelecidos) é uma questão importante. Assim como a teoria feminista pós-estruturalista, o romance aborda a necessidade de compreender a socialidade e a subjetividade como sendo implicadas na produção e na reprodução do sentido, do valor e da ideologia. São os processos de significação que criam as “posições do sujeito”: o sujeito está “continuamente envolvido, representado e inserido na ideologia” (de Lauretis 1984, 37) — seja um sujeito masculino ou feminino.

Em suma, assim como grande parte da teoria atual, *The White Hotel* é uma contestação de muitas das bases do discurso humanista. Nele o Homem deixa literalmente de ser a fonte individual do sentido ou da ação: em um nível, a *mulher* é essa fonte, e, em outro nível, a *história coletiva*. E as diversas inserções narrativas da mulher como sujeito não são, de forma alguma, unificadas e coerentes. A experiência humana já não é garantia de sentido, especialmente se for considerada fora do contexto da história das mulheres. A base empírica dos conceitos humanista e positivista de conhecimento — a confiança na observação e na experimentação — é questionada por meio do desafio que o romance faz à leitura psicanalítica de “Freud” em relação aos sofrimentos da protagonista: a causa de sua dor não se encontra em seu passado psíquico individual (porém uni-

versalizável) como ser humano, mas sim em seu futuro coletivo (porém sofrido de forma individual) como judia em certo momento da história.

The White Hotel cria um curioso efeito de duplicidade como narrativa: consegue apresentar, ao mesmo tempo, uma expressão nítida e concreta do mundo de um centro jamesiano de consciência (lembramo-nos da força da cena de Babi Yar) e uma subversão desse mundo por meio de seus múltiplos pontos de vista. Ao leitor se oferece e se recusa uma posição confortável, “a partir da qual o texto é inteligível da maneira mais ‘óbvia’, a posição de um sujeito transcendente abordado por um autor autônomo e autoritário” (Belsey 1980, 55). O uso declarado de múltiplos intertextos — os casos clínicos de Freud, *Além do Princípio do Prazer* (1980), *Babi Yar*, de Anatoli Kuznetsov (1966, 1967), as óperas *Don Giovanni* e *Eugene Onegin* — sugere uma recusa textualizada no sentido de “expressar” a subjetividade singular ou o sentido único. Como afirmou Said, a imagem da escrita mudou, deixando de ser a da inserção única e passando a ser a imagem do texto paralelo (1983, 139). Esse romance (sendo típico de boa parte da metaficção historiográfica) colocou em ação aquilo que foi afirmado por grande parte da teoria recente: por meio de sua intertextualidade, ele sugere que o conhecimento é produzido de forma discursiva.

Até mesmo o relato de Babi Yar apresentado por testemunha ocular, Dina Pronicheva, é exposto numa versão ligeiramente alterada, reficcionalizada uma vez mais como a experiência da protagonista: reficcionalizada, pois a narrativa de Kuznetsov a respeito já é duas vezes distanciada de qualquer realidade histórica. É a versão de Kuznetsov para a posterior narrativização da experiência dessa protagonista. Entretanto, em nenhum dos dois casos existe garantia exterior ao discurso — ou, pelo menos, não existe mais. A unidade narrativa dentro de cada seção do romance é rompida pelo início de outra seção, com um ponto de vista diferente. Em qualquer momento específico, o texto parece hipotético, parece estar pronto a aceitar a impossibilidade de sua própria coerência e acabamento; o mesmo ocorre com a identidade da protagonista. Althusser afirmou que a ideologia burguesa enfatiza a identidade fixa do sujeito individual, e nesse caso parece que o determinismo freudiano se destina a representar essa ideologia burguesa — e masculina. Sua subversão final desloca *The White Hotel* para um quadro de referência distintamente pós-estruturalista, no qual o sujeito é considerado como um processo e como o local das contradições.

III

A linguagem é (. . .) a possibilidade da subjetividade porque sempre contém as formas linguísticas apropriadas à expressão da subjetividade, e o discurso provoca o surgimento da subjetividade porque consiste em situações discretas. *Emile Benveniste*

Aquilo que a teoria e a ficção contemporâneas sofreram (ou instigaram) é o mesmo que chamei anteriormente de vingança da *parole*: à teoria do ato da fala, à pragmática, à análise do discurso e a outras formalizações no nível da teoria contrapôs-se a ênfase da metaficção historiográfica sobre a enunciação, sobre a utilização que o sujeito dá à linguagem e sobre os múltiplos contextos em que se situa essa utilização. Baseando sua teoria na de Benveniste, Kaja Silverman afirma que não podemos isolar linguagem e discurso ou discurso e subjetividade. Em seu artigo "Subjectivity in Language" (A Subjetividade na Linguagem), muitas vezes citado, Benveniste (1971) defendeu a necessidade de levar em consideração a *parole*, situações discursivas concretas, na determinação do sentido de pronomes pessoais como "eu" e "você". Romances pós-modernos como *O Betjo da Mulher-Aranha*, de Puig, voltam-se para a natureza problemática dessas designações de falante e ouvinte (eu/você) conforme são reveladas por meio do formato de diálogo em que um dos personagens masculinos se refere a si mesmo na terceira pessoa e como mulher. Molina afirma: "Não posso falar sobre mim mesmo como homem porque não me sinto homem" (Puig 1978, 1979, 60). Benveniste articulou a consequência desse ato enunciativo de auto-identificação pela linguagem em termos de uma definição de subjetividade como sendo a "capacidade do falante para se colocar como 'sujeito'" (1971, 224). Em outras palavras, a subjetividade é uma propriedade fundamental da linguagem: "É dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um *sujeito*, porque só a linguagem estabelece o conceito do 'ego' na realidade" (224). Essa visão da subjetividade tem imensas consequências, não apenas para qualquer teoria geral do sujeito, mas também para quaisquer tentativas de inserir ou interpretar esse sujeito na literatura ou na crítica: "não existe nenhum outro testemunho objetivo da identidade do sujeito, mas apenas aquele que, assim sendo, ele dá a respeito de si mesmo" (226). Enquanto o *insight* benvenistiano de que o sujeito é constituído na linguagem pode obviamente conduzir à concessão de um privilégio esteticista à linguagem *per se*, na teoria e na prática pós-modernas é a linguagem como *discurso* que se resalta, conforme verificaremos com mais detalhe no próximo capítulo.

Essa teoria é a base da expansão que Kaja Silverman dá aos conceitos do sujeito falante e do sujeito da fala, de Benveniste. A estes ela acrescenta um terceiro elemento – o sujeito falado. Em primeiro lugar, o próprio sujeito falante não é uma entidade tão isenta de problemas quanto possa parecer (conforme fica evidente em *Midnight's Children*). Se o sujeito falante – masculino ou feminino – é constituído na linguagem e pela linguagem, não pode ser totalmente autônomo e comandar sua própria subjetividade, pois o discurso é restringido pelas regras da linguagem e é aberto a múltiplas conotações de códigos culturais anônimos (Silverman 1983, 50). As inserções que *The White Hotel* (O Hotel Branco) faz com sua protagonista proporcionam abundantes evidências disso. O que o ro-

mance também ressalta é o papel do inconsciente para cada sujeito falante, um papel que divide o sujeito radicalmente. Em "A Linguagem e a Teoria Freudiana", Benveniste afirmava que o modelo freudiano do sujeito dividido (consciente/inconsciente) e de seu discurso (manifesto/latente) significa que cada uma das partes resultantes da divisão deve assumir seu sentido a partir do todo do sistema de significação (1971, 67-68). Silverman mistura esses *insights* aos do modelo lacaniano no sentido de afirmar a natureza relacional da subjetividade – masculina e feminina – conforme é induzida pelo discurso (1983, 52).

Esse sujeito falante como ação do discurso se distingue do sujeito da fala, o "eu" do próprio discurso, o qual atua como o alicerce para a subjetividade desse sujeito falante. A essas duas entidades benvenistianas Silverman acrescenta a do sujeito falado: "o sujeito que é constituído por meio da identificação com o sujeito da fala, do romance ou do filme" (47). É o sujeito produzido *por meio* do discurso. Em diversos pontos de *The White Hotel*, esse sujeito é Lisa, a protagonista, literalmente produzida por meio de seu próprio discurso e do discurso dos outros; e é também o leitor. Porém, assim como o espectador do filme na teoria de Silverman, também esse leitor não tem nenhuma subjetividade contínua estável (nem sequer sexo), mas sim uma subjetividade que é "ativada intermitentemente, dentro do discurso" (48). Toda a situação enunciativa é trazida autoconscientemente a nossa atenção, e é a consciência da troca discursiva em ação que envolve o leitor e fala por ele/ela como sujeito (48), embora não se trate de um sujeito no sentido habitual do termo – um sentido humanista estável e contínuo. Em virtude da confusão de diferentes "atrações", o único sujeito que o leitor consegue reconhecer é um sujeito problematizado ao qual se deu uma dupla atribuição de sexo, pois Lisa é inserida tanto por ela mesma como por "Freud".

Como no cinema, o que está envolvido nas práticas de significação é mais do que o produtor e o texto: assim como o espectador, o leitor não consegue ter nenhuma identidade senão como sujeito dessas práticas discursivas (de Lauretis 1984, 79), como "o sujeito na (e da) ideologia" (Belsey 1980, 57). *The White Hotel* pode ser considerado como um romance que desafia declaradamente a representação dada pelo romance realista ao mundo de sujeitos consistentes que oferecem uma origem de sentido e ação e também sua apresentação de uma posição de leitor a partir da qual o texto é facilmente compreensível (pois também o leitor é assim reforçado como uma fonte coerente de sentido compartilhado). Nem dentro nem fora do romance existe um mundo ou uma subjetividade fechados, coerentes e não contraditórios. Os múltiplos pontos de vista impedem qualquer conceito totalizante da subjetividade da protagonista, e ao mesmo tempo impedem que o leitor encontre ou assuma qualquer posição de sujeito a partir da qual possa dar coerência ao romance. Sendo-lhe solicitado que confronte as contradições e delas não se esquivar, o

leitor não consegue deixar de sentir-se perturbado e pouco à vontade. Como sujeito falado, ele/ela não encontra no discurso nenhum alicerce para sua própria subjetividade (que tem sexo) por meio da identificação.

Os *insights* de Benveniste com relação à natureza descontínua do sujeito lingüístico têm muitas semelhanças com a noção lacaniana do objeto como uma função dentro de uma ordem simbólica, como sendo estruturado pela linguagem como diferença, e não como uma consciência autônoma unificada. A fusão que Lacan faz com os modelos freudiano e estruturalista conduz a uma ênfase que é importante para o pós-modernismo, uma ênfase sobre o sujeito *em processo* e sobre sua relação com as formações ideológicas (ver Coward e Ellis 1977, 93-100). Porém, como o modelo de Benveniste para o sujeito (que não tem existência fora dos momentos discursivos nos quais surge) evita qualquer posicionamento transcendente do inconsciente e qualquer valorização do falo lacaniano, inevitavelmente (apesar dos protestos que defendem o contrário) masculino, em certo sentido ele pode ser uma visão mais flexível, e menos potencialmente totalizada, da subjetividade do que a visão de Lacan para objetivos de análise na literatura, assim como no cinema, do sujeito a que se atribuiu um sexo. No entanto, minha principal razão para não utilizar aqui um modelo lacaniano é a de que já existe uma ampla análise feminista que o pode fazer e o faz com muito mais detalhe do que posso fazer aqui (ver Mulvey 1975; Gallop 1982; J. Mitchell 1974; J. Mitchell e Rose 1982; Kuhn 1982).

Portanto, concordo com Silverman quando ela diz que

o sujeito descontínuo [de Benveniste] pode depender, para seu surgimento, de posições discursivas já definidas, mas tem a capacidade de ocupar locais múltiplos e até mesmo contraditórios. Assim, esse modelo descritivo nos permite compreender o sujeito de maneiras mais cultural e historicamente específicas do que o modelo apresentado por Lacan — isto é, em termos de uma série de posições discursivas disponíveis num determinado momento, que refletem todos os tipos de determinantes econômicas, políticas, sexuais e artísticas, e não em termos de uma ordem simbólica monolítica.

(1983, 199)

É para essas áreas de determinação política, artística e especialmente sexual que se voltam a teoria feminista pós-estruturalista e a metaficção pós-modernista, e ambas têm atuado no sentido de relocalizar a problemática do sujeito dentro da linguagem, dentro do discurso. A ficção encena aquilo que a teoria exige. Nas palavras de David Carroll,

Um questionamento verdadeiramente radical do sujeito, e o resultante surgimento de processos, áreas de teoria e prática e estratégias não totalmente dependentes do sujeito só podem ser realizados com uma *elaboração* e uma

debilitação repetidas das premissas das quais o sujeito depende e que dependem do sujeito.

(1982, 26)

A metaficção historiográfica, como ocorre com *The White Hotel*, é apenas essa "elaboração" de tais premissas. Ela reconhece que nem mesmo sua própria auto-reflexividade elimina os problemas da subjetividade; na verdade, ela no mínimo os ressalta.

IV

É o próprio sujeito, como indivíduo ou como coletividade (tipo), que depende de visões teleológicas da história para seu sustento. A derivação do próprio sujeito individual (. . .) é problemática quando a história não é aceita em sua forma "domesticada", racional e metafísica, como a resolução otimista de contradições: como História ou como Retórica. *David Carroll*

The White Hotel apresenta o processo da constituição de sua protagonista, Lisa, como um sujeito *a que foi atribuído um sexo*, como sujeito à história. O que "atribui sexo" a Lisa é uma série de discursos. Alguns desses discursos a inscrevem deliberadamente como um sujeito unificado e coerente: a designação declaradamente masculina de "Freud" e a criação de Frau Anna G., em seu caso clínico, como a neurótica cujos sintomas estão arraigados em seu passado individual, porém universalizável, e o relato do narrador em terceira pessoa que usa Lisa basicamente como um centro de consciência na segunda metade do romance. Porém, em companhia (e muitas vezes dentro) desses discursos totalizantes aparecem dois outros que sugerem formas mais contraditórias e múltiplas de conceder a subjetividade. A primeira é a série de auto-inserções da própria Lisa: a poética seção de "Don Giovanni", em primeira pessoa; a expansão em terceira pessoa; "O Diário Gastein" (solicitado por "Freud"), no qual ela deixa de ser o sujeito e passa a ser o objeto de sua própria inserção; e sua carta autobiográfica a "Freud", a qual contradiz o caso clínico deste e também as informações que ela mesma apresentara anteriormente como "fatos" para permitir a ele suas interpretações.

O segundo grupo de discursos que provocam a ruptura é constituído pelos muitos contextos declaradamente abordados pelo texto, todos contribuindo, em termos superficiais, para a sobredeterminação temática da matriz estruturadora da oposição freudiana Eros/Tânatos e também da matriz estruturadora do conceito de compulsão repetitiva discutido dentro do próprio romance. *Don Giovanni*, a partitura de ópera entre cujas pautas Lisa copia seu poema "obsceno" para "Freud", é uma ópera sobre pai-

xão e morte, envolvendo também uma *Donna (Frau) Anna*; essa ópera também tem uma conclusão literalmente infernal, seguida por um final moralizante após a morte do protagonista. A ópera que Lisa canta, *Eugene Oneguín*, também trata de paixão e morte, e ainda da *escrita* dessa paixão e de suas conseqüências. No entanto, independentemente desses intertextos provenientes da arte, existem outros cuja natureza discursiva não é tão simples. O reconhecimento, na página de créditos, do débito de Thomas para com *Babi Yar*, de Anatoli Kuznetsov (1966, 1967), indica mais do que um empréstimo de informações históricas. O "romance documentário" de Kuznetsov, com sua ênfase em "fatos e documentos autenticados (. . .) sem a mais leve invenção literária" (xv), insiste constantemente na veracidade de seus relatos feitos por testemunhas oculares: "nada disso é ficção" (213). Conforme vimos, Thomas se aproveita do novo relato feito por Kuznetsov a partir do relato de Dina Pronicheva sobre sua sobrevivência em Babi Yar. Embora insista em dizer que a estória de Pronicheva ficou "exatamente conforme ela a contou, sem nenhum acréscimo" (63), Kuznetsov não leva em consideração o contexto discursivo desse relato (o julgamento dos crimes de guerra da Ucrânia, em 1946) ou o fato de que ele (um homem) reinscreu a experiência (feminina) dela ou o fato de que a narrativização que ela faz (de memória) já consiste num distanciamento em relação a qualquer coisa que se assemelhe a sua verdadeira experiência do passado. Certas cenas na seção V do romance provêm diretamente de *Babi Yar*; porém jamais são tomadas totalmente ao pé da letra: o efeito é o da leitura de uma segunda tradução do mesmo texto original. Compare-se o trecho de Kuznetsov, "Súbito um carro aberto subiu levando um oficial alto, de porte sólido, elegante, que segurava um chicote para montaria. A seu lado estava um intérprete" (74) com o de Thomas, "Súbito chegou um carro aberto, e dentro dele estava um oficial alto, de compleição sólida, de aspecto inteligente, com um chicote para montaria na mão. A seu lado estava um prisioneiro russo" (1981, 216).

O que todos esses intertextos fazem é contestar qualquer pretensão em relação às noções humanistas de singularidade e originalidade que o leitor possa desejar atribuir ao romance. Os intertextos freudianos (os casos clínicos e *Além do Princípio do Prazer*) funcionam do mesmo modo. As múltiplas auto-inserções de Lisa e os prolongados compartimentos intertextuais, tudo isso atua no sentido de combater qualquer identidade fixa para a protagonista ou para o texto, e, portanto qualquer identificação fixa para o leitor. Nas duas primeiras seções do romance Lisa cria a si mesma como um sujeito a que se atribuiu um sexo: suas fantasias são femininas — assim como será a forma de sua morte (uma cena que *não* é tirada do relato de Pronicheva sobre Babi Yar). Superficialmente, suas fantasias sexuais parecem ser muito mais tratáveis por uma análise kleiniana (feminina), em termos da mãe e do scio, do que por uma análise freudiana (masculina), em termos do falo ou de sua ausência. Na verdade, é a

inserção que “Freud” lhe faz que provoca em Lisa o impulso autobiográfico: ela escreve para “Freud” não apenas para esclarecer aspectos que ele (inevitavelmente?) interpreta errado, mas também para deixar o vestígio de sua própria inserção de sua própria subjetividade.

Ao combinar esses múltiplos e contraditórios discursos intertextuais e autobiográficos (femininos) aos das representações, em terceira pessoa, da subjetividade coerente e unificada (um dos quais, o de “Freud”, é declaradamente masculino), o texto problematiza as noções do sujeito da fala e do sujeito falado — tanto para o personagem do romance quanto para o leitor. Em outra série (barthesiana) de termos, *The White Hotel* acaba sendo leitoral e autoral. O recurso a personagens (Freud, Sachs, Ferenczi) e acontecimentos (Babi Yar) históricos e aos princípios da forma biográfica e epistolar da ficção tradicional e realista constitui um chamariz leitoral reconfortante que é transformado numa armadilha autoral pela simples multiplicidade de pontos de vista e de interpretações apresentadas para a validade e até para a realidade dessa confortável familiaridade. A autoconsciência ficcional com relação à força hermenêutica que realmente deve constituir a subjetividade se volta, finalmente, para a evidenciação da “inserção cultural” do texto (Silverman 1983, 246), para sua consciência de que, por definição, sua situação discursiva não pode ignorar a natureza cultural e histórica de sua própria emissão. E, portanto, uma consciência desse tipo não pode deixar de envolver a questão do sexo do sujeito constituído.

Teresa de Lauretis afirma que a teoria feminista e o cinema devem atuar no sentido de “articular as relações entre o sujeito feminino e a representação, o sentido e a visão” (1984, 68). A metaficção historiográfica também contesta a noção de um sujeito masculino transcendental como fonte exclusiva e autônoma de sentido. Em *The White Hotel*, Lisa é o sujeito da inserção masculina que “Freud” com ela realiza como mulher e como neurótica e, ao mesmo tempo, é sujeita a essa inserção. Do mesmo modo, ela é o sujeito da história e é sujeita à história: em sua morte, a vítima, o objeto pervertido e paródico do desejo. Porém, ela realmente consegue constituir também sua própria subjetividade, por meio de seus próprios discursos. O fato de esses discursos serem contraditórios e múltiplos pode ser um sintoma daquilo que de Lauretis chama de “o local ‘impossível’ do desejo feminino” (1984, 69). Na verdade, *The White Hotel* encena aquilo que, segundo afirma de Lauretis, se aplica a toda narrativa e sua relação com o sujeito: “a subjetividade está envolvida nas engrenagens da narrativa e realmente se constitui na relação entre narrativa, sentido e desejo (. . .) o próprio trabalho da narratividade é o envolvimento do sujeito em certas posicionalidades de sentido e desejo” (106). No romance, o sujeito da fala e o sujeito falado realizam essas mesmas posicionalidades. Podemos até dizer que isso coloca em prática, dentro da ficção, aquilo que de Lauretis reivindica na teoria narrativa: a necessidade “de

considerar um sujeito constituído material, histórica e experimentalmente, um sujeito gerado, poder-se-ia dizer, precisamente pelo processo de seu envolvimento nos gêneros narrativos” (106). “Freud” e a própria Lisa lêem e interpretam de maneira diferente, não só porque um deles é o analista e o outro é o analisando; eles interpretam de maneira diferente porque também já são socialmente constituídos como homem e mulher — assim como nós somos constituídos como leitores de *The White Hotel* (O Hotel Branco). Conforme afirma de Lauretis em relação ao cinema, é essa atribuição de sexo que determina quais as formas de identificação que nos são até mesmo possíveis, e as próprias inserções contraditórias de subjetividade realizadas pelo texto complicam ainda mais a questão.

Entretanto, no romance existe um momento em que Lisa realmente parece perceber como íntegra e coerente sua própria identidade de sujeito. O fato de esse momento ocorrer na narrativa em terceira pessoa pode sugerir que, ao menos em parte, a unidade não é realizada por iniciativa de Lisa. Porém, num momento bastante proustiano, exatamente antes do início da seção referente a Babi Yar, na qual irá morrer, Lisa sente o cheiro dos pinheiros e seu passado lhe retorna como uma torrente:

Pois quando ela se voltou para trás, olhando para sua infância através do claro espaço, não havia uma parede branca; havia apenas uma interminável extensão, como uma avenida, na qual ela ainda era ela mesma, Lisa. Ela ainda estava lá, mesmo no início de todas as coisas. E quando olhou no sentido oposto, rumo ao futuro desconhecido, a morte, a interminável extensão além da morte, ela ainda estava lá.

(1981, 190)

As palavras finais do romance, no final da “interminável extensão além da morte”, são: “Ela sentiu o cheiro de um pinheiro. Não conseguia localizá-lo. (. . .) Ele a perturbava de uma maneira misteriosa, e mesmo assim a fazia feliz” (240). Talvez a sugestão seja a de que tal senso de subjetividade só é possível nessa “interminável extensão”: no tempo do romance, está prestes a intervir algo que vai modificar radicalmente o senso de Lisa em relação a seu eu, e esse algo é a história.

Nas palavras de Braudel, a história “transforma os homens e as modas em seu próprio destino — a história anônima” (1980, 10). A história também transforma as mulheres, do mesmo modo. Em ambos os casos se transcende o sujeito individual. Em *The White Hotel*, o conceito do romance realista sobre o sujeito, tanto na história quanto na ficção, é declaradamente contestado. Isso fica inteiramente evidente se fizermos uma comparação da experiência da inserção da subjetividade e sua relação com a história nesse romance com a descrição de David Carroll sobre a prática do romance do século passado:

O sujeito individual ou coletivo é nitidamente indicado como a força vital da história e do romance nesse período, como a origem de sua própria vida e de suas próprias ações, uma unidade (pequena e grande) cuja "vida" é a matéria da história e do romance. Presume-se que a "vida" desse sujeito seja um processo contínuo e temporal, com um início e um fim definidos, e o *récit* que narra essa "vida" é necessariamente um *récit* que procura ser tão contínuo e ininterrupto quanto se presume serem a história ou a própria "vida".

(1982, 19-20)

Assim como os pressupostos do século XIX sobre a redação da *história* narrativa foram contestados, também os próprios romances estão hoje questionando os pressupostos do passado com referência à redação de *romances*. Nenhum dos dois atos de inserção é considerado neutro, e ambos questionam a prioridade do sujeito.

Ambos sugerem que uma das formas de encarar a redação da história se dá em termos da maneira como a memória dá definição e sentido ao objeto. Invertendo a função do ato de lembrança, *The White Hotel* complica ainda mais essa relação entre o sujeito e a história por meio da memória: no caso, é a predição clarividente que se faz necessária e que supera a memória como a força que explica. A ironia dessa inversão é enfatizada pela função fundamental de "Freud" no romance, pois, naturalmente, a memória desempenha um papel essencial na hermenêutica da psicanálise. As lembranças do/da paciente formam a base sobre a qual a prática psicanalítica constrói e reconstrói a história pessoal desse (ou, o que é mais comum, dessa) paciente (Schafer 1980, 29-30), e o caso clínico é a forma dessa reconstrução. O que *The White Hotel* deixa claro é aquilo que de Lauretis elabora como sendo a natureza metaistórica do caso clínico: como uma forma de biografia, ele é uma operação metadiscursiva em que o analisando participa (de Lauretis 1984, 130), mas cujas estruturas são controladas pela própria narrativa, e não pelo analista ou pelo analisando (Schafer 1980, 53). Assim como a Dora de Freud, a Lisa de "Freud" questiona o relato do analista, negando com isso fechamento narrativo ao caso clínico. O contexto do romance como um todo (as seções que precedem e seguem o caso clínico de "Freud") também atua no sentido de subverter qualquer fechamento hermenêutico. Como leitores, quando lutamos com as contradições da subjetividade inserida de Lisa aprendemos é que, ao interpretarmos o romance, também nós estamos envolvidos numa subjetividade histórica e socialmente constituída e à qual se atribuiu um sexo, assim como "Freud" (e mesmo Freud) também estava.

Toda a noção de "caso clínico" envolve outras complicações. Sua natureza básica é de privacidade (o caso de um paciente), mas sua influência se destina a ser universal ou pública (daí sua publicação como documento "científico"). *The White Hotel* é ao mesmo tempo, e do mesmo modo, privado e público. As fantasias de Lisa, particulares, exclusivas, porém fe-

mininas, são criadas para fazer parte das fantasias do inconsciente humano (em termos mais kleinianos do que freudianos); seu destino individual faz parte do destino de sua raça: "Um quarto de milhão de hotéis brancos em Babi Yar" (1981, 221). Em vista dos limites de seu conhecimento, "Freud" não compreendeu nem poderia compreender essa dimensão pública e histórica da vida de Lisa. Assim como o Freud histórico, o "Freud" do romance está trabalhando em *Além do Princípio do Prazer* (1920) ao mesmo tempo que trata de Lisa. A menção da sensação de Lisa no sentido de estar sendo acossada por um "demônio da repetição" (1981, 117) é um dos muitos reflexos intertextuais daquela obra que ajudam a explicar os limites de "Freud" e de Freud. Este afirma que os neuróticos dão impressão de "serem perseguidos por um destino maligno ou possuídos por algum poder 'demoníaco', mas a psicanálise sempre assumiu a opinião de que, na maior parte, seu destino é estabelecido por eles mesmos e determinado por antigas influências da infância" (1920, 21). Tal visão totalizada e totalizante da subjetividade não deixa espaço para a sujeição de Lisa à história. Preso no confins do discurso analítico-referencial (Reiss 1982), o Freud masculino só consengue acreditar que "grande parte daquilo que pode ser classificado como a compulsão do destino parece ser inteligível em termos racionais" (1920, 23).

Uma segunda leitura do romance, auxiliada por uma reflexão posterior que corresponde, em parte, à predição de Lisa, subverte qualquer dessas crenças na racionalidade patriarcal e na lembrança do passado como sendo a chave para a compreensão: o que se faz necessário é o conhecimento do futuro. Nesse romance a autoridade de "Freud" como intérprete é debilitada; o mesmo acontece, por implicação, com a autoridade de Freud. Será mesmo? Em outro nível do texto, certos conceitos de Freud chegam a ser encenados em estruturas ficcionais. Imagens e situações repetidas insinuam seu conceito de compulsão repetitiva, um conceito que o ajudou a formar a teoria de que "o objetivo de toda a vida é a morte" (1920, 38). Se o impulso normal da vida toma o rumo da inércia, segundo Freud (e o romance) somos obrigados a reavaliar os instintos de autopreservação, autoafirmação e domínio (39). A sobredeterminação das matrizes textuais da morte violenta e da paixão sexual em *The White Hotel* lembra a descrição de Freud para dois tipos de instintos: "aqueles que tentam conduzir à morte aquilo que está vivo, e outros, os instintos sexuais, que estão eternamente procurando e alcançando uma renovação da vida" (46). No entanto, ele prossegue, vinculando o "Eros dos poetas" a tendências sádicas por meio da relação que os dois têm em comum com o instinto de morte (54) de uma forma que talvez lance alguma luz sobre a grotesca morte final de Lisa, seu estupro paródico e violento, que afinal explica todas as suas dores físicas anteriores, que "Freud" tentara interpretar por meio da reconstrução de uma história passada particular. São as limitações históricas do fechamento do sistema do Freud masculino, tanto quanto a falta de

informações corretas por parte da analisanda, que impedem “Freud” de interpretar corretamente a estória de Lisa.

Portanto, no romance “Freud” e Freud são atacados e inseridos como figuras de autoridade, assim como a narração é ao mesmo tempo autoral e leitoral. O sujeito é um todo coerente e unificado, e, ao mesmo tempo, uma multiplicidade contraditória e dispersa. As preocupações de *The White Hotel* parecem coincidir com as investigações da psicanálise, da lingüística e da etnologia, segundo Michel Foucault, na descentralização do sujeito “em relação às leis de seu [dele e dela] desejo, às formas de sua [dele e dela] linguagem, às regras de sua [dele e dela] ação ou aos jogos de seu [dele e dela] discurso mítico ou fabuloso” (1972, 13). Deliberada e desajeitadamente, acrescentei aquilo que o romance nos obriga a acrescentar: o sujeito *feminino*. Freud pode ter radicalmente tirado a consciência de dentro do centro do empreendimento humanista, mas, na prática, as teorias freudianas foram utilizadas para recuperar essa subjetividade transformando-a numa forma de preservar a ordem social, de reintegrar o paciente (normalmente, a paciente), antes “doente”, na sociedade burguesa. *The White Hotel* encena a descentralização radical e a recuperação: terminamos por ver o novo papel proposto para o inconsciente no sujeito dividido e também o determinismo, o sexismo e os valores sociais burgueses de “Freud” e Freud. Essa ambivalência lembra os termos da avaliação de Teresa de Lauretis sobre a contribuição de Freud. Ela escreve sobre os “valorosos esforços” (1984, 125) de Freud para contar “a estória dela” e também sobre os limites de Freud, mesmo estando ele tão preso dentro das estruturas de trama de uma cultura patriarcal que sempre quer transformar a estória dela na estória dele (enquanto a elimina da história).

Tanto *The White Hotel* quanto a teoria feminista pós-estruturalista atuam no sentido de continuar essa tentativa de contar a estória da subjetividade feminina, de enfrentar o desafio e a recuperação freudianos. E os dois insistem para que isso seja realizado dentro da estrutura de uma teoria do sujeito a que se atribuiu um sexo. Já se afirmou que “como o analista ‘normaliza’, introduzindo o paciente numa posição cultural aceitável, ele está dentro dessa estrutura necessariamente ‘masculina’ — isto é, alinhada com o pai, a lei e o poder discursivo” (Silverman 1983, 132). Em *The White Hotel*, a presença de “Freud” como a encarnação dessa estrutura masculina de poder talvez não represente, no final das contas, a mais preocupante violação da subjetividade feminina. Em Babi Yar, a experiência de Lisa se mistura à do único sobrevivente do massacre (também uma mulher); ela passa a ser um objeto, e mesmo assim, nesse aspecto, fica sujeita às forças históricas que estão além de seu controle. Os soldados voyeuristas reafirmam seu poder patriarcal sobre a mulher como objeto de uma maneira que talvez seja mais imediatamente eficaz do que a inserção igualmente patriarcal que Freud realiza com ela como sujeito. Mas os dois se relacionam. Conforme explica Silverman, o sujeito feminino na

obra de Freud é “idealmente” passivo, masoquista e exibicionista, para se adaptar à agressividade, ao sadismo e ao voyeurismo do homem” (1983, 143-144). O poder da história (conforme o constituímos) pode ser anônimo, mas não pode ser tão inocente, em relação aos sexos, como tradicionalmente se imagina. No caso, ele parece vitimar as mulheres, mais do que os homens: Lisa e as irmãs de “Freud” morrem no Holocausto, mas Freud e “Freud” sobrevivem.

A curiosa ressonância dupla de *The White Hotel* (autoral/leitoral; inserção e subversão do sujeito e também da autoridade) age como um mecanismo problematizante que continua até as últimas páginas do romance. A seção final, “O Campo”, parece ter sido colocada naquele domínio atemporal que Freud atribuía aos processos mentais inconscientes (1920, 298), e sua lógica certamente parece ser a dos sonhos, organizada pela condensação, pelo deslocamento e pela simbolização. Essa sessão é o perfeito fechamento contrário ao fechamento. Todos os finais narrativos são reunidos: os personagens se encontram e encontram soluções para suas dificuldades (até o gato abandonado reaparece). Mesmo assim, ela é fundamentalmente inexplicável pela lógica narrativa normal, e seu tempo (após a morte de Lisa?) e lugar (Israel?) não podem ser definidos com certeza. O que esse final faz é evidenciar a arbitrariedade do tradicional fechamento de romance, ao mesmo tempo que, apesar disso, o permite e até o exige.

Tal final faz com que continue a ambivalência de duplicidade que nos impede de confirmar nossa própria subjetividade como sujeitos falados coerentes e não contraditórios. E talvez essa seja a verdadeira razão para *The White Hotel* ser um romance tão desconcertante. Ele é realmente sádico e plagiário (ou paródico), mas é também ativamente anti-humanista em sua inserção, mas com a simultânea subversão, do sujeito feminino. As auto-inserções de Lisa e seu destino final ensinam que a mulher — assim como o homem — não é um sujeito autônomo e coerente fora dos preceitos da sociedade e da história, assim como o romance, em termos integrais, contesta ainda mais o fechamento inerente a nossas narrativas humanistas — tanto as ficcionais quanto as históricas. O corolário do desafio feito pela metaficção historiográfica ao pressuposto realista da transitividade da linguagem e da narrativa como uma forma não mediada de representar a história (ou alguma realidade que exista fora do discurso) é seu desafio à tradicional transparência do pronome de primeira pessoa como reflexo da subjetividade e à do pronome de terceira pessoa como a garantia de objetividade.

Em *La Révolution du langage poétique* (A Revolução da Linguagem Poética — 1974), Julia Kristeva afirmava que os textos de vanguarda de Lautréamont e Mallarmé revelavam o sujeito em crise. A ficção pós-moderna é a herdeira dessa crise, embora a utilização que dá à narrativa condicione inevitavelmente sua potencial radicalidade: o múltiplo e o

heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante da narrativa, e por isso complicam e comprometem o texto de uma maneira que o gênero poesia quase poderia evitar. Quase. Assim como a arte de Robert Rauschenberg e Jasper Johns desafia o tradicional lirismo do expressionismo abstrato, também a poesia como a de John Ashbery rompe as oposições convencionais, tais como aquela que existe entre o lírico e o irônico, na articulação da subjetividade na linguagem literária (Altieri 1986). As diversas séries de imagens fotográficas narrativas de Duane Michals afirmam a subjetividade (sua própria caligrafia apresenta um texto que cerca e comenta cada uma das fotos) e, ao mesmo tempo, implicitamente a debilitam (com a utilização da tecnologia da câmera distanciadora e objetizante). São esses também os paradoxos do pós-modernismo. Porém, o que os romances como *The White Hotel* (O Hotel Branco) ou *Midnight's Children* (Os Filhos da Meia-Noite) fazem explicitamente é enfraquecer os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo. Assim como a teoria feminista pós-estruturalista e a historiografia recente, essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória.

DISCURSO, PODER, IDEOLOGIA: O HUMANISMO E O PÓS-MODERNISMO

I

As figurações, normalmente de origem ideológica reconhecida ou não, serão encontradas na história e também no que a ela se assemelha. *Frank Kermode*

No “semelhante à história” pós-moderno, o ideológico e o estético tornaram-se inseparáveis. Os paradoxos auto-envolventes da metaficção historiográfica, por exemplo, impedem qualquer tentação no sentido de considerar a ideologia como sendo aquilo de que só os outros caem prisioneiros. Menos do que o fato de a “verdade” ser ilusória, a teoria e a prática pós-modernas ensinaram é que essa “verdade” é institucional, pois sempre agimos e utilizamos a linguagem no contexto de condições político-discursivas (Eagleton 1986, 168). A ideologia constrói e é construída pelo modo como vivemos nosso papel na totalidade social (Coward e Ellis 1977, 67) e pelo modo como representamos esse processo na arte. Entretanto, seu destino é figurar como um senso comum, natural e habitual. Portanto, nossa consciência a nosso próprio respeito não costuma ser criticada por que é familiar, óbvia e transparente (Althusser 1969, 144).

Quando essas normas práticas deixam de afirmar como as coisas são e passam a reivindicar as coisas conforme deveriam ser, podemos começar a perceber os vínculos entre a ideologia e as relações de poder existentes. Deixando a noção marxista, mais antiga, de ideologia como uma falsa consciência ou como um sistema ilusório de crença, o discurso crítico atual passou a adotar uma noção diferente de ideologia como um processo geral de produção de sentido (R. Williams 1977, 55). Em outras palavras, todas as práticas sociais (inclusive a arte) existem na ideologia e por meio da ideologia e, como tal, a ideologia passa a significar “as formas nas quais aquilo que dizemos e em que acreditamos se liga à estrutura de po-

der e às relações de poder da sociedade em que vivemos” (Eagleton 1983, 14). Grande parte do impulso para essa redefinição da ideologia e para sua posição, que voltou a ser importante, nas recentes discussões sobre a arte é proveniente de uma reação contra a eliminação, provocada pelo humanismo liberal, do histórico, do político, do material e do social na definição da arte como sendo universal e eterna. A teoria e a prática pós-modernas têm atuado no sentido de contestar essa eliminação, mas de uma forma em que a implicação desses aspectos no sistema de valores subjacente do humanismo não possa ser ignorada.

A metaficção historiográfica ressalta a relação problemática e complexa que sempre existiu entre o conceito formal do texto e o conceito sociopolítico de ideologia (ver Hamon 1982). Ela também reclama um conceito de ideologia que se vincule igualmente às estratégias dominantes e oposicionais (Kress 1985, 29), pois encarna as contradições da interação dessas estratégias. A herança romântica e modernista do não-envolvimento insiste em afirmar que arte é arte e que o discurso ideológico não cabe no literário (ver Graff 1983). Acrescenta-se a essa separação histórica uma desconfiança em relação ao artístico, desconfiança que é geral em grande parte do mundo anglo-americano, uma visão que considera a arte como sendo trivial, insignificante e imaginária, e portanto isolada das realidades sociais e históricas da verdadeira vida. É uma visão implicitamente compartilhada por muitos comentaristas de ambos os extremos do espectro político, desde o neoconservador até o marxista.

Entretanto, a arte e a teoria pós-modernistas têm reconhecido de forma autoconsciente seu posicionamento ideológico no mundo, e têm sido estimuladas a fazê-lo, não apenas como reação a essa insultuosa acusação de trivialidade, mas também por aqueles ex-cêntricos, que antes eram silenciados, tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (mulheres, gays) de nossa cultura ocidental supostamente monolítica. Eles são ex-cêntricos cuja marginalização lhes ensinou que os artistas realmente têm um *status* político inerente: lembremo-nos daquela cena em *Shame* (Vergonha), de Salman Rushdie, em que o narrador comparece a uma produção da peça de Georg Büchner, *A Morte de Danton*, num teatro com muitos lugares vazios: “A política esvazia teatros na Velha Londres” (1983, 240). No entanto, seus três convidados, visitantes do Paquistão, adoram o simples fato de estarem num país onde tais peças podem chegar a ser encenadas. Eles contam a estória dos censores militares de seu país, que proibiram uma produção de *Júlio César* por descrever o assassinato de um Chefe de Estado — até que um diplomata britânico foi persuadido a interpretar César e a peça de Shakespeare conseguiu se transformar num apelo patriótico em prol da derrubada do imperialismo.

Foi especificamente o gênero romance que passou a constituir o campo de batalha para grande parte dessa afirmação — e dessa contestação — das crenças do humanismo liberal em relação ao *status* e à identidade da

arte. A análise (já ideológica) de Ian Watt sobre a ascensão do romance inglês, por exemplo, foi posteriormente mais politizada por aquelas leituras do gênero à luz dos aspectos de classe e, é claro, dos sexos. Lennard Davis demonstrou que, em seus princípios (como moral e conservadora), a *teoria* predominante do romance deve ser contrastada com a realidade da própria *forma* (como moralmente ambígua e ambivalentemente radical e conservadora ao mesmo tempo) (1980, 113). Isso sugeriria que talvez esses paradoxos pós-modernos da metaficção historiográfica sejam inerentes ao romance como gênero – conforme definido por Davis como um discurso duplicado que incorpora, de forma ambígua, funções políticas e morais opostas. Em outras palavras, o romance é potencialmente perigoso, não só por constituir uma reação contra a repressão social, mas também por atuar, ao mesmo tempo, no sentido de conceder autoridade a esse mesmo poder de repressão (117). Contudo, o que a ficção pós-moderna faz é reverter esse processo duplicado: ela insere o poder, mas depois o contesta. Entretanto, a duplicidade contraditória permanece.

A história literária do romance tem sido inseparável da história literária do realismo. Hoje em dia muitos querem afirmar que o realismo fracassou como método de representação de romance porque a vida atual é simplesmente apavorante ou absurda demais. Porém, Dickens considerava, indiscutivelmente, a Londres do século XIX como apavorante e absurda, mas utilizou o realismo como sua forma de organizar e compreender o que via e, assim, criar aquilo que lemos. Talvez seja essa função do realismo que hoje acabamos por questionar, na autoconsciência que temos quanto a nossos impulsos estruturadores e sua relação com a ordem social (e nossa percepção quanto aos limites desses impulsos). Gerald Graff já vinculou a declaração da obsolescência do realismo ficcional, feita por Eliot (em sua resenha do *Ulisses*, de Joyce), ao fim da “visão de mundo do individualismo burguês liberal, com sua crença otimista no progresso e na inteligibilidade racional da experiência” (1975, 306). O pós-modernismo sugere que a linguagem em que o realismo – ou qualquer outra forma de representação – opera não pode escapar a essa “contaminação” ideológica. Entretanto, ele também lembra, por seus próprios paradoxos, que a consciência em relação à ideologia é uma postura tão ideológica quanto a ausência dessa consciência, ausência mantida pelo senso comum (cf. Waugh 1984, 11). O vínculo entre o realismo e a ideologia do humanismo liberal é historicamente comprovável (ver Belsey 1980; Waugh 1984), mas a contestação pós-moderna a ambos tem o mesmo teor de ideologia em sua inspiração, e uma ambivalência consideravelmente maior. Em outras palavras, o romance pós-moderno não começa (conforme Bakhtin afirmava a respeito do gênero como um todo) “por presumir uma descentralização verbal e semântica do mundo ideológico” (1981, 367). Ele começa criando e centralizando um mundo – a Índia de Saleem Sinai (*Midnight's Children* [Os Filhos da Meta-Noite]) ou o país do pântano de Tom Crick

(*Waterland*) — e depois contestando-o. As metaficcões historiográficas não são “romances ideológicos” na acepção que Susan Sulciman dá à expressão: eles não “procuram, por meio do veículo da ficção, persuadir seus leitores quanto à ‘correção’ de uma forma específica de interpretar o mundo” (1983, 1). Em vez disso, fazem com que seus leitores *questionem* suas próprias interpretações (e, por implicação, as interpretações dos outros). Mais do que *romans à hypothèse*, eles constituem *romans à thèse*.

A arte e a ideologia têm uma longa história de interação — e recuperação — mútuas, que atinge as separações humanista e formalista, esta mais recente, entre as duas. Ao cantar (em *Nabucco*) seu desejo de ter uma terra natal, o coro israelita de Verdi foi acolhido por suas primeiras platéias do Norte da Itália como se estivesse cantando a canção *delas*, numa alegoria de seu desejo no sentido de se libertarem do domínio austro-húngaro; hoje em dia, ele continua sendo o hino nacional não oficial da Itália. No romance pós-moderno de John Berger, *G.*, as massas revolucionárias se reúnem nas cidades do Norte da Itália em torno de estátuas de Verdi, cujo nome passou a representar, por si só, a liberdade (mas apenas para alguns — para outros, ele significa opressão): V(ictor) E(mmanuel) R(e) D’I(talia). A própria ênfase ideológica do texto de Berger chama nossa atenção para essa história (cambiante, porém verdadeira) do envolvimento da arte com aquilo que é político.

No romance também aparece uma estátua de Livorno que desempenha um importante papel alegórico na associação entre o político e o estético. É uma representação de Ferdinando I, executada no século XVII, tendo como acabamento escravos despidos e acorrentados que ornamentam cada um dos quatro cantos. Conforme somos informados, os modelos para esses escravos foram prisioneiros locais. Essa estátua passa a vincular-se ao Risorgimento e, depois, à revolta dos novos escravos — os trabalhadores — que se livraram de suas correntes e ganharam vida, num irônico reflexo (irônico por causa da inversão de classes) da estátua do *Commendatore* em *Don Giovanni*, de Mozart. Mas aí existem diversos níveis de ironia. Em primeiro lugar, os “escravos” que ganham vida não são meros trabalhadores. Berger estabelece o vínculo entre os etnicamente oprimidos do Norte da Itália — os eslavos ou *sc’lavi* — e esses escravos (ou *schia-vi*). Embora possa morrer por suas atividades políticas, o herói (conhecido apenas pela inicial G.) não é nenhuma espécie de Garibaldi ressuscitado, apesar de seu cognome e de sua ascendência parcialmente italiana. Se é que se pode falar nisso, ele é um Don Giovanni, e assim sua morte adquire um sentido intertextual, embora irônico. No entanto, a presença ausente do Garibaldi histórico paira sobre o romance desde a afirmação inicial de que seu “principal protagonista foi concebido quatro anos após a morte de Garibaldi” (1972, 20). A essa afirmação se segue uma longa seção sobre a importância da singular mistura de inocência e patriotismo de Garibaldi para a identidade e a política da Itália. Entretanto,

o G. do romance não é inocente nem patriota, e por isso o vínculo é também deliberadamente irônico.

A ficção pós-moderna – assim como o drama de Brecht – tende muitas vezes a utilizar seu compromisso político em associação com uma ironia distanciadora, como essa de que falamos, e também com a inovação técnica, a fim de ilustrar e encarnar seus ensinamentos. *Um Manual para Manuel*, de Cortázar, se transforma numa colagem didática de um manual para o filho dos revolucionários, Manuel, e para o leitor, ambos “alcançando a maioridade” na leitura do texto. A “aura” da obra de gênio original, autêntica é única é substituída, conforme previa Benjamin, pela reprodução mecânica de fragmentos da história – no caso, de recortes de jornais. Porém, o que se ganha é uma consciência ideológica quanto à repressão política, social e linguística na América Latina e também quanto às formas de possível resistência (ver D’Haen 1983, 70-71). Os contextos social e histórico são transformados e passam a ser parte do texto físico que lemos, transferindo assim “o contexto social anterior da rebelião para o texto social da ideologia” (Russel 1985, 253).

II

A crítica e a interpretação, as artes da explicação e da compreensão, têm uma relação profunda e complexa com a política, as estruturas de poder e valor social que organizam a vida humana. *W. J. T. Mitchell*

Assim como a autoconsciência metaficcional não constitui nada de novo (lembremo-nos de Tristram Shandy, para não falar em *Dom Quixote*), também essa mistura do ideológico com o auto-reflexivamente literário em termos da “presença do passado” não é, por si só, radicalmente inovadora: vejamos o envolvimento autoconscientemente crítico que as peças históricas de Shakespeare fazem com sua platéia no questionamento da ação e da autoridade sociais, passadas e presentes (Belsey 1980, 95-102). Mas a concentração específica desses pontos de interesse na teoria e na prática atuais sugere que aí pode haver algo mais que faça parte de uma poética do pós-modernismo. Outros gêneros e formas de arte confirmariam uma visão desse tipo. A poesia pós-moderna, por exemplo, foi considerada como “irreversivelmente mundana e social” (Mazzaro 1980, viii). Nas artes visuais, o “retorno do conteúdo”, que foi muito anunciado, tem incluído um retorno ao político e ao social. Nos domínios visual e literário, artistas e críticos têm atuado no sentido de desafiar o cânone, de expor o sistema de poder que (embora não seja reconhecido) autoriza *algumas* representações enquanto bloqueia outras (M. Lewis 1984; Owens 1983). Obras como “*Fa mg Stock*”, de Hans Haacke, utilizam a paródia formal para satirizar valores thatcherianos de modo a ressaltar, de forma bastante

pós-moderna, as determinantes políticas e econômicas envolvidas na maneira como valorizamos a arte, mas também sua própria implicação inevitável nesses mesmos valores. O pós-modernismo levanta a questão incômoda (e normalmente ignorada) do poder ideológico por trás de aspectos estéticos como o da representação: *de quem* é a realidade que está sendo representada (Nochlin 1983)?

Nem sequer a música, que costuma ser considerada como a menos representacional entre as formas de arte, escapou a esse tipo de questionamento. Compositores como Frederic Rzewski e Christian Wolff transformaram a situação de *performance* num “tipo de laboratório para o cultivo da consciência política” (Robert P. Morgan 1977, 51). “O Povo Unido Jamais Será Vencido”, de Rzewski, trabalha declaradamente com variações de uma canção revolucionária boliviana; os “Acompanhamentos”, de Wolff, apresentam um texto maoísta sobre uma camponesa. Outros (como del Tredici e Kenze) trabalham ainda com mais nitidez dentro das convenções da tradicional arte elevada ou música burguesa a fim de expressar e contextualizar seus pressupostos (Falck 1987), normalmente no contexto de uma sociologia adorniana da música, sociologia que ressalta, em vez de negar, a relação do musical com o social, e do presente com o passado. Embora o termo *pós-modernismo* não costume ser utilizado por musicólogos e compositores (as razões se encontram em Rochberg 1984, 330-332; J. D. Kramer 1984, 347), tal música se enquadra na descrição que aqui se apresenta para a arte pós-moderna. O mesmo ocorre com uma coreografia como a do “Número Dois”, de Harry Streep, na qual três homens, com os rostos pintados de preto, amarelo e branco, executam a dança de movimentos cerimoniais e conseguem (simbólica e literalmente) manchar as peles dos outros com suas cores individuais.

Entretanto, se fico sempre voltando ao literário e ao ficcional, não o faço apenas por causa de minhas aptidões e interesses particulares. Para mim, a natureza autoconscientemente lingüística, narrativa e histórica da ficção pós-moderna levanta mais questões do que o faz individualmente qualquer dessas outras formas de arte. O jogo de Berger com *schlavi/sc'lavi* e seu entrelaçamento com a estátua livornense/mozartiana dentro de uma narrativa autoconscientemente provisória a respeito de política (de classe, sexual, nacional e étnica) é um exemplo da complexidade acarretada pela metaficção historiográfica. Foi por isso que o utilizei, na maioria das vezes, na segunda parte deste estudo. Sua mistura entre o auto-reflexivo e o ideológico permite (força?) uma fusão daquilo que se costuma manter separado no pensamento humanista. Conforme disse Bakhtin, “o estudo da arte verbal pode e precisa superar o divórcio entre uma abordagem ‘formal’ abstrata e uma abordagem ‘ideológica’ igualmente abstrata” (1981, 259). Para mim, a ficção pós-moderna é a forma que melhor ilustra o valor de uma tentativa desse tipo. Sua autoconsciência quanto a sua forma impede qualquer eliminação do literário e do lingüísti-

co, mas sua problematização do conhecimento histórico e da ideologia atua no sentido de enfatizar a implicação do narrativo e do representacional nas estratégias que utilizamos para o estabelecimento de sentido em nossa cultura.

Contudo, pode-se tomar uma precaução. Não estou dizendo que, por definição, a autoconsciência é revolucionária ou mesmo que constitui progresso. A metaficção não conduz inevitavelmente à relevância cultural (cf. Waugh 1984, 18), assim como a teoria autodesmistificadora não é intrinsecamente radical. Talvez seja liberal a crença de que qualquer subversão ou debilitação de um sistema de pensamento é saudável e boa, mas também seria ingênuo ignorar que, com a mesma facilidade, a arte pode confirmar como problema os códigos consagrados, não importando até que ponto são radicais suas transgressões de superfície. Compreensivelmente, os textos poderiam atuar no sentido de demolir o sentido e o sujeito humanista unificado em nome do irracionalismo de direita, com tanta facilidade como em nome da crítica desfamiliarizante de esquerda: lembremo-nos das obras de Céline, Pound e outros (cuja política tende a ser ignorada pelos teóricos franceses que apreciam sua forma radical).

No entanto, hoje se transformou quase num truísmo da *crítica* pós-moderna a afirmação de que a desconstrução efetuada pela autoconsciência metaficcional é mesmo revolucionária “no sentido mais profundo” (Scholes 1980, 212). Mas a própria *arte* do pós-modernismo sugere uma noção menos sólida do valor intrinsecamente revolucionário da auto-reflexividade. A interpretação dada a suas formas de distanciamento e crítica poderiam simplesmente depender *do que* está sendo desconstruído e analisado. A fé do humanismo no poder da linguagem pode ser voltada para si mesma, pois a metaficção historiográfica costuma ensinar que a linguagem pode ter muitos usos — e abusos. No entanto, ela também pode ser apresentada como sendo limitada em seus poderes de representação e expressão. O narrador autoconsciente de *G.*, de Berger, apresenta uma descrição verbal de um acontecimento e depois nos diz:

Conforme está, a descrição é precisa. Mas meu poder de selecionar (tanto os fatos como as palavras que os descrevem) impregna o texto com uma noção de escolha que incentiva o leitor a inferir uma falsa amplitude e um falso tipo de escolha. (. . .) As descrições distorcem.

(1972, 80)

Conforme vimos a saber, as coisas importantes estão além das palavras, mas ainda são intensamente reais, e até mais reais por não serem articuladas ou nomeadas (159). Por mais paradoxal que isso seja, o escritor que narra só tem a linguagem para poder trabalhar e sabe que é, inevitavelmente, “um prisioneiro do nominal, acreditando que as coisas são conforme as denomino” (137). Outras metaficções historiográficas — de autores

tão diferentes como John Banville e Graham Swift — também ressaltam frequentemente as conseqüências práticas e teóricas dessa fé humanista na linguagem por meio de sua tematização e de sua elaboração formal das questões ideológicas que estão implícitas na identidade representacional e narrativa do gênero romance.

Um dos exemplos mais extremos da autoteorização metaficcional em relação a essa e a outras certezas humanistas encontra-se em *The Embedding* (A Incrustação), romance de Ian Watson, em que as teorias lingüísticas de Chomsky, o estruturalismo antropológico de Lévi-Strauss e a perspectiva política de Marx se reúnem para explicar e teorizar a encenação que a narrativa faz com as implicações que tais pontos de vista possuem com referência aos processos mentais humanos, à ação cultural e à organização social. Demonstra-se que todas essas teorias são construtos humanos que podem ser preparados para operar de acordo com os interesses do poder político, tanto quanto com os do conhecimento “desinteressado”: todas são — potencialmente — discursos de manipulação. A constante presença intertextual da obra intensamente auto-reflexiva de Raymond Roussel sugere a contaminação adicional da ideologia pela arte e da arte pelo conhecimento científico — passado e futuro. O verdadeiro poder da linguagem auto-referente e do conhecimento passa a ser a capacidade que possuem em comum no sentido de distanciar-nos dessa realidade em estado bruto com a qual ninguém no romance parece ser capaz de lidar. Esse tipo de ficção pode ser lido a partir da perspectiva de uma poética do pós-modernismo dentro da qual a linguagem esteja inevitavelmente vinculada ao social e ao ideológico (Kress e Hodge 1979, 15). Assim como grande parte da teoria contemporânea, ela afirma que precisamos examinar criticamente as implicações sociais e ideológicas que atuam nas instituições de nossas disciplinas — históricas, literárias, filosóficas, lingüísticas, etc. Segundo as palavras de Terry Eagleton,

Todos os tipos de discursos, sistemas de signos e práticas de significação, desde o cinema e a televisão até a ficção e as linguagens da ciência natural, produzem efeitos, moldam formas de consciência e inconsciência, que se relacionam intimamente com a manutenção ou com a transformação de nossos sistemas de poder existentes.

(1983, 210)

O que a ênfase do pós-modernismo em seu próprio contexto de enunciação tem feito é ressaltar a maneira como falamos e escrevemos dentro de certas estruturas sociais, históricas e institucionais (e, portanto, políticas e econômicas). Em outras palavras, ela nos conscientizou com relação ao “discurso”. Conforme observou Colin MacCabe, a utilização dessa palavra transformou-se numa espécie de bandeira ideológica na crítica cinematográfica (e em outras), significando que o crítico não admite analisar a arti-

culação formal de um gênero independentemente de sua atitude política e ideológica (1978-9, 41). Portanto, como tal, o "discurso" passa a ser um termo importante e inevitável em discussões sobre o pós-modernismo, sobre a arte e a teoria que também não vão nos deixar ignorar as práticas sociais, as condições históricas do sentido e as posições a partir das quais os textos são produzidos e recebidos (ver Macdonell 1986, 12). As perspectivas teóricas distintas que costumam reunir-se sob a denominação de "análise do discurso" possuem em comum uma forma de estudo que atenta para a autoridade e o conhecimento na relação que têm com o poder e também para as conseqüências do momento, na história, em que "a verdade se deslocou do ato ritualizado (. . .) da enunciação para se estabelecer naquilo que, por si só, era enunciado: seu sentido, sua forma, seu objeto e sua relação com aquilo a que se referia" (Foucault 1972, 218).

No Capítulo 5, sugeri a idéia de que a eliminação do ato enunciativo (e de sua responsabilidade) conduziu à separação entre o discurso e o exercício do poder. Em vez disso, tanto a arte como a teoria pós-modernas atuam no sentido de revelar a cumplicidade entre discurso e poder reenfatizando a enunciação: o ato de dizer é um ato intrinsecamente político, ao menos quando não é considerado como uma simples entidade formal (ou em termos *do que* foi dito). Nas palavras de Foucault, esse é um movimento para "restituir ao discurso sua natureza como acontecimento" (1972, 229) e, assim, permitir a análise dos controles e dos procedimentos por cujo meio o discurso opera (216), interpessoal e institucionalmente (Fowler 1981, 7). A arte, a teoria e a crítica não são realmente separáveis das instituições (editoras, galerias, bibliotecas, universidades, etc.) que as disseminam e possibilitam a própria existência de um campo de discurso e suas formações discursivas específicas (o sistema de normas e regras que governam uma determinada forma de pensamento e escrita num determinado tempo e num determinado lugar). Assim, quando falamos em discurso, também existe, implícito, um contexto material concreto.

Portanto, o discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder. É por causa desse paradoxo que ele é tão importante para o pós-modernismo. Por meio da escrita de *O Livro de Daniel*, o que o personagem Daniel, de Doctorow, aprende é que, nas palavras de Foucault, o discurso constitui "um obstáculo, uma barreira, um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia de oposição" (1980, 101). O discurso não é uma entidade estável e contínua que possa ser discutida como um texto formal fixo; por ser o local da associação entre o poder e conhecimento, ele vai alterar sua forma e sua relevância dependendo de quem está falando, da posição de poder dessa pessoa e do contexto institucional em que o falante esteja situado (Foucault 1980, 100). A metaficção historiográfica tem sempre o cuidado de se "localizar" em seu contexto discursivo e então utiliza essa localização para problematizar a própria noção de conhecimento histórico, social e ideológico. A utilização que ela dá à his-

tória não é uma dependência com relação ao “passado autorizante” (Conroy 1985) no sentido de obter a legitimização. É um questionamento de qualquer autoridade desse tipo como a base do conhecimento e – do poder.

Em vista dessa preocupação contextualizada pelo poder e por sua relação com o conhecimento, não é de surpreender que o pós-modernismo tenha conseguido entrar na sala de aula, normalmente por meio da questão da teoria literária. Na sala de aula, a autoridade (do professor ou do cânone) foi desafiada por mudanças nos pressupostos e nas práticas da pedagogia literária, que hoje podem ser consideradas como operantes em termos de práticas discursivas, e não de metodologias ensináveis (Nelson 1986b, xiii). Isso também faz parte da problematização pós-moderna de nossa relação com os “fatos” ou com o conhecimento e suas hierarquias “naturais”. Junto a isso veio a sugestão de que nada é “natural” ou normal em nossos currículos. Tudo é “arquitetado e, portanto, alterável” (Leitch 1986, 53). O fato de as coisas não serem eternas e universais, o fato de poderem ser modificadas – esse é o potencial radical, se não for a radical realidade, do impacto discursivo pós-moderno sobre a educação numa época de crescente autoconsciência: “Não precisamos apenas conhecer as coisas; também precisamos saber que as conhecemos e como as conhecemos, questões de autoridade que a ficção contemporânea leva em consideração, tanto quanto a filosofia, a ciência, a lingüística, a sociologia e outras disciplinas” (Sukenick 1985, 79). Essa é a mensagem dos muitos discursos que constituiriam a base de uma poética do pós-modernismo.

Naturalmente, Michel Foucault foi o principal responsável pela problematização da relação entre o discurso e o poder. Ele afirmava que o poder é onipresente, não apenas por abranger toda a ação humana, mas também por estar constantemente *sendo produzido*: “é o substrato propulsor de relações de força que, em virtude de sua diversidade, produzem constantemente estados de poder” (1980, 93). O poder não é um estrutura nem instituição. É um processo, e não um produto. Mas o pensamento pós-moderno inverte as classificações de poder descritas por Foucault. Ele afirma que existe um discurso duplicado: um repúdio e uma posterior reinserção do controle ou poder. Na arte pós-moderna, em vez disso, existe uma admissão ou inserção simultânea, além de um desafio que a ela se faz. Ela também é um discurso duplicado, só que os termos são diferentes, talvez porque ela nunca se considera como estando fora das relações de poder – a posição necessária para que, a partir dela, se possa repudiar.

É claro que o poder também é um tema preponderante nas investigações da metaficção historiográfica sobre a relação entre a arte e a ideologia. Em *A Lenda de “Legs”*, de William Kennedy, o desejo de Jack Diamond no sentido de ter poder sobre as pessoas (e o dinheiro) é contrabalançado pelo poder sexual de Kiki e é compartilhado por aqueles que estão a seu serviço: “Não era engraçada a rapidez com que Fogarty [o em-

pregado de Jack] conseguia virar a cabeça de uma pessoa? Era o poder da palavra. De qualquer palavra que viesse de Fogarty" (1975, 224). Entretanto, o poder da palavra (ou da lei) não vai salvar Diamond do poder da política. Porém, nesse tipo de ficção pós-moderna o poder não é um simples tema geral de romance. Ele também assume uma poderosa força crítica no discurso incorporado e aberto do protesto, especialmente no protesto de classe, sexo e raça. Na verdade, *Tar Baby*, de Toni Morrison, estuda os três — os poderes de classe, raça e sexo — em sua ampla variedade de manifestações e conseqüências, presentes e históricas. Mais uma vez, demonstra-se que a linguagem é uma prática social, um instrumento para manipulação e controle, tanto quanto para a auto-expressão humanista (ver Fowler 1985, 61). No caso, não há como se possa abstrair o poder em relação às circunstâncias materiais (cf. Kroker e Cook 1986, 73-113), pois ele se encarna nos próprios corpos dos protagonistas.

O pós-moderno questiona e desmistifica esses sistemas totalizantes que unificam visando ao poder. Metaficções historiográficas como *Doctor Copernicus*, de Banville, desafiam especificamente a ciência como um sistema dominante de totalização, como o complemento positivista do humanismo, e o fazem por meio de uma investigação sobre o papel desempenhado pela linguagem no conhecimento e no poder. Naturalmente, a teoria — desde o *pensiero debole* de Vattimo até as lamentações apocalípticas neonietzschianas — tem feito o mesmo. Embora as artes visuais, a música, a dança e a arquitetura também contestem as noções ideológicas consagradas, a metaficção e aquilo que podemos chamar de "metateoria", o fazem especificamente em termos de linguagem, e, conforme verificamos, de modo a vincular a linguagem à política de uma forma a que têm resistido os pensamentos humanista e positivista. Em *Shame* (Vergonha), de Salman Rushdie, esse vínculo se estabelece nos seguintes termos:

O Islã poderia perfeitamente ter demonstrado ser uma força efetiva de unificação no Paquistão pós-Bangladesh, se as pessoas não tivessem tentado transformá-lo num negócio tão grandioso. (. . .) No entanto, poucas mitologias sobrevivem a um exame detalhado. (. . .) No Paquistão o chamado "fundamentalismo" islâmico não vem do povo. É imposto a ele, de cima. Para os regimes autocráticos é útil adotar a retórica da fé, pois as pessoas respeitam essa linguagem, hesitam a opor-se a ela. É assim que as religiões sustentam os ditadores — cercando-os com palavras de poder, palavras que as pessoas relutam em ver desacreditadas, despojadas, ironizadas.

(1983, 251)

O lingüístico e o político, o retórico e o repressivo — esses são os vínculos que o pós-modernismo coloca em confronto com aquela fé humanista na linguagem e em sua capacidade de representar o sujeito ou a "verdade", passada ou presente, histórica ou ficcional. Por exemplo, em *The Public Burning*, de Coover, o "Richard Nixon" do romance não é desculpado

nem ironizado. Em vez disso, o romance se concentra na ideologia que formava "Nixon" (e Nixon), e o faz "num contexto que ressalta a natureza problemática (e retórica) da interpretação histórica" (Mazurek 1982, 33). Já se admitiu que, relativamente, as relações entre a linguagem e a ficção, a linguagem e a história, a linguagem e a crítica não são problemáticas. O pós-modernismo procura mudar isso.

III

Cada classe que se coloca no lugar daquela que antes dela estava no governo é forçada, apenas a fim de realizar seu objetivo, a representar seus interesses como os interesses comuns de todos os membros da sociedade, ou seja, expressos de forma ideal: ela tem de dar a suas idéias a forma da universalidade e representá-las como as únicas idéias racionais e universalmente válidas. *Marx e Engels*

Hoje em dia, para muitos, são as idéias "racional e universalmente válidas" de nossa tradição humanista liberal que estão sendo questionadas. E a arte e a teoria pós-modernas estão desempenhando um papel nesse questionamento, embora ainda reconheçam que, inevitavelmente, porém involuntariamente, fazem parte dessa tradição. Em outras palavras, elas ainda não se viram como estando na posição "daquela que antes delas estava no governo", e por isso não precisaram "idealizar" sua posição, mas se contentaram, isso sim, com um desafio feito a partir de dentro, embora a partir das margens. E contestaram esses valores humanistas tendo pleno conhecimento de que esses mesmos valores têm recebido ataques provenientes de muitas outras direções. Conforme demonstram romances pós-modernos como *Star Turn* (Passeio Estelar) e *Gravity's Rainbow* (O Arco-íris da Gravidade), pode-se encontrar um considerável anti-humanismo nas burocracias mecanizadas e tecnocráticas e na maior parte dos regimes de poder, sejam capitalistas, totalitários ou socialistas.

Num ensaio, que já foi objeto de muitas citações, chamado "O Marxismo e o Humanismo", Althusser apresenta uma visão geral da maneira como, em 1845, Marx rompeu com suas teorias anteriores que consideravam como base da história e da política uma essência do "Homem", para afirmar que esse humanismo burguês — a visão segundo a qual cada indivíduo conduz dentro de si toda uma essência humana atemporal — era uma ideologia, para afirmar que aquilo que parecera transparente e inquestionável não possuía nenhuma dessas qualidades. Porém, a partir de uma perspectiva pós-moderna, o que apresenta um interesse específico é o fato de que, enquanto rejeitava as pretensões humanistas em relação à subjetividade empírica (individual) e à essência idealista (universal), Marx também compreendia a função prática de ambas como ideologia (Althus-

ser 1969, 229). O que a metaficção historiográfica também faz com frequência é demonstrar como essas noções humanistas também estão inevitavelmente vinculadas a questões políticas e estéticas imediatas.

Em sua defesa do livro que poderia ter escrito, um livro que teria incluído mais "material da vida real" (1983, 69), o narrador de *Shame* considera a possibilidade de adotar a linha humanista liberal que defende a idéia de que a arte é universal e atemporal. Entretanto, ele percebe a secreta incompatibilidade entre humanismo e realismo no nível político: "Agora, se eu estivesse escrevendo um livro dessa natureza, não me haveria adiantado nada protestar declarando que estava escrevendo universalmente, não só sobre o Paquistão. O livro teria sido proibido" (70). Ironicamente, ele conta às autoridades leitoras (inclusive a nós) que aquilo que escreveu não passa de ficção, "uma espécie de conto de fada moderno", e por isso "Não é preciso tomar nenhuma atitude drástica" (70). No final ele volta a essa estrutura irônica e defensiva, e esclarece os fundamentos políticos com os quais os pressupostos humanistas estão sendo contestados:

Muito bem, muito bem, não devo esquecer que estou apenas contando uma estória de fada. Meu ditador será derrubado por meios fantasiosos e mágicos. A crítica óbvia é: "Assim fica bem mais fácil para você"; e eu concordo, eu concordo. Mas acrescentem, mesmo que pareça um pouco impertinente: "Você procura se livrar, e se livra, de um ditador em algum momento".

(1983, 257)

Em um nível, evidentemente isso não é o que Mas'us Zavarzadeh chama de "romance liberal-humanista", que afirma totalizar, afirma oferecer uma visão integrada das realidades existentes (1976, 4). Porém, em outro nível, trata-se desse tipo de romance. Ele realmente apresenta *uma* das visões sobre as realidades existentes, embora se revele que tal visão é deliberadamente contingente. Ele realmente organiza o caos da experiência, embora depois desafie esse processo de modelagem e o respectivo produto, de maneiras muito autoconscientes.

A atual teoria pós-moderna também tem desafiado os pressupostos do humanismo, e, neste caso, ao utilizar o termo *teoria pós-moderna* não me refiro apenas ao óbvio: desconstrução, feminismo, marxismo e pós-estruturalismo. A contestação metateórica do pressuposto da universalidade atemporal por trás da arte e de grande parcela do que se escreve sobre arte também passou a ser freqüente na semiótica, na história da arte, nos campos da psicanálise, da sociologia e em outros, muitas vezes organizada em torno do conceito de representação (ver, por exemplo, Doležel 1986 e Owens 1982) e de sua relação com a subjetividade. Como é que a cultura representa o sujeito? Como é que ele faz parte dos processos sociais de "diferenciação, exclusão, incorporação e regra" (Owens 1982, 10) que fazem da representação o "ato de fundamentação" da cultura?

Esse tipo de teoria, juntamente com romances como *The White Hotel* (O Hotel Branco) ou *A Mulher do Tenente Francês*, atua no sentido de definir o sujeito em termos bastante diferentes, afinal de contas, dos termos do individualismo e da essência humana utilizados pelo humanismo liberal. Não há nenhuma transcendência das particularidades do sistema histórico e social. Num romance como *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*), o sujeito é constituído de uma forma que a teoria pós-moderna definiria como "o indivíduo em socialidade como uma entidade social e histórica que utiliza a linguagem" (Coward e Ellis 1977, 1). Uma definição desse tipo deve quase, se não impedir, ao menos desafiar a crença humanista no indivíduo como sendo livre, unificado, coerente e consistente. Conforme verificamos no capítulo anterior, a obra de Benveniste, Lacan e Kristeva foi importante na mudança da forma como podemos pensar sobre o sujeito. E tal mudança afeta a maneira como consideramos a literatura e a história, como sendo as representações e os registros da subjetividade na linguagem. Ambas passam a ser processos instáveis na formação do sentido, e não mais produtos finais do sentido passado e fixo. Nas metaficcões historiográficas, nenhuma das diversas formas criticamente sancionadas de falar sobre a subjetividade (personagem, narrador, autor, voz do texto) consegue apresentar alicerces estáveis. Elas são, sim, usadas, inseridas, arraigadas, mas são também abusadas, subvertidas e debilitadas. Talvez seja exatamente por essa razão que tais romances perturbam muitos de seus leitores.

Grande parte da teoria contemporânea é também perturbadora, e talvez por um motivo correlato. Edward Said chega a sugerir isso quando escreve sobre o efeito perturbador de Foucault sobre a atual teoria:

Se estivermos inclinados a pensar no homem como uma entidade que resiste ao fluxo da experiência, então, por causa de Foucault e daquilo que ele diz sobre a lingüística, a etnologia e a psicanálise, o homem está dissolvido nas ondas abobadadas, nos *quanta*, as estrias da própria linguagem, transformando-se finalmente em pouco mais do que um sujeito constituído, um pronome falante, fixo indefinidamente no ímpeto eterno e contínuo do discurso.

(1975a, 287)

No entanto, à luz das últimas obras de Foucault, deve-se acrescentar uma advertência. Assim como a ficção pós-moderna, a teoria pós-moderna talvez seja inevitavelmente contraditória: os impulsos antitotalizantes e anti-essencializantes de Foucault parecem conduzir ao paradoxo da essencialização trans-histórica do não-essencializável: o poder. (Alguns diriam que a "ideologia" tem a mesma função na obra de Althusser, assim como o "simulacro" na obra de Baudrillard e a "écriture" na de Derrida.) Entretanto, nenhuma dessas contradições invalida a verdadeira crítica do

humanismo liberal. Talvez elas realmente condicionem o grau de radicalidade dessas contestações, como acontece com o fato de que, na verdade, tal crítica pode ser recuperada em nome de uma abertura humanista-liberal a tudo o que seja humano.

Conforme observou Rosalind Krauss, na arte os valores como a complexidade, a universalidade, a autenticidade e a originalidade têm servido a interesses ideológicos muito mais amplos e por isso são alimentados por instituições mais variadas do que simplesmente os círculos restritos da "produção profissional da arte" (1985, 162). O museu, o historiador e — eu acrescentaria — o editor, a biblioteca, a universidade — todos têm compartilhado desse "discurso da autenticidade", um discurso humanista que avalizou o original e reprimiu a noção de repetição e cópia (que dá a força a qualquer idéia de originalidade). A arte pós-moderna desafiou essa repressão em sua intertextualidade paródica, e, mais abertamente do que em qualquer outro caso, na pirataria fotográfica de Sherrie Levine e Richard Prince. O fato de violarem deliberadamente os direitos autorais aponta para o fato de existirem suportes ideológicos e econômicos para a idéia de originalidade, e de que tais suportes estão no conceito de propriedade. As próprias fotos que eles refotografam costumam ser imagens de outras obras de arte, e assim o contexto histórico dessa crítica também é enfatizado (Crimp 1980, 98-99). Em termos literários, a morte do autor, muito comemorada e lamentada, não significou o fim dos romancistas, conforme todos sabemos. Significou um questionamento da autoridade ou, nas bem-humoradas palavras de William Gass, um declínio do "poder teológico, como se Zeus fosse destituído de seus raios e cisnes, talvez residindo ainda no Olimpo, mas agora vivendo num acampamento e cozinhando com propano. Ele é, mas já não é um deus" (1985, 265).

Enfatizar a natureza inevitavelmente textual e intertextual da literatura e da história não é o mesmo que suprimir o produtor; isso realmente modifica seu *status* e sua função. Na metaficção historiográfica, demonstra-se que o romancista e o historiador escrevem em conjunto com outros — e entre si. Em *G.*, o narrador sobrepõe sua própria narração às palavras de Collingwood: "a condição para [os acontecimentos] serem historicamente conhecidos é a de que devem vibrar na mente do historiador" (J. Berger 1972, 55). O romance não está simplesmente plagiando o texto de Collingwood (na verdade, algumas das fontes ou intertextos, inclusive esse, são apresentados num agradecimento introdutório, como ocorre também em *Doctor Copernicus*, de Banville). O romance participa da visão do historiador em relação à historiografia como sendo um acontecimento contemporâneo e ao mesmo tempo relacionando-se com o autoconhecimento. Assim como o romance mistura acontecimentos e personagens históricos e fictícios, sua estrutura textual também mistura o historiográfico e o romanesco.

Contudo, às vezes a ficção pós-moderna utiliza ainda mais obviamente os valores específicos do humanismo para deixá-los subverter-se: talvez, na narrativa de Saleem Sinai em *Midnight's Children*, a afirmação obsessiva e o igualmente insistente ataque à individualidade e à universalidade sejam o exemplo mais chamativo. Não tenho, de forma alguma, certeza de que o resultado desse processo é a "revitalização" dessas partes específicas da tradição humanista porque elas "merecem" permanecer (A. Wilde 1985, 347); creio que o resultado final dos paradoxos desmistificadores é o pedido de que questionemos, mas não de que apresentemos soluções. No entanto, como toda paródia, tal subversão também insere aquilo a que ataca, e por isso pode atuar ironicamente no sentido de abrigar esses valores que ela existe para contestar. Porém, assim como não é automaticamente radical, apesar de sua retórica de oposicionalidade, muitas vezes esquerdista (Foley 1986b), o pós-moderno não revitaliza automaticamente a tradição. Ele fica em cima do muro: passa a ser, literalmente, um ponto de interrogação. Suas ironias comprometem, e mesmo assim criticam. Ele não recai na concessão nem na dialética (e também não escolhe nenhuma das duas). Em minha visão, o pós-modernismo continua a ser questionador, e, para muitos, é insatisfatório por esse motivo. Por si só, essa opinião talvez seja um comentário sobre a força de nossa herança humanista-liberal.

Recentemente, o artista e teórico Victor Burgin articulou nos seguintes termos o paradoxo do pós-moderno:

O sujeito "pós-modernista" deve viver com o fato de que não só suas linguagens são "arbitrárias", mas de que *ele mesmo* é um "efeito da linguagem", um precipitado da própria ordem simbólica da qual o sujeito humanista supunha ser, ele mesmo, o mestre. "Deve viver com", e *no entanto* "como se" sua condição fosse diferente da que é; pode viver "como se" as grandes narrativas da história humanista (. . .) não estivessem terminadas há muito tempo. (1986, 49)

Creio que só acrescentaria que esse sujeito pós-modernista também vive com pleno conhecimento do poder dessas narrativas-mestras humanistas e do desejo em relação a elas, bem como de sua impossibilidade, exceto quando são reconhecidas como consolos necessários (embora ilusórios).

Quando os artistas pós-modernos defendem um retorno ao coletivo e ao histórico e às convenções pretéritas da arte (por exemplo, Portoghesi 1983), não se trata de um retorno nostálgico à história universal humanista; não pode ser isso porque, para o pós-modernista, a arte não é considerada como o produto do gênio original ou mesmo da atividade artesanal individual, mas como um "conjunto de operações executadas num *campo* de práticas significantes" (Burgin 1986, 39) que têm um passado e também um presente, uma dimensão pública e também uma dimensão

pessoal. Em termos de teoria, é provável que a mais próxima dos paradoxos pós-modernos e dessa consciência em relação ao condicionamento histórico-cultural do pensamento se encontre na obra de Gianni Vattimo e dos filósofos italianos do pensiero debole, ou “pensamento frágil”, que procuram trabalhar com a perda da estabilidade e da unicidade da ordem cartesiana, em vez de serem por ela paralisados (Vattimo e Rovatti 1983, 10). Fundamentalmente contraditória e provisória, essa é uma filosofia que sabe não poder descartar a “razão-dominância” por estar nela implicada, mas também não procura evitar os desafios ao projeto iluminista, como muitos acusaram Habermas de ter agido.

IV

O pós-modernismo trata da dispersão da arte, de sua pluralidade, palavra a que não dou o mesmo sentido de pluralismo. Como sabemos, o pluralismo é aquela fantasia de que a arte está livre, livre de outros discursos, outras instituições; livre, sobretudo, da história. E essa fantasia de liberdade pode ser mantida porque se considera que toda obra de arte é absolutamente única e original. Contra esse pluralismo dos originais, quero falar sobre o pluralismo das cópias. *Douglas Crimp*

Cópias, intertextos, paródias – esses são alguns dos conceitos que desafiam as noções humanistas de originalidade e universalidade. Juntamente com a ciência positivista, o humanismo também se inclinou a ocultar aquilo que a atual teoria quer revelar: a idéia de que a linguagem tem o poder de constituir (e não só de descrever) aquilo que é por ela representado. Segundo essa perspectiva, não pode haver discursos neutros em termos de valores – nem mesmo a ciência ou a história, e, indiscutivelmente, não o serão a crítica e a teoria literárias. Estas constituem o tipo de questão para o qual a teoria e a prática pós-modernas nos chamam a atenção. No entanto, o questionamento da arte sobre os valores que estão por trás de nossas práticas culturais é sempre declarado, está sempre na superfície, e não oculto nas profundezas que devem ser desveladas pelo crítico perspicaz (desconstrutor). Na verdade, às vezes a arte chega a atuar como uma contestação da crítica ou da teoria. As disciplinas da história e dos estudos literários estão sendo desafiadas pela problematização da metaficção historiográfica em relação ao conhecimento histórico e à representação literária, pelo destaque que dá ao processo de produção de fatos a partir dos acontecimentos por meio de práticas ideológicas e literárias definidas (ver Adler 1980, 250).

Tanto os romances como *The Antiphonary* (O Antifonário), de Hubert Aquin, quanto uma historiografia como *The Return of Martin Guerre* (A Volta de Martin Guerre), de Natalie Zemon Davis, complicam qualquer vi-

são ingênua da forma como compreendemos o passado e o presente. Mesmo assim, as supersimplificações persistem:

Em contraste com a dispersa e desconcertante realidade contraditória da América atual, as eras anteriores da história humana – apesar das rupturas, das crises de valores e das convulsões provocadas por desastres naturais e sociais – tiveram um sistema coerente de crença, fundamentado em sua integradora estrutura conceitual da referência e da visão da realidade.

(Zavarzadeh 1976, 9)

Pode ser. Mas é provável que o passado também tenha se sentido confuso, ao menos enquanto estava sendo vivido. Naturalmente, à medida que, mais tarde, se ia escrevendo sobre ele, o poder totalizante da redação da história conseguia construir a ordem; provavelmente esse também será o destino de nosso presente, por mais confuso e contraditório que possa parecer enquanto o estamos vivendo. A invocação comum, que com isso se relaciona, da noção de entropia na crítica do pós-modernismo poderia ser considerada, em si mesma, como sendo na verdade uma metáfora totalizante, tão controladora quanto a do sistema de ordem. Logicamente, essa é uma das lições pós-modernas da obra de Thomas Pynchon.

Porém, se o pós-modernismo já não privilegia as continuidades e valoriza as essências humanistas, isso não quer dizer que ele não está inteiramente disposto a explorar o poder de ambos. Parte do paradoxo da ficção e da teoria que venho chamando de pós-moderno é o fato de que ele está disposto a reconhecer, mesmo que a conteste, a relação de sua escrita com a legitimidade e a autoridade. Para Hayden White, até mesmo a narrativa dos acontecimentos do passado já significa moralizar e impor o fechamento a uma história que não terminou e cujo final construído sugere que existe um sentido moral inerente nesses acontecimentos (e não na estruturação narrativa do historiador) (1980, 18, 24, 27). Embora contestado por Louis Mink (1981, 778) com o fundamento de que toda história permite, mas não exige, uma interpretação moral, a idéia de White se aplica ao aspecto ideológico, embora não ao aspecto especificamente moral, conforme ele mesmo afirmou anteriormente: “não existe nenhuma forma de valor neutro para a elaboração do enredo, para a explicação, nem mesmo para a descrição em nenhum campo de acontecimentos, imaginários ou reais” (1976, 34). O deslocamento da preocupação humanista pela moral para uma preocupação pós-moderna pelo ideológico é visível na obra de White – assim como em grande parte da recente teoria em outros setores. White considera que até mesmo o uso da própria linguagem acarreta, mais do que um posicionamento moral, um posicionamento político específico do usuário em relação ao mundo: “toda linguagem é politicamente contaminada” (35). O que Catherine Belsey contesta na leitura humanista da literatura poderia aplicar-se à leitura da história:

Por mais que isso pareça "natural", o que fazemos quando lemos pressupõe todo um discurso teórico, ainda que tácito, sobre a linguagem e sobre o sentido, sobre os relacionamentos entre o sentido e o mundo, o sentido e as pessoas, e finalmente sobre as próprias pessoas e seu lugar no mundo.

(1980, 4)

Mas nesse caso a perspectiva é ideológica, e não moral. Apesar de haver semelhanças óbvias, os contextos apresentam consideráveis diferenças.

A herança da associação entre o humanismo liberal e a ciência positivista no século passado foi a noção da possibilidade de a crítica literária e a história serem disciplinas objetivas e apolíticas. A reação negativa, em ambos os setores, à mistura do histórico e do literário na metaficção historiográfica, por um lado, e, por outro, a tentativas de teorizar as disciplinas define o local paralelo dos desafios pós-modernos. O que Hayden White diz a respeito dos historiadores do pensamento histórico se aplica a muitos críticos literários: "costumam lamentar a intromissão de (. . .) elementos manifestamente ideológicos nos esforços anteriores dos historiadores no sentido de descrever o passado 'objetivamente'. Porém, mais do que isso, costumam reservar tal lamentação para a avaliação da obra de historiadores que representam posições ideológicas diferentes daquelas que eles próprios defendem" (1978b, 69).

Num instigante artigo sobre *The Public Burning*, de Robert Coover, Raymond Mazurek apresenta uma alternativa para essa visão do ideológico, uma alternativa consciente dos debates que hoje reinam nos estudos historiográficos e literários. Ele afirma que *The Public Burning*,

embora apresente a história como sendo discursiva (. . .) também apresenta um modelo da história dentro do qual Nixon e os Rosenbergs atuam e são vítimas de armadilha. A ponte entre as técnicas metaficcionais e o conteúdo histórico do romance de Coover é dada por sua crítica à ideologia americana: enfatizando os limites do discurso histórico na América dos anos 50, ele aponta os limites da ideologia americana e o uso da linguagem como poder.

(1982, 30)

O romance apresenta declaradamente o versátil Tio Sam como a encarnação paradoxalmente unidimensional da ideologia americana e os Rosenbergs como as vítimas dessa visão única.

Contudo, a partir de uma perspectiva humanista, o forte impacto ideológico dessa problematização que o romance faz com as noções de verdade histórica, poder político e a função do indivíduo na sociedade foi ignorada: em vez disso, ele é definido como um romance que, segundo se considera, "nega as evidências externas, esquiva-se do recíproco, do relatorial, do histórico, e às vezes até daquilo que se sente" (Newman 1985, 90-91). Porém, eu afirmaria que essa rejeição se baseia no fato de que, respectivamente, o que *The Public Burning* faz é problematizar toda a noção

de evidência externa, questionar a objetividade do relatorial e complicar os conceitos frágeis, e muitas vezes não examinados, do histórico e daquilo que se "sente" dentro dos discursos humanistas da história e da literatura. O romance pode realmente ser fascinado pelo "poder da história para subjugar os acontecimentos ao padrão — criar vínculos, relações causais e estórias quando a maioria dos observadores não consegue perceber nenhuma espécie de sentido" (McCaffery 1982, 87), mas o fascínio convive com uma séria crítica aos resultados literalmente letais dessa totalização. No caso, a história entra no texto como ideologia. "Richard Nixon" é, ironicamente, aquele que percebe que o promotor no julgamento dos "Rosenbergs" tentou "fazer o que depois poderia não se assemelhar a nada além de uma série de ficções sobrepostas entrando em coerência num convincente aspecto de continuidade histórica e verdade lógica" (Coover 1977, 122), mas essa é uma mensagem muito pós-moderna sobre as conseqüências ideológicas da totalização, mensagem compartilhada por muitos teóricos contemporâneos da história e da literatura, bem como por outros metafictionistas historiográficos.

Romances pós-modernos como esse questionam a possibilidade, e também a desejabilidade, da separação humanista entre, de um lado, a história e a arte e, de outro lado, a ideologia. O mesmo fizeram as obras de Kurt Vonnegut, desde *Mother Night* até *Slaughterhouse-Five* (*Matadouro nº 5*), passando por *Cat's Cradle*, todas investigando, embora de formas diferentes, as inevitáveis conseqüências ideológicas das ficções e de sua realização. Elas também sugerem os perigos e a reconfortante tentação da evasão, de se considerar a ficção como uma fuga em relação à história. Já verificamos que, na arquitetura, o modernismo começou exatamente com uma fuga desse tipo, uma rejeição da cidade histórica, e que pós-modernismo caracteriza a consciência das conseqüências ideológicas dessa rejeição da relação entre a história da sociedade e o espaço. Transcodificado em termos literários, esse *insight* passa a ser o de Cassandra no romance homônimo de Christa Wolf. Cassandra teme que vá "desaparecer sem deixar vestígio" (1984, 78), e então conta sua estória para preencher o registro histórico de Tróia (registro que hoje lemos como literatura). A estória das mulheres — dos interesses das relações humanas, e não da guerra — é o que ela teme jamais vá ser contada: "As tábuas dos escribas, forjadas nas chamas de Tróia, divulgam os relatos de palácio, os registros de grãos, urnas, armas, prisioneiros. Não há sinais de dor, felicidade, amor. Isso me parece uma extrema calamidade" (78). Ela pede que Clitemnestra lhe deixe contar essa estória a uma "jovem escrava" (81), uma forasteira ex-cêntrica igual a ela mesma, a qual vai compreender a estória e transmiti-la para sua própria filha. Essa é a história das mulheres: oral, provisória e pessoal.

Em outro nível, naturalmente os relatos homéricos são gregos; a experiência troiana é silenciada e, conforme Wolf sugere, mal interpretada. Por

exemplo, os gregos não faziam idéia do que poderiam significar as profecias de Cassandra, e nesse caso a razão é lingüística: "Não temos nome para aquilo que falou fora de mim", diz a troiana Cassandra (106). Mas os gregos sentiram a necessidade de dar nome a isso e, por só possuírem (assim como nós) um sistema binário para lidar com tais emissões (verdades e mentiras), afirmam que ela disse a verdade, mas uma verdade que os troianos consideraram como mentiras. Essa é apenas uma das razões para ela temer que "Os poetas deles não vão transmitir nada disso tudo" (197). E, logicamente, Homero não o fez. Apenas a guerra e a experiência do patriarcado foram narradas em sua obra, enquanto existe ali todo um mundo paralelo de mulheres que vivem em cavernas fora de Tróia, e é Cassandra — a figura da artista ex-cêntrica — que conta a história desse mundo. O Logos era o domínio do homem até que essa estranha, que vem de dentro e de fora ao mesmo tempo, apareceu para expressar o (patriarcalmente incompreensível) matriarcado. Em seu ensaio "As Condições de uma Narrativa", que acompanha a tradução do romance, Wolf estabelece um vínculo entre, de um lado, a escrita dos homens a respeito das mulheres (o texto de Êsquilo sobre Cassandra) e o silêncio que fazem sobre o mundo das mulheres (o texto de Homero) e, de outro lado, as estruturas patriarcais de pensamento e de governo que criaram a opressão de todo um sexo e a potencial destruição da humanidade (a corrida armamentista) — antes e agora. Tróia passa a ser uma metáfora da sociedade contemporânea. A consciência histórica pós-moderna é essa "presença do passado", conforme afirmaram os arquitetos. Assim como não se pode voltar ao passado de maneira não problemática, também não se pode negá-lo. Isso não é nostalgia; é uma reavaliação crítica. Não a verificamos apenas na metaficção historiográfica e na arquitetura, mas também na Nova História da Arte e no Novo Historicismo. As próprias denominações incorporam o paradoxo de estar envolvido com aquilo que veio antes e apesar disso contestá-lo. E a afirmação do "Novo" articula-se no deslocamento pós-moderno da preocupação com o moral para a preocupação com o ideológico.

V

Em termos comparativos, foi recentemente que a percepção e a definição do campo do "político" passou por uma expansão radical para além do tradicional gueto da política partidária e das considerações da "luta de classes" para agora abranger, entre outras coisas, considerações de sexualidade. *Victor Burgin*

Conforme demonstra *Cassandra* de Wolf, o ex-cêntrico ou o diferente tem se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de restabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético. A raça, o

sexo, o etnicismo, a preferência sexual – tudo isso passa a fazer parte do domínio do político, à medida que diversas manifestações de autoridade centralizante e centralizada vão sendo desafiadas. Enquanto uma parte da teoria pós-estruturalista francesa tem afirmado que a margem é o último refúgio da subversão e da transgressão (e.g. Kristeva 1980b, 92), uma outra ramificação tem demonstrado como a margem é criada pelo centro e dele faz parte (Foucault 1973, 10), que o “diferente” pode ser transformado no “outro”. Conforme temos verificado, o pós-modernismo tende a combater essa idéia por meio da afirmação da pluralidade do “diferente” e da rejeição à oposição binária do “outro”. Embora o paradigma de *Cassandra* seja nitidamente masculino/feminino e, portanto, inevitavelmente binário, seu modelo é expandido (assim como o de Engels, no qual o relacionamento conjugal e sua desigualdade intrínseca são o modelo para o conflito de classes). Para Wolf, a oposição entre os sexos é o modelo para relações de poder entre as nações (gregos/troianos ou, hoje em dia, Oriente/Ocidente) e entre as classes (230). Sua *Cassandra* estabelece contato em torno do palácio de Tróia com todos os grupos minoritários social e etnicamente heterogêneos, e, ao fazê-lo, perde todos os privilégios de centralidade que sua estirpe lhe concede. Esse é o destino do ex-cêntrico.

As metaficcões pós-modernas têm se voltado para os relatos históricos e ficcionais do passado com o objetivo de estudar as inserções ideológicas da diferença como desigualdade social. Em *A Maggot*, o narrador do século XX preenche o *background* do sexismo e do classismo do século XVIII à medida que ele é necessário para explicar as ações de seus personagens – tais como o “desprezo grosseiramente chauvinista” (Fowles 1985, 227) de Ayscough, o advogado inglês de classe média, por sua pobre testemunha galesa, Jones. Ficamos sabendo que as raízes desse desprezo estão na verdadeira religião do século, o “culto, se não a idolatria” da propriedade (227): “isso unia toda a sociedade, menos os mais pobres, e governava grande parte de seu comportamento, de suas opiniões, de seu pensamento” (228), inclusive sua noção de justiça. Assim como muitas outras ficções pós-modernas, essa não se satisfaz em dizer algo sobre o passado e ficar por isso mesmo. Assim como *Cassandra*, esse romance constrói um elo com o presente:

Jones é um mentiroso, um homem que vive provisoriamente(. . .) [porém] ele é o futuro, e Ayscough é o passado; e ambos são como a maioria de nós, ainda hoje, vítimas iguais na prisão dos devedores da História, e igualmente incapazes de deixar essa prisão.

(1985, 231)

O didatismo declarado do(s) romance(s) de Fowles é substituído, na obra dos outros, por um forma satírica mais indireta, mas as implicações ideológicas das representações do marginal e do diferente têm a mesma clareza.

Tanto quanto um ataque ao presente, *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, é um ataque à época de Harding, pela simples razão de que, em termos da visão do *establishment* americano branco em relação à consciência negra como sendo subversiva e alienígena, pouco houve a mais do que uma estase (R. Martin 1980, 20-21). Em *The Terrible Twos* (A Terrível Idade de Dois Anos), ataque satírico contra a situação econômica e política da América da década de 80 é veiculado por aquilo que, no próprio texto, se chama de “a metáfora da direita” (Reed 1982, 106): a América branca é como uma criança de dois anos. Ela é exigente, e abriga “anseios que têm de ser imediatamente sufocados” (24). A lista das qualidades dessa América branca vai crescendo à medida que o romance se desenvolve: as crianças de dois anos “têm muito mau gosto” (25) e “De qualquer forma, para eles a vida é um brinquedo” (82). “As crianças de dois anos são o que o id pareceria se soubesse andar de velocípede” (28), informam-nos. O leitor é “atraído” (no sentido althusseriano) para dentro do texto como “você” para que reconheça a América nesse disfarce: “Você sabe como são as crianças de dois anos. Seus pratos estão cheios, mas elas ficam olhando para os pratos de todos os outros” (115). A narrativa revela a imagem de uma sociedade voraz, egocêntrica, exigente e perigosa.

Reed utiliza a metáfora para ilustrar e para debilitar o poder do centro. Ele chama de “Machotots” os “Competidores que disputam a Grande Teta e cujas conversas giram em torno de si mesmos. Maltratam os negros, maltratam as mulheres” (108). Mas a comunicação do narrador negro tratando o leitor como “você” e essa “atração” do leitor nos envolvem, mesmo que passe a ser evidente que o “você” a quem ele se dirige é um homem, advogado branco, casado e com um filho de dois anos, um ex-radical da década de 60 que já não acha “interessantes” os negros. Pode ser que não nos adaptemos à descrição, mas não podemos deixar de compreender a idéia de nosso envolvimento no ataque satírico à década de 80 como “uma grande época para os brancos do sexo masculino” (146). A inserção ideológica que a narrativa dá à diferença e à desigualdade abrange o passado e o presente, e inclui a raça (nativo e branco), o sexo e a classe.

Reed utiliza sua metáfora dos “*terrible twos*” (a terrível idade de dois anos, fase na qual a criança é muito problemática) da mesma maneira como Grass utilizou a recusa do pequeno Oskar em crescer além do tamanho de uma criança de três anos. Embora fique clara no romance de Reed, a natureza alegórica da imagem e da trama satírica furiosamente criativa é um pouco mais problemática no romance de Grass. Conforme perguntou Patricia Waugh, “Oskar é (. . .) um anão ‘verdadeiro’ (. . .) ou é uma reflexão alegórica, numa ficção que, sob outros aspectos, é realista e trata do infantilismo anárquico, destrutivo e libidinosos da sociedade de Dantzig na medida em que ela participa da ascensão do nazismo?” (1984, 141). Eu perguntaria se essa ficção é mesmo “realista sob outros aspectos”, em vista da natureza intensamente metaficcional do texto: ficamos

sempre conscientes da (posterior) redação – e ficcionalização – que Oskar dá a seu passado. No entanto, a idéia geral permanece. Como devemos interpretar Oskar? Provavelmente, do mesmo modo como interpretamos a praga da insônia em *Cem Anos de Solidão*. Em outras palavras, por mais que possam ser criações nitidamente ficcionais, isso não quer dizer que eles não têm implicações ideológicas para o “real”, conforme sugere, na verdade, a segunda interpretação de Waugh. A praga da insônia é uma lição sobre os riscos de esquecer o passado pessoal e público, assim como acontece com a história revisionária, mais óbvia, que apaga a experiência de exploração econômica de Macondo, experiência que termina em massacre.

Quem está no poder controla a história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar esse poder, mesmo que continuem a ser por ele alimentados. O “Manifesto Neo-HooDoo”, de Ishmael Reed, expõe essas relações de poder existentes na história e na linguagem. Porém, de maneiras diversas, ele revela a interioridade de sua posição marginalizada de “forasteiro de dentro”. Por um lado, ele apresenta um outro sistema totalizante para contrabalançar o da cultura ocidental branca: o do vudu. E, por outro lado, parece acreditar firmemente em certos conceitos humanistas, como o do artista individual que, em última hipótese, é livre, em oposição às forças políticas da opressão. No entanto, esse é o tipo de crítica ao humanismo característica do pós-modernismo, uma crítica que, embora seja desafiadora, envolve a si mesma. A posição dos americanos negros tem atuado no sentido de deixá-los especialmente conscientes em relação a essas conseqüências políticas e sociais da arte, mas eles ainda fazem parte da sociedade americana.

A articulação que Maxine Hong Kingston dá a esse mesmo posicionamento paradoxal ocorre em termos dos sino-americanos. Quando esses ex-cêntricos visitam a China, ela afirma, “de repente a totalidade de cada uma de suas vidas adquire sentido. (. . .) Eles percebem sua americanidade, dizem, e “Você descobre que tipo de chinês você é” (1980, 295). Essa também é a posição contraditória do mestiço de Wiebe, do indiano de Rushdie, do nipo-canadense de Kogawa e das muitas mulheres, homossexuais, hispânicos, povos nativos e integrantes da classe trabalhadora, cuja inserção na história desde a década de 60 tem forçado um reconhecimento da insustentável natureza de quaisquer conceitos humanistas da “essência humana” ou de valores universais que não sejam cultural e historicamente dependentes. O pós-moderno tenta negociar o espaço entre os centros e as margens segundo formas que admitam a diferença e o desafio dessa diferença a qualquer cultura supostamente monolítica (conforme insinua o humanismo liberal).

É evidente que as teorias feministas têm figurado entre as mais potentes forças descentralizadoras no pensamento contemporâneo, e sua retórica tem sido, em grande parte, oposicional (talvez as oposições binárias de

sexo não sejam superadas com tanta facilidade). Vejamos a abertura de *The Resisting Reader* (O Leitor Resistente), de Judith Fetterley: “A literatura é política. É constrangedor ter de insistir nesse fato, mas a necessidade de tal insistência indica as dimensões do problema” (1978, xi). Na verdade, os feminismos quase substituíram as preocupações mais tradicionalmente políticas (tais como o nacionalismo) em lugares como Quebec, onde as artistas e as teóricas estão rearticulando relações de poder em termos dos sexos e da linguagem. A metaficção historiográfica tem participado desse processo politizante de maneiras tipicamente pós-modernas, insistindo na história das questões ideológicas e em sua contínua relação com a arte e a sociedade. A heroína de *L.C.*, de Susan Daitch, recebe sua educação política por meio do estético e do pessoal. A novela se passa na Paris de 1848, e por isso a dimensão pública é declarada. Mas são as relações pessoais que a ficícia Lucienne Crozier tem com diversos artistas, inclusive com o histórico Delacroix, que a ensinam a respeito do papel da arte na política e a respeito do papel marginalizado da mulher nesses dois domínios: elas são musas, modelos, observadoras, diversões. A complexa estruturação do romance estabelece uma relação entre Berkeley em 1968 e Paris em 1848 (igualmente marcadas como contextos revolucionários). Mas as conclusões da estória e da estrutura — fora desses contextos marcados — questionam os valores patriarcais que estão por trás das revoluções (masculinas), mas não oferecem nenhum substituto positivo. Assim como Cassandra precisa implorar para que contem sua estória, também o diário manuscrito de Lucienne é usado e abusado por aqueles cujos interesses políticos e econômicos ele pode beneficiar.

Na metaficção historiográfica, muitas vezes esse tipo de exposição se vincula diretamente ao de outras oposições que apresentam semelhante desigualdade, tais como as de raça e de classe. Conforme verificamos em outros capítulos, em *Foe*, de Michael Coetzee, a presunção que permite a existência do texto é a de que o *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe era mesmo uma estória real contada para o autor, mas quem a contou foi uma mulher, Susan Barton, e a estória era um pouco diferente daquela que vimos a conhecer. No entanto, nesse romance a consciência de Susan em relação às desigualdades entre os sexos não a livram de outras ignorâncias ideológicas: ela repreende Cruso [sic] por não ter ensinado Sexta-feira a falar corretamente: “você devia ter-lhe mostrado algumas das vantagens da civilização e feito dele um homem melhor” (Coetzee 1986, 22). A exploração que a narrativa faz com essas “vantagens” e com a situação de Sexta-feira em relação a elas transforma-a em mais um dos desafios à herança humanista liberal — e imperialista — que continua a existir na África do Sul, país de Coetzee, e também em outros lugares. Assim como Susan, Sexta-feira não consegue contar sua própria estória, mas não por ter sido silenciado por um escritor de sexo masculino que mantém o controle: no caso, foram os comerciantes de escravos brancos que arrancaram sua lín-

gua, literal e simbolicamente. Susan participa das pressuposições de seu tempo, mas o sexo a que pertence ajuda-a a perceber ao menos uma parte de suas próprias motivações ideológicas:

Digo para mim mesma que falo com Sexta-feira para educá-lo, tirando-o das trevas e do silêncio. Mas será que essa é a verdade? Há ocasiões em que a caridade me abandona e utilizo as palavras simplesmente como a forma mais fácil de submetê-lo a minha vontade.

(1986, 60)

Paradoxalmente, a linguagem exprime e oprime, educa e manipula ao mesmo tempo. Embora o escritor, Foe, negue a acusação, Susan afirma que a ignorância que ele demonstra a respeito da "verdadeira" estória de naufrágio de Cruso, por ela contada, é comparável à atitude dos traficantes de escravos ao roubarem a língua de Sexta-feira (150). O que ele aprende é como questionar os pressupostos humanistas que estão por trás de sua própria afirmação irônica no sentido de ser "uma mulher livre que expressa sua liberdade contando sua estória conforme seu próprio desejo" (131): seu sexo, assim como a raça de Sexta-feira e a classe de Foe, condiciona sua liberdade.

Em *O Beijo da Mulher Aranha*, de Puig, a liberdade dos protagonistas (ou melhor, sua falta de liberdade) é literalmente determinada por suas funções sexuais e políticas na sociedade argentina. Mas a política revolucionária de Valentin e a política sexual de Molina têm entre si um vínculo tão estreito quanto o dos destinos dos dois homens, muito diferentes um do outro, que dividem uma cela de prisão. No romance, existe um conjunto de notas de rodapé paratextuais que remetem a teorias psicanalíticas de dominação atuantes na sociedade patriarcal, conjunto que nos faz tomar consciência da dupla repressão política que a narrativa se esforça para combater: a da sexualidade *gay* e a das mulheres. Molina considera a mulher como sendo o oposto de tudo o que é mau e injusto na sociedade e insiste em se referir a si mesmo com pronomes femininos. Ele ensina a Valentin o paralelo entre a luta pela liberação de classes e a luta pela liberação sexual, e o faz tanto com sua narração de tramas cinematográficas exemplificativas quanto com seus atos de bondade e sua lições didáticas.

Em termos de teoria, as obras das feministas, dos marxistas e dos críticos negros, entre outras, têm afirmado esse tipo de interação dos discursos dos marginalizados. Têm-no realizado de forma tão poderosa que hoje muitos podem julgar que elas criaram uma nova hegemonia cultural, no sentido gramsciano de um novo conjunto de valores e atitudes que proporciona validade ao que agora é uma classe dominante detentora do poder desse conjunto. Porém, dentro de cada grupo existe pouca noção de poder ou de unidade: alguns afirmam que o feminismo é o discurso da mulher branca de classe média. Alice Walker chama sua ficção de "mulhe-

rista" para diferenciá-la desse discurso (ver Bradley 1984, 35). Mas existe um discurso feminista negro, um discurso feminista marxista e, naturalmente, um discurso feminista humanista. Do ponto de vista metateórico, é essa pluralidade de feminismos que possibilita a valorização pós-moderna da diferença. Embora possa não haver à disposição alternativas não totalizantes aceitáveis, o questionamento da ordem existente não deve cessar por esse motivo. As interrogações dos ex-cêntricos formam seus próprios discursos, que tentam escapar às armadilhas inconscientes do pensamento humanista, embora atuando ainda dentro do campo de poder desse pensamento, conforme Teresa de Lauretis tem afirmado ultimamente (1987). Assim como as feministas, hoje os teóricos e os artistas pós-coloniais têm seu próprio discurso, com seu próprio conjunto de questões e estratégias (ver Bhabha 1983, 198). Os críticos negros e *gays* possuem hoje uma longa história discursiva. E todos esses ex-cêntricos marginalizados contribuíram para a definição do diferente heterogêneo pós-moderno e para sua natureza intrinsecamente ideológica. A nova ideologia do pós-modernismo pode ser a de que tudo é ideológico. Mas isso não conduz a nenhum impasse intelectual ou prático. Ressalta, sim, a necessidade de autoconsciência, por um lado, e, por outro lado, de um reconhecimento dessa relação – eliminada pelo humanismo – entre o estético e o político. Segundo as palavras de E. L. Doctorow, "um livro pode afetar a consciência – afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros criam eleitorados que têm seu próprio efeito na história" (in Trenner 1983, 43).

O PALAVREADO POLÍTICO

I

Nunca consegui resistir a nada, exceto à contradição. *Bertolt Brecht*

Em vista do fato de eu ter tomado como modelo do pós-moderno sua arquitetura, a característica básica definitiva do pós-modernismo no presente estudo tem sido sua natureza paradoxal, para não dizer contraditória. Tanto em termos formais como ideológicos, conforme verificamos, isso resulta numa curiosa mistura entre o cúmplice e o crítico. Creio que é essa posição de “forasteiro de dentro” que prepara o pós-moderno para as reações contraditórias que tem provocado numa ampla variedade de pontos de vista políticos. O que parece ocorrer com frequência é o fato de uma das partes do paradoxo ser convenientemente ignorada: o pós-modernismo passa a ser totalmente cúmplice ou totalmente crítico, seriamente comprometido ou polemicamente opositor. É por isso que ele tem sido acusado de tudo, da nostalgia reacionária à revolução radical. Porém, quando sua duplicidade for levada em consideração, nenhum dos extremos da interpretação vai prevalecer. Para compreender a ambivalência política do pós-modernismo, seria razoável voltar a examinar a década de 60, os anos de formação de maior parte dos pensadores e dos artistas pós-modernos, pois esse período também é interpretado de maneira contraditória, ou, talvez seja mais exato dizer, codificado de maneira contraditória: auto-indulgência *versus* envolvimento; solipsismo burguês *versus* greves brancas, discussões universitárias abertas ao público, maio de 1968, *flower power*. Para alguns críticos de hoje, a década de 60 foi não-crítica e não-histórica (Huysen 1981, 29-30). Em outras palavras, o fato de ser político não assegura a consciência ideológica ou uma noção de história. Na verdade, para muitos de nós que viveram durante esses anos, essa foi a era do agora, do presente. Entretanto, o que o pós-modernismo acrescentou foi precisamente uma consciência histórica combinada com um irônico senso de distância crítica.

A ficção pós-moderna como a de *O Livro de Daniel*, de Doctorow, explora essa diferença entre o pós-modernismo e suas raízes da década de 60. O romance consegue contextualizar para nós os limites da Nova Esquerda americana, cujo quadro de estudantes de classe média determinava suas limitações em termos políticos, transformando-a num agrupamento muito diferente do agrupamento da Velha Esquerda. Ela possuía em comum com sua precursora algo da rebeldia romântica e do desespero niilista, mas se inclinava a definir questões políticas e públicas em termos pessoais (Lasch 1969). Também o pós-modernismo renegocia as fronteiras entre o público e o pessoal, mas seu objetivo é substituir o idealismo individualista pela análise institucional. O que Daniel vem a perceber em relação à América (por meio de sua análise sobre a Disneylândia) no final do romance está muito distante de seu solipsismo sádico das páginas iniciais. Ele passa a perceber que a “política cultural” não pode ser separada da política “real” ou da vida prática. Elas dividem o mesmo domínio semiótico de signos, imagens e significados (ver Batsleer et al. 1985, 9). É aí que se encontram o político e o pessoal, conforme o fizeram nos movimentos pelos direitos femininos e civis. O que Daniel também aprende é o fato de não poder isolar-se – como escritor – do mundo prático da vida cotidiana ou da vida política. No final do romance ele precisa abandonar as estantes da biblioteca da Universidade de Colúmbia. O texto de Doctorow é pós-moderno, mas suas raízes estão nos anos 60 e também numa crítica a esse período.

Obviamente, a postura pós-modernista básica – um questionamento da autoridade – é resultado do etos da década de 60. Das exigências de envolvimento e pertinência existentes nessa década surgiu o romance americano de não-ficção, que “assumiu” tudo, desde a elite de Nova Iorque brincando com programas de combate à pobreza (em *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers* [É *Radical Chic* mas Faz Pouco dos que Estão Sempre Levando na Cabeça],* de Tom Wolfe) até o Pentágono e a Guerra do Vietnã (*The Armies of the Night* [Os Degraus do Pentágono], de Norman Mailer, um importante intertexto para o romance de Doctorow). Também foram os anos da literatura negra de protesto e do início dos textos feministas. Paradoxalmente, os anos 60 também foram marca-

* Para fazer sentido em português, a tradução desse título precisa ser explicada, pois o original se relaciona inteiramente com a realidade e o modo de falar americanos. O *radical chic* é o americano que, mesmo sendo rico, defende os pobres, acha que os ricos precisam fazer algo por eles, é desapegado. O verbo *to mau-mau* (gíria) significa “fazer pouco” no sentido de afirmar a todo momento que o outro é inferior, incompetente, incapaz, etc. *Flak catcher* (gíria) significa “aquele que sempre leva na cabeça” no sentido do indivíduo que, sem ter nenhuma relação com um determinado desentendimento ou assunto, acaba sendo atingido e sofrendo alguma consequência – o indivíduo de quem se costuma dizer “sobrou para ele”. Daí a contradição: por um lado, ser um *radical chic*; por outro, escorraçar os que sofrem. (N. do T.).

dos pelo reconhecimento internacional do desafio do Novo Romance francês, uma forma totalmente diferente de escrever, mas que, ao menos de maneira indireta, compartilhava certas preocupações políticas com outros tipos de ficção da época. Raymond Federman (1981c) afirmou que as raízes do Novo Romance estão no envolvimento existencialista sartriano: o romancista participa da formulação da história; a literatura é uma *prise de position* porque a escrita é uma forma de liberação (294). O que o pós-modernismo fez com cada uma dessas crenças foi questionar seu idealismo, enquanto visava ainda — talvez com maior modéstia — a modificar a consciência por intermédio da arte. De certa maneira, conforme já afirmei, deduz-se que em termos de forma o Novo Romance é muito mais radical do que qualquer tipo de ficção pós-moderna. Ele parte do pressuposto de que seus leitores conhecem as convenções do romance realista, e assim passa a ocupar-se em subvertê-las — sem a inserção pós-moderna que com elas se faz. Ambos pretendem mostrar a natureza convencional de nossas formas habituais de elaborar mundos de romance, mas a metaficção historiográfica afirma e depois ataca esses mundos e a respectiva elaboração. Isso pode explicar por que tem sido freqüente ver romances pós-modernos se transformarem em *best-sellers*. Sua simplicidade assegura a acessibilidade. Não digo isso com a intenção de fazer um comentário descrente. Talvez a forma mais intensa de subversão seja aquela que pode falar diretamente com um leitor “convencional”, para só depois escarnecer de qualquer confiança na transparência dessas convenções. O ultraformalismo dos textos da *Tel Quel*, o Grupo 63 e os superficcionistas americanos, por exemplo, podem não ser eficientes porque sua “pureza” de material e sua crítica social são, em última análise, automarginalizantes em virtude de seu hermetismo.

Os atuais pensadores e artistas pós-modernos cresceram (após a experiência da década de 60) suspeitando cada vez mais de “heróis, cruzadas e idealismo fácil” (Buford 1983, 5). Em outras palavras: eles aprenderam alguma coisa com esse período. Conforme demonstra mais uma vez *O Livro de Daniel*, de Doctorow, uma das coisas que o pós-moderno aprendeu foi a ironia: ele aprendeu a ser crítico, até em relação a si mesmo. Nesse romance, o revolucionário que recebe um nome irônico, Sternlicht, representa a rejeição dos anos 60 em relação à história, o repúdio desse período em relação ao passado (até mesmo ao passado da esquerda radical). O que o desacredita no romance é tanto seu romantismo auto-indulgente quanto sua política ineficaz. Como filhos dos Isaacsons (leia-se Rosenbergs), Daniel e Susan não podem rejeitar seu passado pessoal, que também se vincula basicamente ao passado político de seu país. O romance foi corretamente considerado como “uma meditação sobre a política americana na forma de um romance, uma revisão criativa do movimento radical que tenta superar o hiato entre as gerações e revincular o novo radicalismo a sua história” (P. Levine 1985, 38).

Outros romances de Doctorow também tratam, de maneira declarada ou oculta, das questões da década de 60 a partir de um ponto de vista pós-moderno. Conforme observou Barbara Foley (1983, 168), em *Ragtime* os bombardeios terroristas realizados pelo bando de Coalhouse, a autodenominação desse bando como o Governo Americano Provisório e a ocupação que fazem na mansão Morgan como um gesto político simbólico são estratégias dos anos 60, não da era do *ragtime*: Coalhouse Walker é transformado no protótipo de um Pantera Negra. Os anacronismos propositais de Doctorow são formas de "comentar sobre a era de Wilson por meio da introdução de um exemplo dramático da era de Nixon, e a idéia que ele defende é, evidentemente, a de que as formas do atual racismo têm raízes no passado" (167). É essa "obsessiva continuidade do passado no presente" (168) que constitui a base da reescrita pós-moderna da anistórica, mas politicamente engajada, década de 60. Tanto quanto pelo modernismo, o pós-modernismo foi possibilitado por essa década. Porém, muitos dos conceitos desse período precisaram de uma análise e de uma crítica sérias: tudo, desde seu presentismo anistórico até sua crença idealista ou essencialista no valor do "natural" e do "autêntico". Com o apoio de Roland Barthes, Michel Foucault e outros, o pós-moderno afirma que aquilo que tanto valorizávamos é um construto, e não algo previamente existente, e, além disso, um construto que exerce uma relação de poder em nossa cultura. O pós-moderno é irônico, distante; não é nostálgico — nem mesmo em relação aos anos 60.

II

Já não pode haver nenhuma dúvida sobre isso: a luta contra a ideologia se transformou numa nova ideologia. *Bertolt Brecht*

Assim como ocorreu com a década de 60, o pós-modernismo foi interpretado de maneiras opostas, mutuamente contraditórias. Pouco se discute o fato de que qualquer política — de direita ou de esquerda — possui o poder de apropriação: a radical forma libertária do expressionismo abstrato pode ser compreendida como o "*paradigma estético da liberdade social — a democracia*" (Barber 1983-4, 35), pois foi agressivamente divulgado como tal pelo governo americano, pelo Museu de Arte Moderna e pela CIA na Europa, por meio das primeiras exposições itinerantes, feitas em massa, que procuraram preservar a imagem do poder e da liberdade culturais da América sob a égide do capitalismo. Um outro exemplo, mais óbvio e, de certa maneira (a partir da morte de Warhol), mais controverso, das possíveis formas contraditórias de interpretar a arte pode ser verificado nas opiniões conflitantes a respeito da Pop Art. Será que ela é total e ceticamente comodificada na utilização que faz das técnicas de publicidade e de quadros? Ou será que a obra de Warhol e Lichtenstein se apropria ironica-

mente dessa vida americana comodificada, a fim de efetuar uma reavaliação crítica da cultura de massa e comentar a respeito da comodificação da vida cotidiana sob a égide do capitalismo?

Talvez a arte do pós-modernismo seja ainda mais problemática do que isso porque sua natureza radicalmente paradoxal se deixa autoconscientemente abrir aos dois tipos de interpretação. Por exemplo, o Edifício Humana, de Graves, em Louisville, foi elogiado por preservar o vernáculo da Main Street e assim permitir a reintegração visual dos valores da comunidade e continuidade. Ele também foi criticado por utilizar ceticamente essa inserção de valores americanos clássicos — para camuflar a versão capitalista de cuidados com a saúde que é colocada em prática no prédio. Ambas as opiniões estão certas, e ambas estão erradas, eu diria. As duas interpretações são certamente possíveis e defensáveis, mas nenhuma delas leva em consideração a inserção e o irônico desafio com relação a diversos valores que são igualmente produzidos pelo uso do idioma local, em conjunto com a linguagem formal do modernismo. Assim como todas as paródias, essa arquitetura pós-moderna pode ser interpretada como conservadora e nostálgica (e de fato foi assim considerada por muitos), mas também tem de ser vista como revitalizadora e revolucionária em suas ironias e na crítica implícita a sua cultura. Eu afirmaria é que não podemos eliminar essas formas conflitantes de avaliar e compreender a arte pós-moderna rebaixando-as a diferentes perspectivas críticas ou mesmo políticas: a própria arte e o próprio pensamento são duplamente codificados e permitem tais interpretações que parecem ser mutuamente contraditórias.

Entretanto, ainda existe outra complicação a tratar. Até dentro da mesma perspectiva política geral — a esquerda, digamos — pode haver formas mutuamente contraditórias de enxergar a relação da arte com a cultura: como uma expressão direta dessa cultura (e.g. Lukács) ou como potencial ou inerentemente oposicional e crítica (e.g. a Escola de Frankfurt). A esquerda não é mais monolítica do que a direita. Em outras palavras: é difícil falar sobre leituras direitistas ou esquerdistas do pós-modernismo, em vista da variedade de posições possíveis dentro de cada perspectiva política. A isso se deve acrescentar o problema criado pelas confusões terminológicas dentro dos debates a respeito do pós-moderno. “Neoconservador” — é assim que Habermas classifica os pós-estruturalistas como Derrida e Foucault, com o argumento de que

Eles reivindicam como sendo suas as revelações de uma subjetividade descentralizada, emancipada dos imperativos de trabalho e utilidade, e com essa experiência colocam os pés fora do mundo moderno. Com base em atitudes modernísticas, justificam um incompatível antimodernismo. Retiram para a esfera do longínquo e do arcaico as forças espontâneas da imaginação, da experiência própria e da emoção.

(Habermas 1983, 14)

Muitos questionaram essa equivalência entre o neoconservador e o pós-moderno, especialmente à luz da própria aprovação de Habermas, que quase não é habilitada, a uma definição do projeto modernista como reafirmação dos valores do Iluminismo (Giddens 1981, 17; Calinescu 1986, 246). A própria linguagem de Habermas sugere no mínimo um conservadorismo romântico (“forças espontâneas da imaginação, da experiência própria e da emoção”), se não um conservadorismo mais convencionalmente considerado como humanista por trás de sua própria redação. Conforme observou Andreas Huyssen, Habermas não leva em conta o fato de que a própria idéia de modernidade por ele adotada, com sua implícita visão totalizante da história, “transformou-se num anátema na década de 70, e não caiu, precisamente, sobre a direita conservadora” (1981, 38). Também é possível argumentar que poderia ser conservador ou radical afirmar que tudo está culturalmente vinculado ou que existem determinações sociais e ideológicas para todo pensamento e todo conhecimento (ver Norris 1985, 23-25, a respeito de Lyotard, Rorty e Gadamer). É claro que o pós-modernismo adota exatamente essa postura, e seus paradoxos de forma (histórico e, mesmo assim, auto-reflexivo) são portanto refletidos por paradoxos igualmente fortes em termos de política. Em vista disso, na verdade não pode ser muito proveitoso discutir essas contradições em termos que elas ao mesmo tempo abrangem e *superam*.

Por estarem sempre paradoxalmente dentro e fora, sempre fazendo concessões e críticas, os desafios pós-modernos demonstraram — conforme o faz a maioria dos desafios — ser aquilo que Gerald Graff (1983, 603) já considerou como politicamente “ambidestro”, aberto a apropriação por parte da direita, da esquerda ou do centro. (Um problema adicional é o de que, na atual atmosfera intelectual, as definições dessas posturas políticas são fluidas: diante da teoria feminista e pós-estruturalista, aqueles que sempre se consideraram como os “liberais de esquerda” do humanismo liberal começam a parecer tradicionalistas encurralados num beco sem saída, para não dizer que começam a parecer conservadores de direita). Na verdade, a maioria das questões levantadas pelo pós-modernismo são duplamente codificadas. A maioria é ambivalente por definição, embora também seja verdade que existem algumas noções que não podem ser formuladas em termos políticos opostos. A desvalorização do indivíduo em nome do “coletivo”, por exemplo, pode ser um ideal socialista ou um pesadelo burocrático (e até fascista). Várias preocupações fundamentais do pós-modernismo são particularmente vulneráveis a esse tipo de duplicação hermenêutica: estou pensando, especificamente, na inovação, na autoconsciência e no poder. Talvez uma forma melhor para discutir esses termos seja considerá-los politicamente “não marcados” e não ambivalentes. Em outras palavras, eles podem ser “marcados” (no sentido lingüístico do termo) de diversas maneiras políticas. Por exemplo, a experimentação ou a inovação na forma podem ser utilizadas de maneira comercial (a pu-

blicidade vive da novidade) ou oposicional (como na obra de Brecht e, antes dele, na de Piscator e Meyerhold). A arte pós-moderna joga com essa qualidade de “não marcado” a fim de criar ambivalências ou paradoxos que nos solicitam que questionemos nossas reações automáticas diante do novo, que perguntemos se alguma teoria que desloque outra teoria dominante deve ser necessariamente progressista.

Do mesmo modo, conforme verificamos no capítulo anterior, pedemos que decidamos se a auto-reflexividade é mesmo intrinsecamente ativista e revolucionária, se ela coloca a si mesma necessariamente em oposição à “noção de opressão exercida pelos intermináveis sistemas e estruturas da sociedade atual – com suas tecnologias, burocracias, ideologias, instituições e tradições (Waugh 1984, 38). Ela pode ser “explicitamente engajada” (Fogel 1984, 15), mas será que a direção política de seu engajamento é necessariamente a da esquerda, conforme se costuma subentender? Certamente a autoconsciência textual pode ser (e tem sido) utilizada como uma deliberada estratégia para “provocar os leitores, fazendo com que examinem de maneira crítica todos os códigos culturais e padrões estabelecidos de pensamento” (McCallery 1982, 14), mas será que deve necessariamente fazê-lo? Será que ela não poderia, em vez disso (conforme já afirmaram tantos que é impossível relacioná-los), ser uma forma de olhar solipsista para o próprio umbigo e de um vazio brincar lúdico? Sem dúvida, os críticos marxistas têm se inclinado a interpretar a metaficção em termos de uma separação esteticista entre o histórico e o político (Jameison 1984a, Eagleton 1985). Mas tem havido outros, também de esquerda, que enxergaram na auto-reflexividade metaficcional uma liberação anti-repressiva do leitor em relação às convenções que eram representações de instituições sociais e políticas dominantes. No caso, fica claro que a convicção subjacente é a de que a autoconsciência combate a auto-ilusão (Marcuse 1978, 13) e de que (mesmo na forma textualizada) ela pode ser uma forma de resistência contra o poder da cultura homogeneizante de massa e das estratégias tradicionais de representação. Porém, conforme sugere a epígrafe brechtiana da presente seção, essa resistência à cultura dominante e a sua ideologia é uma ideologia em si mesma.

Essa é a lição da inserção que a ficção pós-moderna faz com a duplicidade política da desmistificação por meio de seus narradores e de suas narrativas, autoconscientes mas também declaradamente manipuladores. Ela nos sugere que perguntemos qual é a diferença que pode haver (se é que pode haver alguma) entre, por um lado, a visão corrente da liberdade do leitor para “politizar ativamente o texto” (T. Bennett 1979, 168) ao selecionar uma interpretação e, por outro lado, a noção de propaganda (a liberdade do autor para politizar ativamente o texto), um pouco menos corrente. Romances como *Shame* e *O Tambor* jogam ativamente com essa liberdade duplamente direcionada, com sua resultante instalação do paradoxo do determinismo social e ideológico de toda arte e da liberdade

do leitor individual. Muitas vezes a ficção pós-moderna explorou, num nível temático, as questões da liberdade e da responsabilidade (em romances tão diferentes como *A Mulher do Tenente Francês*, de Bowles, e *Reflex and Bone Structure*, de Clarence Major). Ela problematizou essas questões demonstrando como a liberdade narrativa (e autoral), em termos de personagens (e leitores), é na verdade um outro nome para o poder. E o poder é mais um desses termos duplicados ou “não marcados” do discurso. Conforme Doctorow (1983) já explicou, existem dois tipos diferentes de poder: o poder do regime e o poder da liberdade. Seus romances, assim como os de outros metaficcionalistas historiográficos, atuam no sentido de investigar as justaposições, bem como as distinções, entre esses tipos de poder.

Apesar da ambidestria da maior parte dos conceitos que sustentam o pós-moderno, todo o debate sobre o pós-modernismo ocorreu em termos de posturas políticas, basicamente esquerdistas e neoconservadoras. O fato de que, por escrito, os dois extremos parecem estar descrevendo fenômenos diferentes talvez se possa atribuir diretamente aos paradoxos da natureza politicamente “não marcada” (ou duplamente codificada) do discurso pós-moderno. Eu diria que cada um deles só enxerga metade da contradição: sua cumplicidade com o dominante ou o desafio que faz a ele. A postura esquerdista será abordada com maiores detalhes na próxima seção, mas, à guisa de introdução, deve-se mencionar que o alvo dos ataques é a cumplicidade do pós-modernismo com a cultura capitalista de consumo. Ainda assim eu diria que, embora realmente reconheça a comodificação da arte na cultura capitalista, a arte pós-moderna o faz com o objetivo de permitir uma crítica a essa comodificação por meio da própria exploração que ela faz de seu poder. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (“O Bowery em Dois Sistemas Descritivos Inadequados”), de Martha Rosler (in Rosler 1981), é uma série de fotografias de portas de casas e lojas de onde se tiraram os bêbados e os mendigos que, em nossas mentes, costumam ser associados a essa área de Nova Iorque. O que vemos nessas fotos se esclarece por intermédio de sua justaposição com o “lêxico da embriaguez” (Solomon-Godeau 1984, 85), ou seja, com os textos sobre a embriaguez na linguagem da classe trabalhadora ou dos pobres: o que vemos nos dois “sistemas descritivos” é o Bowery como “construção ideológica socialmente mediada” (Sekula 1978, 867). O título da obra de Rosler indica sua paródia crítica em relação ao gênero do documentário social com seu tom humanista, liberal “preocupado”, misturado a premissas formalistas (as cabanas de Walker Evans como forma). As vítimas sociais do Bowery são presenças fortes, porém ausentes, como se Rosler estivesse concordando com Foucault quando este diz que uma pessoa não pode falar pelas outras. Segundo o pós-modernismo, representar é imaginar os outros como espetáculo — sejam eles bêbados, negros, pobres ou mulheres.

Evidentemente, isso é arte política. Eu diria que é mais interessante e mais ideologicamente contestatória, como postura, do que a implícita retirada adorniana de Eagleton (1985) rumo à arte elevada do modernismo e para a fuga elitista e hermética dessa arte para escapar ao uso econômico. Será que o afastamento é o único desafio possível? A arte pós-moderna sugere que não. A fotografia de Rosler, assim como a metaficção historiográfica, atende ao documental e ao histórico como técnicas estéticas, desafiando os limites estabelecidos entre a arte e essas outras formas de discurso pelo privilegiamento (e pela automarginalização) humanista da imaginação e da estética. No entanto, essa prática pós-modernista é também um desafio e uma exploração da comodificação da arte por nossa cultura consumista. Contudo, as interpretações tremendamente influentes de Fredric Jameson com relação ao pós-moderno (1981b, 1982, 1983, 1984a, 1984b) só enxergam o segundo lado do paradoxo. E existe outro problema: a partir de que postura é possível atacar essa implicação do pós-moderno na cultura consumista? Será que existe uma postura exterior a ela, a partir da qual Jameson pode falar? Sem dúvida, ao contemplarem o cânone do ponto de vista de sua torre de marfim, críticos culturais tradicionalmente conservadores fizeram para si uma posição a partir da qual, por exemplo, condenam toda arte não-elevada como sendo não-arte, como sendo o produto da cultura comercial. Se transcodificarmos "comercial" para "cultura capitalista comodificada", será que temos a perspectiva marxista equivalente, e será que ela garante essa externalidade privilegiada, sem os riscos da torre de marfim? Caso se participe da visão adorniana da total e absoluta dominação e manipulação da indústria cultural sobre todas as coisas, como é que até mesmo uma perspectiva marxista consegue realmente escapar à contaminação? Os paradoxos do pós-modernismo desafiam essa visão quase paranóica do poder do conceito totalizado da indústria cultural e qualquer tentativa de se estabelecer numa postura exterior a tal visão. Em outras palavras, se os processos de comodificação fossem tão dominantes como se afirma, toda a controvérsia a respeito da definição a respeito da definição e do valor do pós-moderno não poderia sequer ocorrer.

Essas são apenas algumas das complicações que se desenvolvem no debate sobre pós-modernismo e política. Lyotard considera a reação contra o pós-moderno como uma convocação conservadora em prol da unidade, da ordem, da identidade, da segurança e do consenso (1985, 17). E vimos que, sem dúvida, mesmo que também os afirmem, a metaficção historiográfica e outras formas de arte pós-moderna realmente desafiam cada um desse aspectos que voltaram a ser chamados de valores. Naturalmente, esse ato de afirmação é a base da visão de que não é a *reação contra* o pós-modernismo, mas o *próprio pós-modernismo*, que é neoconservador, especialmente em seu retorno à história. Mas o que essa visão deixa de perceber é a postura crítica, e não afirmativa, da problematização pós-modernista (em oposição à valorização humanista) das noções de história e

tradição. Ela pressupõe que hoje qualquer recordação do passado deve ser um sinal de nostalgia, de antiquarianismo ou “um pastiche da consciência histórica, um exercício de má-fé” (Lawson 1984, 157). Mas será que por isso também devemos acusar alguém dos mesmos pecados – de Picasso e Joyce para trás, passando por Shakespeare e Dante? Segundo esse argumento, parece não haver razão para fazê-lo. Além disso, a partir de uma perspectiva histórica, a chamada redescoberta da história não é, de forma alguma (apesar das afirmações em contrário), particularmente típica dos tempos de recessão econômica e conservadorismo político (cf. Buchloh 1984, 108). A combinação do novo e do velho não é uma inovação, nem é necessariamente subversiva – ou afirmativa. Pode ser qualquer uma das duas; porém, *por definição*, ela não é negativa.

Habermas é o nome que mais se associa à interpretação do pós-moderno como neoconservador, mas o que ele chama de pós-moderno é um fenômeno altamente próprio da Alemanha Ocidental. Ele se concentra no prefixo *pós-* porque, segundo seu pensamento, na Alemanha Oriental a “pós-história” é o que os neoconservadores consideram como uma modernidade culturalmente explosiva a fim de desativá-la – e desprezá-la declarando-a ultrapassada (*pós*) (1985a, 87, 90). Embora isso possa se aplicar à Alemanha Ocidental, não se aplica de forma alguma ao restante da Europa e à América do Norte. Mas, sendo assim, como devemos julgar as generalizações habermasianas sobre a *integridade* do pós-modernismo com base na experiência *particular e local* que dele se teve? Eu diria que, na verdade, a exigência pós-moderna no sentido da contextualização do discurso é que poderia contestar ou, pelo menos, condicionar qualquer afirmação habermasiana com relação à generalidade. Por exemplo: será que o pós-moderno é realmente uma reação contra a perda de autoridade das instituições sociais essenciais (Habermas 1985a, 81), ou será que ele faz parte do desafio à autoridade de todas essas instituições, extremamente poderosas e arbitrarias? Será que é preciso manter o legado da tradição (87), ou será que essa formulação específica da questão da história vai conduzir a uma nostalgia imobilizadora e não a uma reformulação e a uma reabordagem críticas da tradição? Será que devemos procurar a coesão social (92) quando, na verdade, é isso que vem camuflando as diferenças sociais em nome de um grupo dominante de poder? Eu afirmaria que o pós-modernismo desafia tudo o que Habermas quer utilizar como compensação para a crise moral que ele percebe como sendo a situação do mundo: “um senso comum coerente, a consciência histórica e a religião” (88). Seja leavisiano ou habermasiano, o “senso comum” se revelou como sendo tudo, menos “comum” e compartilhado: ele constitui a ideologia de um grupo dominante. A “consciência histórica” não pode ser uma questão não problemática após os questionamentos da metaficção historiográfica. A “religião” e outros sistemas de crença foram questionados como totalizações essencializantes que criam relações de poder.

O pós-modernismo caracteriza um desafio às idéias que são admitidas como certas, mas também reconhece o poder dessas idéias e se dispõe a explorar esse poder com o objetivo de realizar sua própria crítica. Em vez de considerar essa cumplicidade como uma recuperação, podemos considerá-la como o cenário do desafio internalizado. Creio que a problematização pós-moderna da questão do conhecimento histórico é uma reação contra a apropriação neoconservadora da história para seus próprios fins (um nostálgico tradicionalismo e uma nostálgica necessidade de autoridade). Questionar a forma como podemos até mesmo *conhecer* o passado é atacar uma fé, não examinada, na continuidade e na certeza (ou um desejo não examinado de continuidade e certeza). Mas a arte e a teoria pós-modernas também percebem sua implicação nas realidades econômicas e políticas da indústria de comunicações (cf. Newman 1985, 168; Rawson 1986, 723); elas sabem que as próprias interrogações que fazem a respeito da cultura formam uma ideologia. Na verdade, elas são suspeitas de defender teorias e práticas que pretendem transcender a cultura da qual provêm. É isso que as faz ser menos radicais do que muitos gostariam que fosse. No pós-modernismo existe contradição, mas não dialética. E é essencial que a duplicidade seja mantida, e não resolvida (cf. Ryan 1982 vs. Leitch 1986, 14). É a duplicidade que torna improváveis os possíveis extremos do quietismo político e da revolução radical.

Gerald Graff acusou a imaginação pós-moderna de cultivar “a trivializante liberdade da fabulação infinita, trivializante na medida em que o escritor não é levado suficientemente a sério a ponto de se prender a padrões de verdade verificáveis” (1975, 307). Mas o pós-modernismo contesta exatamente essa idéia de “padrões de verdade verificáveis” formulando questões tais como: verificáveis por quem? Por quais padrões? O que se entende por “verdade”? Por que queremos padrões? Com que objetivos se deve estabelecê-los? Num trabalho posterior, Graff (1979) afirma que a relativização da crença não é uma estratégia liberalizante, mas uma estratégia que dissolve toda autoridade, inclusive aquelas que resistem aos sistemas dogmáticos de pensamento. Em outras palavras, o questionamento pós-modernista da autoridade vai preparar o caminho para a manipulação, realizada em massa, da sociedade. O novelista e crítico Ronald Sukenick respondeu a essa objeção:

Porém, grande parte do que Graff diz é reversível. Será que é um relativismo crítico que prepara o caminho para o totalitarismo, ou será que, em nossa sociedade, o que prepara esse caminho é a aceitação do dogma político e do clichê consumista? Será que é a estética radical que estimula uma sociedade consumidora desatenta, ou o que estimula essa sociedade é aquele realismo mimético convencional que serve como base para todos esses devastadores sucessos nas bilheterias dos teatros e nas listas de *best-sellers*? (. . .) Em vista das pressões dessa manipulação [consumista], não será extremamente urgen-

te apresentar ao leitor uma literatura que lhe forneça modelos para uma verdade criativa de "construção", e não para uma verdade passiva de "correspondência", para confrontação e recreação, e não para reconciliação e adaptação por intermédio da identificação e da catarse inerentes à teoria mimética — um modelo brechtiano, e não aristotélico?

(1985, 236)

Sukenick acerta ao se voltar para Brecht, pois o pós-modernismo realmente utilizou uma versão do modelo brechtiano, conforme verificaremos em breve. Entretanto, o que se deve abordar antes é a aparente contradição de um fenômeno cultural que poderia ser estruturado sobre princípios brechtianos mas ainda é condenado por muitos críticos marxistas.

III

Não é exagero dizer que a má consciência em relação à revolução é a doença específica da arte atual. *Harold Rosenberg*

Na verdade, a reação esquerdista ao pós-moderno percorreu toda a escala desde a aprovação do potencial de radicalidade do movimento até a total condenação de sua cumplicidade na cultura capitalista. No debate sobre o pós-modernismo, assim que um crítico (de qualquer convicção política) invoca a cultura consumista de massa ou o capitalismo recente, parece que a segunda etapa é sempre condenar o pós-moderno como expressão (e não como contestação) dessa cultura ou desse capitalismo. E quase sempre a etapa seguinte é lamentar a natureza "não séria" do pós-modernismo irônico e paródico, ignorando convenientemente a história da arte, que ensina que a ironia e a paródia sempre foram utilizadas pelos satíricos como armas políticas potentes (e muito sérias). A atual suspeita em relação ao potencial radical da ironia (e do humor) lembra o Jorge da Borgos de *O Nome da Rosa*, de Eco, personagem que teme a irreverência demolidora do riso a ponto de recorrer ao assassinato. Bakhtin (1968) teorizou extensamente o poder carnavalesco daquilo que, conforme Jorge sabia, indiscutivelmente não é uma força trivial ou trivializante. Mas também não é possível sepultar, por meio de sua rejeição, forças de que não gostamos. A ironia e a paródia são expressões duplas, pois jogam um sentido contra o outro. A afirmação de que tal complexidade "não é séria" pode perfeitamente ocultar um desejo de esvaziar essa duplicidade em nome do monolítico — de qualquer convicção política.

Mas foram os ataques marxistas provenientes dessa posição que tiveram maior impacto sobre tal debate. Suas raízes estão na incansável ênfase que Adorno dá aos poderes de recuperação da "indústria cultural" fetichista (uma teoria que, presumivelmente, é apresentada a partir de uma posição exterior a essa cultura). No entanto, conforme muitos (e não só

os pós-modernistas) nos lembraram, os próprios acadêmicos e estudiosos que assumem essa posição fazem parte da "indústria do ensino" ou do Aparelho Ideológico Estatal da educação, e isso não pode ser separado da indústria cultural (Rosenberg 1973, x). Entretanto, não o afirmo necessariamente de acordo com a visão adorniana aqui exposta. Concordando com Ronald Sukenick, eu preferiria dizer que nosso envolvimento é inevitável, mas não necessariamente uma negativa: "Os valores literários servem aos interesses de classes, grupos, profissões, instituições, indústrias, e isso não é mau nem se pode evitar" (1985, 49).

Por exemplo, um exame dos pressupostos subjacentes da crítica de Fredric Jameson ao pós-modernismo revela a própria cumplicidade dessa crítica com o (inevitável) contexto acadêmico dominante do humanismo. Ele vincula a "patologia" da arte auto-referencial à colocação em perigo da "posição do artista" (1981b, 103), e, no fim das contas, o sentido que dá a essa posição parece ser uma noção muito humanista ou mesmo romântica. Não acha que a tradução pós-moderna precisamente dessa "aura" artística individual para um processo de produção deve ser de interesse para ele, como se não fosse prisioneiro de uma noção humanista de autenticidade estética e da noção correlata de autoridade autoral. Só consegue compreender como pastiche (que ameça tal autoridade) uma obra como "*Les Poseuses*" de Seurat, de Hans Haacke. Trata-se de uma fotografia do estudo, realizado por Seurat, de diversos nus dentro de um conjunto de painéis reconstituindo a história da propriedade *original* (autêntica) do quadro (ver P. Smith 1985, 195). Em outras palavras: no caso a paródia pós-moderna passa a ser um meio de questionar os fundamentos econômicos dessas mesmas noções humanistas de originalidade e autenticidade que são sugeridas pela visão de Jameson a respeito da "posição do artista".

Apesar da intensa e vigorosa denúncia geral do pós-modernismo por parte de alguns marxistas, eles realizaram uma quantidade muito pequena de verdadeiras análises de obras de arte pós-modernas específicas. Creio que o motivo não é apenas uma fuga sorrateira. Os textos pós-modernos revelam abertamente aquilo que certos tipos de crítica (e desconstrução) marxista afirmam estar oculto e só ser revelado pelas modalidades de análise praticadas especificamente por eles. No entanto, na metaficção historiográfica, por exemplo, o ideológico *não* é o silencioso "não-dito", termo cunhado por Macherey. O modelo é mais brechtiano, e os desafios ideológicos são tão declarados (e ressaltados) quanto as aporias textuais. Os textos pós-modernos contestam a visão segundo a qual o papel da crítica é enunciar aquilo que está latente ou oculto, seja ideológico ou retórico. Eles decodificam a si mesmos por meio da ênfase dada a suas próprias contradições.

Mesmo assim, é claro que uma compreensão marxista da maneira como os sistemas ideológicos contêm dentro de si as sementes de sua pró-

pria contradição e destruição (a “dialética negativa” da Escola de Frankfurt) é valiosa no exame dos paradoxos pós-modernos (ver Buck-Morss 1977). Na medida em que tem a capacidade de revelar e romper *a partir de dentro* a ideologia dominante, a visão marxista althusseriana da literatura é (em potencial) igualmente importante para uma análise do pós-modernismo. Mas a arte pós-moderna não pode ser explicada na íntegra pela visão segundo a qual a arte é totalmente cúmplice da cultura predominante de massa (Jameson 1984a) nem pela visão segundo a qual a “verdadeira arte” pressupõe uma distância em relação à ideologia para permitir que a percebamos de maneira crítica (Althusser 1971, 219). Ela realiza as duas coisas, costumando abordar as questões de maneira direta – tematicamente ou em termos da forma por ela apresentada.

A principal questão pela qual os marxistas censuraram o pós-modernismo é a da história. Enquanto afirmava que a experiência formal da arte deve voltar a ser fundamentada no social e no histórico, esse ataque específico ignorou o fato de que aquilo que estou chamando de pós-modernismo faz exatamente isso. Mas a história à qual o pós-moderno retorna – em metaficcões historiográficas tais como *Star Turn* (Passeio Estelar), *Hawksmoor* ou *Terra Nostra* – é uma história muito problemática e problematizada. Talvez na verdade seja contra *isso* que se reage, embora (ao menos na superfície) o que parece estar sendo alvo de ataque seja mais o verdadeiro retorno ao próprio passado. Esse ataque específico poderia ser situado, de forma reveladora, dentro do contexto da longa tradição que vai de Hegel e Marx até Eagleton, passando por Lukács, tradição que tende a ver apenas o passado como sendo o local de valores positivos (embora aquilo que o passado é sofra modificações – desde o romance clássico até o modernismo), sempre em contraste direto com o atual capitalismo (e este também se modifica), que, por definição, deve ser incapaz de realizar uma grande arte. Tal linha de decadência só valoriza o passado e rejeita a arte do presente como sendo totalmente cúmplice do capitalismo, enquanto (implicitamente) posiciona *a si mesma* fora dele, com segurança. *Esse* é o tipo de recordação do passado que eu consideraria como nostálgica, e é muito diferente do envolvimento pós-moderno, historicamente problemático, com o passado em termos da maneira como podemos chegar a conhecê-lo nos dias de hoje. À queixa de Jameson no sentido de que o romance histórico já não consegue “sequer começar a representar o passado histórico” (1984a, 71), romances como *The Public Burning* e *Ragtime* respondem que ele nunca o conseguiu – exceto por meio de convenções aparentemente transparentes. A sua queixa no sentido de que hoje em dia o máximo que a ficção consegue fazer é “‘representar’ nossas idéias e estereótipos a respeito desse passado” (71), tais romances respondem que isso é tudo o que eles sempre foram capazes de fazer, e que essa é a lição de toda a crise na historiografia contemporânea. A problematização pós-moderna do conhecimento histórico impede a existência de afir-

mações tais como: “O passado, mais simples do que o presente, oferece um tipo de modelo a partir do qual podemos começar a apreender as realidades da própria história” (Jameson 1973, xiv). Se algo pode ser chamado de nostalgia, é isso. O passado nunca foi “mais simples”; foi apenas simplificado.

Entretanto, conforme Jonathan Arac observou em sua introdução ao simpósio “Envolvimentos: Pós-modernismo, Marxismo, Política”, promovido pela *Boundary 2*, também é verdade que o marxismo pós-anos 60 e o pós-modernismo “possuem em comum a convicção de que a literatura, a teoria e a crítica não são apenas contemplativas, não são meras superestruturas, mas são ativas; possuem em comum compromissos com a vida humana na história. Em suma, eles possuem em comum o mundo” (1982-3, 2). A arte pós-moderna e a teoria marxista também compartilham preocupações mais específicas que se voltam para uma superposição do tipo que, segundo afirmei, poderia constituir a base para a definição de uma poética do pós-moderno. Em primeiro lugar, ambas estão envolvidas com a crítica contextualizada e institucional. Mas a arte pós-moderna também considera *a si mesma* como sendo institucionalizada e, portanto, profundamente envolvida na lógica da sociedade burguesa (Bürger 1984, Kroker e Cook 1986), na “forças atuantes da produção, da transmissão e da administração do conhecimento como instituições culturais dominantes” (Newman 1985, 185). O segundo aspecto de sobreposição envolve a história: quando afirma que “não-há nada que não seja social e histórico (. . .) [e], ‘em última análise’, político”, Jameson (1918a, 20) está refletindo, em certo sentido, algo sobre o qual uma metaficção historiográfica como *G.*, de Berger, tematiza e teoriza – o contexto histórico e social. Isso pode ser verificado, por exemplo, numa afirmação didática do romance, tal como: “A paixão sexual pode ter variado pouco ao longo da história que se conhece. Mas o relato que o indivíduo faz sobre o fato de estar amando é sempre informado e modificado pela cultura e pelas relações sociais específicas da época” (1972, 151). Mais do que inventar “‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (Jameson 1981a, 79), esse tipo de ficção dá ênfase àquelas mesmas contradições – em termos sociais e formais. No pós-modernismo, a história e a ideologia são igualmente inevitáveis.

A terceira área de sobreposição de preocupações é o que poderíamos, em geral, chamar de “materialista” em termos de foco. O pós-modernismo é realmente materialista num sentido em que às vezes o marxismo não o é: ele insinua uma distinção antidealista entre o passado verdadeiro e o passado como objeto de conhecimento (Macdonell 1986, 79). Contudo, ele também é materialista num sentido mais marxista, na medida em que apresenta a literatura, por exemplo, como o resultado de práticas discursivas específicas que atuam numa cultura, práticas que definem o que é “literatura” e transformam a literatura em algo valorizado. Ele também

ênfatisa as particularidades da enunciação, sua existência comunicativa textual (mas, assim mesmo, material). Sua crítica institucional envolve uma contestação a essas fronteiras discursivas institucionalizadas (história, literatura, teoria, filosofia e sociologia) cuja reclusão acadêmica tem implicado o privilegiamento ou a trivialização de certas práticas discursivas. A quarta preocupação compartilhada pela arte pós-moderna e pelo marxismo refere-se à importância das contradições. A arte pós-moderna utiliza suas contradições para, por um lado, assegurar a acessibilidade e o acesso à ideologia dominante e, por outro lado, permitir uma crítica a essa ideologia. O marxismo oferece um modelo que enfatiza a contradição e o processo, e para o pós-modernismo é isso que tem valor. No entanto, não existe nada de semelhante a uma dialética pós-moderna no sentido de uma "contínua unificação de opostos, na complexa relação das partes com um todo" (R. Williams 1983, 103), embora realmente exista a noção de uma disputa de contrários, duplicada e ativa (Coward e Ellis 1977, 88). Além disso, o pós-moderno não é transformativo em termos de aspiração nem totalmente oposicional em termos de estratégia. Ele continua a se contentar com a crítica por meio da contextualização irônica e por meio da desmistificação de suas próprias práticas significativas (e das práticas alheias).

Porém, entre as posições pós-moderna e marxista existem diferenças ainda mais agudas. O pós-modernismo assume uma postura interrogativa diante dos sistemas totalizantes, e, embora alguns afirmem que na verdade o materialismo dialético é incapaz de ser um conhecimento totalizante (ou contínuo, ou centralizado) por colocar em primeiro plano a luta de classes (Macdonell 1986, 88), exatamente o ato de colocar *uma* luta — a luta de classes — numa posição de destaque é uma totalização, ao menos no sentido de exclusão de outras lutas que muitos consideram como sendo igualmente básicas (as lutas de sexo, de preferência sexual e de raça, por exemplo). Pode-se argumentar dizendo que a classe é para o marxismo o mesmo que os sexos para o feminismo, o poder para Foucault, a escrita para Derrida, o Nome do Pai para Lacan: ou seja, apesar do objetivo antitotalizante de todas essas teorias descentralizadas (pós-modernas), ainda existe um centro essencializante em cujo redor as totalidades podem ser construídas. Lembremo-nos da História, com inicial maiúscula, considerada por Jameson (1981a) como sendo a grande estória coletiva da humanidade e a definição de Williams para o materialismo dialético como sendo a "unificação progressiva por meio da contradição de opostos" (1983, 107). Jameson, Eagleton e até Habermas possuem em comum uma atitude universalizante em relação a uma noção totalizante de modernidade, à qual opõem o pós-moderno (Huyssen 1986, 175). Além disso, Cornel West (1982-3, 178) abordou a crença "quase dogmática" de Jameson na comodificação e na reificação — suas raízes lukacsianas. Ele também afirma que Jameson está dolorosamente (e pós-modernamente, eu diria)

consciente do idealismo intrínseco à busca marxista da ordem totalizada (181), mas, sem dúvida, em *The Political Unconscious* (O Inconsciente Político) sua visão de que o marxismo abrange todos os outros sistemas e passa a ser o “horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação” (1981a, 17) é totalizante e centralizada. West acredita que Jameson quer preservar aquilo que o pós-modernismo questiona: a noção cristã e marxista que considera a História como tendo um sentido. Porém, ficções pós-modernas tais como *Star Turn* (Passeio Estelar) ou *Waterland* historicizam esse tipo de desejo, colocando-o dentro de um contexto utópico e essencialista, demonstrando como é reduzida a parcela de passado que de fato sustenta esse tipo de desejo e esperança. Ele substitui a História pelo valor das histórias, revelando a maneira como somos nós que damos sentido ao passado, como somos nós que transformamos as histórias em História.

Quando reivindica um novo realismo para “resistir ao poder da reificação na sociedade de consumo e para reinventar essa categoria de totalidade que, sistematicamente debilitada pela fragmentação existencial em todos os níveis da vida e da organização social dos dias de hoje, pode projetar por si só relações estruturais entre as classes” (1977, 212), Jameson está se referindo ao oposto do pós-moderno conforme o defini. Ele não quer as contradições e os paradoxos; ele não quer o questionamento. Em vez disso, quer respostas, respostas totalizantes – que o pós-modernismo não pode e não vai oferecer. Na verdade, o pós-modernismo desafia e radicalmente problematiza aquilo que Jameson considera como satisfatório em relação à visão marxista da história: “o fato de que, para ela, os acontecimentos do reinado do homem sobre a Terra podem contar uma única história e compartilhar um tema comum, incentivar-nos numa solidariedade às obras e às realizações de culturas e gerações extintas ou alienígenas” (1973, xiv). Enquanto o pós-moderno e o marxista realmente compartilham um reconhecimento das contradições existentes na prática social e estética, o pós-modernismo não tem dialética, não tem ferramentas com as quais possa realizar um retorno a alguma totalidade ideal. Na verdade, ele recusa esse tipo de ferramenta assim como recusa qualquer pretensão (marxista ou de qualquer outro tipo) no sentido de “ser uma visão totalmente abrangente da realidade humana, cujos aspectos múltiplos só podem ser compreendidos se forem consistentemente abordados a partir do ponto de vista do todo” (Arvon 1973, 24). É difícil defender algum discurso dominante individual num contexto pós-moderno, que privilegia a diferença e a interrogação (Bové 1982-3, 160).

Venho escrevendo como se o “marxismo” fosse um monolito, e não uma denominação que aplicamos por conveniência a uma ampla série de teorias e práticas inspiradas por Marx. Por exemplo, *O Livro de Daniel*, de Doctorow, problematiza toda a noção da esquerda como postura política. Na apresentação que dá às relações entre a Velha Esquerda americana

e a Nova Esquerda, nenhuma das duas sai vitoriosa no confronto de gerações; ambas são submetidas a uma séria crítica, que, por sua vez, paradoxalmente proporciona a elas *status* e valor. Os estudantes burgueses de classe média têm tempo livre para fazer passeatas em defesa de suas crenças; seus pais (num sentido específico e geral) tinham de viver suas próprias crenças na classe trabalhadora, pois, como imigrantes, dela faziam parte. No entanto, seu envolvimento era tanto intelectual quanto emocional. Sua crença austera e fervorosa contrasta com as drogas, a decadência e o solipsismo da geração mais jovem. Se fosse nesse ponto que o romance cessa sua análise, ele seria inteiramente banal. Mas não é: na verdade, nesse ponto ele inverte o julgamento para o qual parecia estar evoluindo. Considera-se que a Nova Esquerda, no mínimo, quer tentar a mudança do sistema, quer utilizar a ação, e não palavras. A Velha Esquerda é apresentada como sendo, em última hipótese, autoderrotada, paranóica, declaradamente intelectual. Porém, são eles os assassinados pelo Estado ameaçado; a Nova Esquerda (Susan) parece contentar-se em assassinar a si mesma. Nesse aspecto, também se pode considerar que o romance questiona a orientação marxista em relação ao futuro. No pós-moderno existe pouca utopia, em vista das lições do passado. É isso que muitos acham deprimente no pós-modernismo, e talvez tenham razão.

Os dois extremos do espectro político acusaram o pós-modernismo de ser periférico, no sentido de que, segundo se costuma dizer, ele deixa de abordar grandes questões sociais e econômicas. Nunca cheguei a saber a que textos concretos se refere esse tipo de condenação generalizada. O que os romances por mim discutidos neste trabalho fazem é revelar, de forma bastante declarada, que são mesmo "intimamente relacionados" com a sociedade pós-industrial de consumo com sua fragmentação social e sua obliteração da memória histórica (Jameson 1983), mas apenas no sentido de atuarem com o objetivo de *contestar e questionar* exatamente essa relação inevitável. Em outras palavras: "relacionado" pode ter diversos significados, e nem todos são de afirmação. É extremamente cômodo vincular (e depois condenar), por meio da ligação vocabular, o pós-moderno e o pós-industrial, conforme Susan Suleiman (1986) acusa Jameson de fazer. Em contraste com isso, basta-nos examinar um trecho de fina ironia, tal como o que se segue, extraído de *Loon Lake (O Lago da Solidão)*, de Doctorow. Ele aparece logo após um dos poemas computadorizados do romance, um poema que fala sobre o capitalismo e no qual se enumeram as forças positivas deste. O efeito cumulativo do trecho é intensificado por sua ausência de pontuação, o que provoca a ruptura:

Os períodos de estabilidade econômica também asseguram um maior grau de liberdade política popular e nas atuais democracias industriais do Ocidente apesar das ocasionais eliminações da liberdade de expressão do esmagamento da dissidência da corrupção dos funcionários públicos e apesar da tendência

da legislação no sentido de servir aos interesses da oligarquia comercial dominante o envenenamento do ar da água a adulteração química dos alimentos o obscuro desenvolvimento de terríveis armas a elevação dos custos da sobrevivência básica o desperdício de recursos humanos a ruína das grandes cidades a exploração de populações estrangeiras mais atrasadas os padrões de vida no capitalismo são bem maiores por qualquer critério do que no socialismo estatal em qualquer de suas formas britânico suco cubano soviético ou chinês. Portanto o bem que a ardente defesa da riqueza pessoal efetua no fluxo histórico das coisas supera o mal.

(1979, 1980, 160)

Obras irônicas como essa desafiam as tentativas realizadas pelos opositores do pós-moderno no sentido de relegá-las ao entulho da nostalgia auto-privilegiadora, apolítica e solipsista. Elas impedem que se ignore qualquer questão de classe ou qualquer questão econômica em geral. *L.C.*, de Susan Daitch, dá ênfase a esses dois tipos de questão, logo em sua introdução, na qual a tradutora, cuja estória serve de moldura à do diário de Lucienne Crozier, nos fala sobre o cenário das classes na revolução de 1848 em Paris: "Os operários não detêm os meios de produção. (. . .) Quando tinham finais felizes, as estórias que iluminavam as vidas da classe trabalhadora de Paris pouco se baseavam na verdade" (1986, 2). No romance, as mulheres (especialmente) são tratadas como vítimas econômicas. Lucienne escreve: "Você cresce, a família precisa de dinheiro, mandam você a Paris para se casar com alguém de família rica" (13). Submissa, ela faz exatamente isso: "Tento pensar em meu empreendimento matrimonial como se fosse um emprego, a repetitiva fabricação de imagens em troca de um salário" (28).

Mas nesse romance não é apenas o casamento que se codifica em termos econômicos. Por meio de seu caso com Delacroix, ela fica sabendo sobre o envolvimento da arte nos mundos econômico e político. Embora o artista negue a cumplicidade da arte na comodificação da cultura (65), as próprias evasões desse artista são cúmplices: "Mineiros sufocados, tecelões permanentemente curvados, crianças que trabalham até morrerem, bandos de desempregados indigentes, a opressão exercida pela classe dominante, os proprietários dos meios de produção. (. . .) E ele está tão distante, com seus bucaneiros do Marrocos, seus cavaleiros medievais, Fausto, Orlando Furioso" (66). A arte e a história também podem ser uma fuga — mas, segundo Lucienne, uma fuga politicamente indefensável. O que a faz perceber que também a esquerda, seja qual for seu discurso de igualdade econômica, ignora propositadamente as desigualdades sociais e, portanto, econômicas vividas pelas mulheres são seu relacionamento com o revolucionário Jean de la Tour e seu envolvimento, por intermédio dele, com o grupo *14 Juillet*. Os sexos e as classes não podem ser encarados separadamente. Presa nos modelos masculinos de poder, Lucienne sente não poder lidar com a questão de classe antes que se abordem as injustiças, mais básicas, da questão de sexo (106).

Num romance como *A Explosão na Catedral*, de Carpentier, acrescenta-se a questão da raça, da relação entre a escravatura e a revolução de classe. Todos esses são exemplos do tipo de desafio apresentado pela ficção pós-moderna à totalização marxista da classe (em detrimento dos sexos, das raças, etc.). Nesse aspecto ele se reúne a outros pontos de vista teóricos — negro, étnico, *gay*, feminista — que combatem um privilégio único do aspecto de classe, sugerindo a existência de contradições sociais e estéticas que não podem ser totalmente explicadas em termos da exploração material da classe trabalhadora sob o domínio do capitalismo. Isso não quer dizer que a análise marxista é inválida; é apenas um desafio a sua pretensão de ter um poder explicativo total e totalizante. Isso me faz retornar a um aspecto anterior: se a “indústria cultural” de Adorno ou a “indústria da consciência” de Enzensberger (1974) são realmente inevitáveis, a partir de que posição é possível afirmar possuir qualquer explicação total, a não ser que, de alguma forma, se esteja fora dela? Continuo a voltar a essa questão da posição, o “exterior” do qual parece vir grande parte da teorização marxista, porque a contextualização pós-moderna contesta a própria possibilidade dessa posição. Ao fazê-lo, naturalmente circunscreve sua própria radicalidade. Admite que ela mesma não atua fora das instituições que, no entanto, procura questionar. Sugere que não existe nenhum “exterior” a ser encontrado.

Essas metaficções historiográficas sugerem que o marxismo não garante a seus adeptos um lugar fora da história. Nem possui nenhum monopólio sobre a ação política. No Volume III de *Die Ästhetik des Widerstands*, de Peter Weiss, a reconstrução histórica que esse longo romance faz com a história coletiva do movimento da classe trabalhadora após a Primeira Guerra Mundial volta-se para a voz das mulheres, pois o comunismo e o capitalismo têm uma coisa em comum — as estruturas do patriarcado (ver Huyssen 1986, 121). O pós-modernismo insinua que discutir apenas a questão de classe é ignorar outras diferenças, talvez ainda mais básicas: especialmente as de sexo e de raça. Essa é uma das lições mais importantes da reavaliação pós-moderna do ex-cêntrico e do diferente.

IV

Só os conservadores acreditam que a subversão ainda está sendo realizada nas artes e que a sociedade está sendo abalada por ela. *Harold Rosenberg*

O recente ataque de Toril Moi a Julia Kristeva e sua “confiança extremamente exagerada na importância política” (1985a, 172) dos movimentos de vanguarda pode atuar como uma advertência contra qualquer tentativa de romantizar o pós-moderno (por mais ex-cêntrico que seja) e transfor-

má-lo naquilo que é necessariamente oposicional. Os paradoxos do posicionamento ideológico do pós-modernismo e sua subsequente abertura a apropriações políticas de oposição complicam e condicionam a natureza potencialmente radical de suas contestações. Recentemente, tanto a crítica (p. ex., Booth 1982, 49) como a própria arte (p. ex., *Famous Last Words* [As famosas Palavras Finais], de Findley) questionaram as implicações morais e políticas de um modernismo igualmente (embora diferentemente) de dupla expressão: tanto seu esteticismo antiético e apolítico quanto seu envolvimento declaradamente conservador, e até mesmo fascista. Numa perspectiva pós-moderna, ambas são posturas ideológicas. Em outras palavras, muitas vezes o modernismo também era declaradamente político (basta lembrar os nomes de Pound, Céline, Eliot e Yeats), apesar da afirmação de Terry Eagleton (1985) no sentido de que a preocupação pela política não era característica do movimento como um todo. Era sim, mesmo se a política do movimento não fosse sempre a de Eagleton (ver Lucas 1986, 731).

Mas desse mesmo período também vieram Brecht e a vanguarda histórica. Houve então desafios às instituições e às convenções da arte e da história: os *ready-mades* de Duchamp, o *Un Coup de dés* (*Um Lance de Dados*), de Mallarmé, o *Ulisses* de Joyce (Barber 1983-4, 33). E são eles que funcionam como elo com o atual pós-moderno. Enquanto os chamados modernistas elevados, como Eliot e Ortega y Gasset, trabalhavam para “resgatar a pureza da arte elevada livrando-a da invasão da urbanização, da massificação, da modernização tecnológica, em suma, da moderna cultura de massa” (Huyssen 1981, 27), era a vanguarda histórica que oferecia ao pós-moderno um exemplo da possível subversão e democratização da arte elevada, do hermetismo esteticista e da política da nostalgia. Não pretendo sugerir que o pós-modernismo é apenas um *revival* ou uma neovanguarda. No pós-moderno não existe nenhum traço da oposicionalidade declarada e definitiva da vanguarda. Não existe nenhum desejo de romper com o passado, nenhum desejo de “destruir não só a história, mas a si mesmo como objeto histórico” (Tafuri 1980, 7), mas sim uma tentativa de inserir uma nova historicidade e uma nova problematização da noção de conhecimento histórico. O pós-moderno também não compartilha nada da orientação utópica da vanguarda em relação ao futuro, apesar de sua ocasional propensão à retórica revolucionária. Ele possui pouca convicção na capacidade da arte para modificar a sociedade *diretamente*, embora realmente acredite que o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança.

Tendo-se dito isso, no entanto também é verdade que a vanguarda histórica oferece ao pós-moderno um modelo para contestar a rigidez das fronteiras entre a arte e a vida, um modelo que reconhece declaradamente suas próprias institucionalizações inevitáveis como arte. Assim como o pós-moderno, a vanguarda ao mesmo tempo afirmava e se opunha a cer-

tos princípios modernistas (Buchloh 1986, 45), mas entre os desafios que os dois têm em comum está aquele que se faz contra a “estratégia de exclusão” e a “angústia de contaminação” do modernismo (Huysen 1986, 45), que resultaram na separação entre a arte elevada e a cultura de massa, uma separação que ainda é defendida pelos críticos neoconservadores e esquerdistas. Entretanto, a vanguarda tinha em comum com o modernismo uma ênfase genérica sobre o sujeito individual, a fala pessoal e o texto específico, aspectos que o pós-modernismo substituiria por um interesse na cultura, no discurso coletivo e nos códigos semióticos ou nas convenções estéticas (Russell 1985, 246). É claro que havia um contemporâneo dos modernistas elevados e da vanguarda que também estava interessado exatamente nessas coisas: Bertolt Brecht. Contudo, esse é um nome que raramente aparece no debate pós-moderno, ou mesmo nas discussões marxistas. Talvez seja a tão falada oposição de Brecht a Lukács (1977) que condiciona a manifesta antipatia que a ele se dedica em obras como, por exemplo, a de Jameson (1977, 199-200). Anteriormente Brecht também havia apresentado problemas para Adorno, em parte por ter tentado ultrapassar o poder da dialética negativa por meio da aceitação auto-reflexiva de seu próprio envolvimento nos valores dominantes do capitalismo burguês, bem como de sua própria reação contra esses valores. A obra de Brecht admite essas contradições, e chega mesmo a desenvolver-se em meio a elas: Puntilla ou Grusha querem mudar, mas cedem às condições sociais dominantes. Embora as contradições sejam bastante pós-modernas, a obra de Brecht reuniu a autoconsciência epistemológica do modernismo a uma práxis política revolucionária (Foley 1986a, 203) de forma muito mais radical do que qualquer outra que o pós-modernismo jamais tenha conseguido alcançar.

Não pretendo insinuar que a obra de Brecht é utópica. Conforme afirmou Charles Russel, Brecht

situava explicitamente a si mesmo, sua obra e sua audiência no meio de uma batalha terrivelmente complexa, e não necessariamente vitoriosa, contra as condições ideológicas e políticas predominantes de sua sociedade, condições que não podiam ser transcendidas com facilidade por um apelo vanguardista a um futuro utópico.

(1985, 207)

Isso se assemelha à posição do pós-moderno, sempre consciente das contradições de seu papel de “forasteiro de dentro”. E existem paralelos pós-modernistas com o didatismo autoconsciente do *Lehrstücke* e com o *Verfremdungseffekt* do teatro épico, com seu ataque à unidade aparentemente transparente e ininterrupta entre a obra de arte e o mundo da plateia. Mais uma vez, um bom exemplo do vínculo em termos de forma seria *Um Manual para Manuel*, de Cortázar. Ao longo do romance, recor-

tes autênticos de jornais vão sendo paratextualmente inseridos no texto que lemos. Todos eles funcionam no sentido de alienar o leitor em relação à ilusão realista de um mundo fictício coerente e fechado, e todos se voltam para o mundo mais amplo da política sul-americana. A conclusão de um desses recortes, que relata e documenta a tortura política no Brasil, é repetido na privilegiada posição de final de capítulo e em letras maiúsculas: "HOJE A OPINIÃO PÚBLICA DOS PAÍSES CIVILIZADOS TEM UMA REAL POSSIBILIDADE DE FORÇAR, POR MEIO DE DENÚNCIAS REITERADAS E PRECISAS, O FINAL DAS PRÁTICAS DESUMANAS DAS QUAIS SÃO OBJETO TANTOS HOMENS E MULHERES NO BRASIL" (1978, 248). Assim como os *posters*, as legendas e as canções nas peças de Brecht, isso funciona no sentido de envolver o leitor nessa "opinião pública" e na aceitação da responsabilidade da arte em se manifestar politicamente.

Brecht permitiu que a auto-reflexividade (ou a revelação da convenção) fosse considerada como politicamente progressiva em potencial, e não apenas como possuidora de uma função formal (ou formalmente evolutiva), conforme os formalistas russos haviam sugerido. A metaficção historiográfica, especificamente, apresenta muitos paralelos com o teatro grego. Por exemplo, os dois colocam o receptor numa posição paradoxal, dentro e fora ao mesmo tempo, participativa e crítica: devemos ser reflexivos e analíticos, e não passivos ou irrefletidamente empáticos. Os dois são igualmente acessíveis e recreativos, e igualmente didáticos. Para Brecht, todo o ato da enunciação era importante: a recepção e a produção do texto, bem como as relações sociais e culturais em que elas operam; e, no Capítulo 5, verificamos que o mesmo se aplica ao pós-modernismo. O "campo histórico específico de relações humanas" (Brecht 1964, 190) no qual a arte é escrita e recebida e no qual sua ação ocorre é fundamental para ambos, embora na obra de Brecht exista uma maior sensação de que essas relações estão abertas a mudança *pela ação da própria arte*.

O teatro épico e a arte pós-modernista também possuem em comum desafios aos conceitos de linearidade, desenvolvimento e causalidade, todos os quais, segundo Brecht afirmava, atuam no sentido de reforçar a ideologia dominante que está no poder (1964, 37). A contradição, a forma em "zigzague" e "a instabilidade de todas as circunstâncias" (277) eram algumas das técnicas que Brecht utilizava para despertar na platéia as possibilidades de mudança. Quando as contradições podem ser encontradas na descrição do personagem, verificamos mais uma contestação da noção do sujeito burguês unificado e coerente — uma contestação que se relaciona com a do pós-modernismo: "A continuidade do ego é um mito" (15). Não se camufla a ideologia, não se ameniza a contradição, no personagem ou na trama. O sujeito é um objeto da indagação — e problematização. Ele não é considerado como um pressuposto; não é invariante nem invariável. O teatro de Brecht e a arte pós-modernista contestam ainda todo aquele conjunto de pressupostos que, conforme verificamos, provém do concei-

to humanista de subjetividade: originalidade, exclusividade, autoridade e universalidade. Os dois reescrevem parodicamente os acontecimentos históricos e as obras de arte do passado, questionando assim a estabilidade do sentido de ambos. Por meio da incorporação de conhecidos acontecimentos e personagens históricos em seus textos, os dois conseguem problematizar o conhecimento histórico e romper qualquer estrutura ilusionista.

A obra de Brecht, assim como a do pós-modernismo, valoriza o processo (“o andamento”) em detrimento do produto (“o final”) (37), e por isso o texto *qua* texto formal não possui valor fixo e definitivo em si e por si mesmo. Não é um objeto fechado e fetichizado, mas sim um processo aberto com uma situação enunciativa que se modifica junto com cada receptor, cujo posicionamento ideológico como consumidor (realizado pelo teatro realista e pela ficção) é o que o teatro épico e o pós-modernismo tentam subverter. No entanto, talvez o pós-moderno tenha a tendência de explorar, bem como de subverter, mais do que Brecht jamais haveria permitido: ele costuma inserir a posição consumidora de sujeito e depois debilitá-la conscientizando o receptor a respeito das modalidades de representação que atuam no texto. Contudo, sua auto-reflexividade ainda se volta para o fato de que a arte não reflete nem transmite inocentemente a realidade; em vez disso, ela a cria ou denota, no sentido de torná-la significativa. É assim que o “combativo” (277) *Verfremdungseffekt* foi planejado para funcionar, deslocando o receptor, da “aceitação passiva genérica para um estado correspondente de desconfiada indagação” (192).

A arte pós-moderna funciona de maneira semelhante. Sugestivamente, Catherine Belsey apresentou a denominação de “texto interrogativo” para essas obras brechtianas:

O texto interrogativo (. . .) rompe a unidade do leitor por meio do desestímulo à identificação com um sujeito unificado da enunciação. Se puder ser localizada de alguma forma, a posição do “autor” inserido no texto é considerada como questionadora ou como literalmente contraditória. Portanto, se o texto interrogativo não (. . .) procura [precisamente] “obter informações” [conforme o adjetivo poderia sugerir] do leitor, ele literalmente convida o leitor a produzir respostas para as questões que, implícita ou explicitamente, levanta. (1980, 91)

Embora eu considere a observação final sobre um convite à produção de respostas mais como a projeção de um desejo do que como uma realidade, certamente a arte pós-moderna levanta essas questões, e o faz por meio da revelação das contradições existentes dentro da ideologia predominante (e de revelação dos conluios com essa ideologia).

O que David Caute (1972) defendeu como um modelo para a ficção é a combinação de intensa auto-reflexividade e envolvimento político que ca-

racterizavam as peças de Brecht. Ele chamou esse modelo de “literatura dialética”. Não é bem o que venho chamando de metaficção historiográfica, pois, segundo a formulação de Cauter, isso se aplicaria a toda metaficção. É o ato do autoquestionamento e da auto-exposição textuais que é considerado como intrinsecamente radical: “as verdadeiras potencialidades e limitações da literatura como expressão do envolvimento sociopolítico só podem ser alcançadas se tanto o escritor como o leitor compreenderem *o que é a escrita*” (145). A metaficção historiográfica questiona essa certeza e também conduz um passo à frente o próprio conceito: uma obra como *History*, de Elsa Morante, aborda questões políticas diretamente, por meio das interrogações que faz em relação à escrita da literatura e da história, e assim coloca sobre o leitor o peso da responsabilidade de compreender (Lucente 1986, 264). Para Cauter, um romance “dialético”, conforme sugere a denominação, reuniria, numa síntese mais elevada, a literatura e a vida (251). Entretanto, a ficção pós-moderna não sugere nenhuma dialética desse tipo: as fronteiras entre a arte e a realidade são realmente contestadas, mas apenas porque ainda existem – ou assim pensamos nós. Em vez da síntese, encontramos a problematização. Pode não ser muito; porém, mais um vez, pode ser tudo o que temos.

CONCLUSÃO: UMA POÉTICA OU UMA PROBLEMÁTICA?

A teoria nada mais é do que uma extensão da prática. *Charles Bernstein*

Talvez a arte e a teoria que venho chamando de pós-modernistas não sejam tão revolucionárias como sugere sua própria retórica ou a de seus defensores. No entanto, talvez também não sejam tão nostalgicamente neoconservadoras quanto o querem seus detratores. Quer utilizemos um modelo de dupla codificação ou um modelo de “não-marcação” ideológica, o importante é que o pós-modernismo foi aclamado e atacado pelos dois extremos do espectro político porque sua estrutura intrinsecamente paradoxal permite interpretações contraditórias: essas formas de teoria e prática estéticas inserem e, ao mesmo tempo, subvertem normas predominantes — normas artísticas e ideológicas. Elas são ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade. Esse tipo de contradição, segundo me parece, é o que se manifesta naqueles pontos de interseção da arte e da teoria atuais, e foram esses pontos que venho utilizando no presente trabalho com o objetivo de sugerir a base para uma poética do pós-modernismo, uma estrutura descritiva aberta e flexível para, com seu uso, ordenar nosso atual conhecimento cultural. Sendo teorizada a partir desses pontos de interseção, uma poética pós-moderna forneceria a explicação para a teoria e a arte que reconhecem seu envolvimento naquilo que contestam: os fundamentos ideológicos, e também estéticos, dos dominantes culturais de hoje — o humanismo liberal e a cultura capitalista de massa. Apesar de toda a retórica apocalíptica de um Charles Newman, de um Jean Baudrillard ou de um Arthur Kroker, pouco consigo enxergar no pós-moderno, conforme o defini, que justifique afirmações tais como:

Nossa consciência é uma consciência de *fin-de-millennium* que, existente no final da história, no crepúsculo do ultramodernismo (da tecnologia) e do hi-

perprimitivismo (dos estados de ânimo públicos), revela um grande leque de desintegração e decadência tendo como cenário a radiação da paródia, do *kitsch* e da destruição.

(Kroker e Cook 1986, 8)

Esse lamento de exaltação do neonietzschianismo concede ao presente um *status* que quase todas as épocas do passado também poderiam ter reivindicado para si, se o tivessem tentado. Embora proporcionem um enorme prazer na leitura, esses floreios retóricos podem exagerar em suas suposições.

Mas agora esse “lado escuro da pós-modernidade” (Kroker e Cook 1986, 171) passou a ser a visão mais adotada, especialmente entre os críticos de orientação mais sociológica. Tendo extraído ao mesmo tempo seu tom e suas teorias a partir dos padroeiros do pensamento apocalíptico e dos teóricos niilistas do excesso e da decadência (Nietzsche, Bataille e Baudrillard), eles não costumam levar em conta a posição a partir da qual tanto se queixam, ou as complexidades do fenômenos culturais aos quais afirmam descrever. Uma das lições da duplicidade do pós-modernismo é o fato de que não é possível sair daquilo que se está contestando, o fato de que sempre se está envolvido no valor, prefere-se o desafio. E, embora a corajosa afirmativa de que o pós-moderno é “desistoricizado” tenha contribuído para que se desse uma grande atenção a esses críticos e também a certos críticos marxistas, trata-se de uma afirmação que pouco se relaciona com as verdadeiras obras da arte pós-moderna, especialmente com aquilo que venho chamando de metaficção historiográfica, pois esse termo se refere a romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com o que parece constituir seu oposto (a referência histórica) tendo por objetivo revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico. O desafio à história ou a sua escrita não é a negação de nenhuma das duas.

O artigo de Baudrillard intitulado “A Procissão de Simulacros” (1984), que exerceu enorme influência, também substitui a análise da verdadeira prática pós-moderna por uma visão apocalíptica generalizada que esvazia as diferenças e rejeita os possíveis impulsos criativos e contestatórios dentro do pós-moderno. Ele afirmou que os *mass media* neutralizaram a realidade para nós, e o fizeram em fases: primeiro refletindo a realidade, em seguida disfarçando-a, depois disfarçando a ausência de realidade e, finalmente, deixando de ter com ela qualquer relação. Esse é o simulacro, a destruição final do significado. O que eu gostaria de afirmar é que a arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de “simulacração” da cultura de massa – não negando ou lamentando esse processo, mas problematizando toda a noção de representação da realidade, e aí sugerindo a qualidade potencialmente redutora da visão sobre a qual se baseiam as queixas de Baudrillard. Não se trata do fato de que a verdade e a referência tenham deixado de existir, conforme afirma Baudrillard; trata-se do

fato de que deixaram de ser questões não-problemáticas. Não estamos sendo testemunhas de uma degeneração rumo ao hiper-real sem que haja origem ou realidade, mas sim um questionamento sobre qual pode ser o sentido de “real” e de que maneira podemos *conhecê-lo*. A função da reunião entre o historiográfico e o metaficcional em grande parte da ficção contemporânea, desde as obras de Fowles e de Doctorow até as de Eco e de García Márquez, é conscientizar o leitor sobre a distinção entre os *acontecimentos* do passado que realmente ocorreu e os *fatos* por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado, por cujo intermédio presumimos conhecê-lo. A teoria do simulacro, de Baudrillard, é excessivamente organizada; ela resolve tensões que considero estarem em andamento e serem insolúveis e que talvez devam formar a base de qualquer definição de pós-modernismo que pretenda ser fiel à verdadeira prática cultural.

Entretanto, o próprio Baudrillard tem consciência de algumas contradições que não podem ser resolvidas. Ele admite que toda cultura, sejam quais forem as afirmações manifestas que ela faça no sentido contrário, age de acordo com a lógica política do sistema capitalista. Porém, em minha opinião, o pós-modernismo inverte os termos desse paradoxo. Ele não pretende operar fora desse sistema, pois sabe que não pode fazê-lo; por isso reconhece abertamente essa cumplicidade, com o único objetivo de agir em segredo visando a subverter os valores do sistema a partir de dentro. Ele é aquilo que Michael Ryan (1982, 218) chamou de “enclave”, ou seja, um pequeno grupo, dentro do dominante, o qual pode contestá-lo por meio de uma estratégia de esforços pluralizados e diversificados. Portanto, ele não é apolítico, assim como não é anistórico. Participa daquilo que Edward Said (1983, 241-242) classifica como “consciência crítica”, pois está sempre consciente das diferenças, das resistências, das reações. O pós-moderno não nega que todos os discursos (inclusive este — e também o de Baudrillard) atuam no sentido de legitimizar o poder; em vez de negar, ele questiona como e por quê, e o faz investigando autoconscientemente, até mesmo didaticamente, a política da produção e da recepção da arte. Reconhece que o próprio desafio a uma ideologia dominante constitui outra ideologia. É ideológica a afirmação de que o questionamento é um valor em si mesmo: ele é realizado em nome de seu próprio investimento de poder em trocas institucionais e intelectuais dentro do discurso acadêmico e crítico. E, naturalmente, o próprio ato de questionar é um ato de inserção (e subsequente contestação) daquilo que está sendo questionado. Em outras palavras: a própria forma de interrogação encena o paradoxo pós-moderno de ser ao mesmo tempo cúmplice e crítico das normas predominantes — que ele inseriu. Essa é a ideologia a partir da qual foi escrito o presente estudo sobre o pós-moderno, estando inevitavelmente envolvido, conforme ele também está, naquilo que constitui seu objeto de investigação.

Os paradoxos do pós-modernismo atuam no sentido de instruir-nos nas inadequações dos sistemas totalizantes e das fronteiras fixas institucionalizadas (epistemológicas e ontológicas). A paródia e a auto-reflexividade da metaficção historiográfica funcionam como marcadores do literário e também como desafios às limitações desse literário. A “contaminação” contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovavelmente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia. Esse desafio às limitações do privilegiamento (e da simultânea marginalização) humanista do literário teve repercussões que se entrecruzaram com contestações feministas e com outras contestações “minoritárias” ao cânone como um corpo estável e fixo de “grandes” obras universal e eternamente aceitas. No caso, o ponto de interseção está na percepção, compartilhada pela teoria e pela prática, de que “a literariedade depende essencialmente não das propriedades formais de um texto em si mesmas, mas da posição que essas propriedades estabelecem para o texto dentro das matrizes do campo ideológico predominante” (T. Bennett 1979, 59).

Assim, em vez de uma “poética”, talvez o que tenhamos aqui seja uma “problemática”: um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas pelos diversos discursos do pós-modernismo, questões que antes não eram especialmente problemáticas mas que agora certamente o são. Por exemplo, agora estamos questionando essas fronteiras entre o literário e o tradicionalmente extraliterário, entre a ficção e a não-ficção, e, em última hipótese, entre a arte e a vida. No entanto, só podemos questionar essas fronteiras porque ainda as pressupomos como existentes. Julgamos saber a diferença. Os paradoxos do pós-modernismo servem para nos chamar a atenção para nossa contínua postulação dessa diferença e também para uma dúvida epistemológica mais recente. (*Será que conhecemos a diferença? Podemos conhecê-la?*) Conforme verificamos, na arte e na teoria pós-modernas o foco dessa dúvida recai sobre o histórico. Como podemos conhecer o passado hoje? Obviamente a questão do conhecimento histórico não é nova, mas a reunião, que é poderosa e não pode ser ignorada, de múltiplos desafios a qualquer conceito não problemático desse conhecimento na arte e na teoria atuais é uma dessas interseções que, em minha opinião, definem o pós-moderno. Não se trata de regressão ao período romântico, no qual, conforme afirmou Linda Orr, a história era o denominador comum de preocupação entre “o épico, a utopia, a economia política, a filosofia política, a religião, a ficção e o lirismo” (1986, 3). No período intermediário houve a separação desses diversos discursos em disciplinas institucionalizadas individuais. Hoje o pós-moderno representa a tentativa de rehistoricizar — e não de deshistoricizar — a arte e a teoria. Mas ele usa e abusa das modalidades de historiografia que terminamos por

considerar como “naturais”: a narrativa contínua, o desenvolvimento inevitável, padrões de ação universais (em outras palavras: reconhecíveis). Hoje vemos uma investigação de condições específicas de mudança específica, um questionamento contextualizado de pressuposições ideológicas.

As considerações sobre essa poética ou essa problemática pós-moderna também abrangeriam as numerosas questões que resultam desses desafios ao conhecimento e à escrita da história, questões como a textualidade do arquivo e a inevitável textualidade de toda escrita. E não é apenas a literatura que está envolvida nessa contestação. Aquilo que Renato Barilli (1986) classificou como a arte dos “Nuovi Nuovi” (Novos Novos) na pintura italiana está reavaliando o passado da arte local e internacional e sua relação com a cultura informacional global de massa. Do mesmo modo, o retorno paródico da arquitetura pós-moderna à história da forma arquitetônica é uma reelaboração irônica (e não nostálgica) da herança estrutural e ideológica que foi deliberadamente apagada da memória arquitetônica pelo modernismo elevado. A paródia é a forma irônica de intertextualidade que permite tais reavaliações do passado. Essa interrogação auto-reflexiva e paródica da história também provocou um questionamento dos pressupostos que estavam por trás da autonomia estética modernista e da referência realista não problemática. Toda a noção da referência na arte foi problematizada pela mistura pós-moderna entre o histórico e o auto-reflexivo. Talvez isso fique inteiramente óbvio em metaficções historiográficas tais como *Ragtime*, na qual Sigmund Freud e Carl Jung podem atravessar juntos o Túnel do Amor em Coney Island sem tê-lo feito historicamente, mas talvez sempre o tenham feito simbolicamente. Qual é o referente da linguagem dessa ficção — ou de qualquer ficção, ou ainda, nesse aspecto, da historiografia? Como podemos vir a conhecer a realidade passada? O pós-modernismo não nega que ela tenha existido; apenas questiona como é que hoje em dia podemos conhecer os verdadeiros acontecimentos do passado a não ser por intermédio de seus vestígios, de seus textos, dos fatos que elaboramos e aos quais concedemos um sentido.

Também afirmei que o questionamento feito pelo pós-modernismo em relação às noções humanistas de história também envolve desafios a sua noção implícita de subjetividade. Nas palavras de Victor Burgin: “O ‘indivíduo’ pressuposto no humanismo é um ser autônomo, dotado de autocohecimento e de um irreduzível âmago de ‘humanidade’, uma ‘essência humana’ da qual todos participamos, uma essência que, ao longo da história, luta progressivamente para aperfeiçoar-se e realizar-se” (1986, 32). Cada uma das contestações a essa crença básica — desde a contestação feita por Freud até aquela feita pelos pós-modernistas — foi atacada como sendo “o inimigo das aspirações civilizadas”. Mas a teoria e a prática das feministas e dos negros, isso para citar apenas as mais evidentes, restringiram a rejeição pós-estruturalista (masculina, branca e eurocêntrica) do co-

gito e da subjetividade burguesa: elas não podem rejeitar aquilo que não têm, aquilo cujo acesso não foi a ela permitido. A arte e a teoria feministas, por exemplo, sabem que devem inserir a subjetividade feminina antes de poderem contestá-la. E é assim que esse e outros discursos ex-cêntricos têm um impacto tão importante sobre o pós-moderno — por meio de suas inevitáveis e produtivas contradições. Em outras palavras: ao lidarmos com as sobreposições da teoria e da prática, precisamos ultrapassar a associação, hoje obrigatória, do pós-moderno com o pós-estruturalista. Habermas (1983) admite ser responsável, em grande parte, por promover a associação, e os dois termos realmente entraram nos debates teóricos norte-americanos aproximadamente na mesma época. Foram recebidos com igual hostilidade por marxistas, tradicionalistas e neoconservadores. Porém, embora hoje existam importantes sobreposições de preocupação entre esses dois extremamente polêmicos “pós-”, equipará-los seria ignorar os vínculos muito fortes que existem entre o pós-modernismo e outras formas de teoria contemporânea: a análise do discurso; as teorias feminista, negra, etnicista, *gay*, pós-colonial e outras teorias ex-cêntricas; a psicanálise; a teoria historiográfica; e até a filosofia analítica.

Independentemente de ter estruturado o esboço de uma poética ou de uma problemática, o presente estudo baseou sua análise na teoria e na arte, trabalhando com o pressuposto de que a teoria e a crítica devem levar em consideração “a estrutura de proposições críticas em suas relações com os artefatos por elas descritos” (Thurley 1983, 1). A teoria e a prática são separadas com excessiva frequência — na sala de aula e na pesquisa que fazemos —, e uma das lições do pós-modernismo é a de que devemos questionar quaisquer separações institucionalizadas desse tipo e devemos aprender a teorizar a partir do local da prática. Romances como *G.*, de John Berger, teorizam declaradamente (à medida que narrativizam) todas as noções que se podem encontrar nas teorias de Jameson ou de Lyotard, mas hoje muitos quase tendem mais a ler (e legitimizar) a teoria do que a ler a prática. Conforme disse Manfredo Tafuri, “existe uma cumplicidade íntima entre a crítica e a atividade” (1980, 1), entre a teoria e a prática, e por isso não surpreende que muitos dos estudos mais esclarecedores sobre o pós-moderno tenham sido realizados por artistas-teóricos: Paolo Portoghesi, Charles Jencks, Victor Burgin, Rosalind Krauss e David Antin.

Recentemente John Fekete propôs a realização de um “projeto antifuncional de interpretação”, que seria “pluralista, racional e pragmático” (1984b, 245), mas creio que esse projeto já existe na reunião entre a teoria e arte que constitui o pós-modernismo. Nos dois discursos existe um nítido “compromisso ideológico com a ‘mundanidade’ da arte e da crítica” (Bové 1982-3, 156, 157), compromisso que não se pode separar da reunião entre as duas e da autoconsciência que ambas têm em comum sobre suas próprias posições na prática cultural. O fato de essas posições serem ex-cêntricas, estarem paradoxalmente dentro e fora do dominante que

contestam, não é motivo de desespero nem de lamentações apocalípticas. Segundo a visão pós-moderna, as contradições são inevitáveis e, na verdade, é também inevitável a condição da experiência social e da experiência cultural. Amenizá-las constituiria má-fé, mesmo que essa também fosse nossa reação normal dentro de um contexto humanista. O narrador de *Shame*, romance de Salman Rushdie, expressa isso nos seguintes termos: "Eu mesmo consigo manter ao mesmo tempo muitas e muitas visões totalmente irreconciliáveis, sem a menor dificuldade. Não creio que os outros sejam menos versáteis do que eu" (1983, 242). O pós-modernismo se recusa a eliminar (e chega mesmo a enfatizar) "a produtiva tensão entre o político e o estético, entre a história e o texto" (Huysen 1986, 221), e o faz historicizando e contextualizando a separação entre esses discursos, que, para o humanismo, foram considerados como quase mutuamente incompatíveis.

Concentrei-me na ficção, especialmente na segunda parte do presente estudo, em parte porque muitos outros que escrevem sobre o pós-modernismo também o fizeram, e em parte porque ela articula e problematiza abertamente (já que o faz verbalmente) os pressupostos de nossa cultura dominante. A auto-reflexividade da metaficção historiográfica pode ter raízes na afirmação modernista da autonomia da arte e de sua separação com referência à contaminação da vida e da história, mas, conforme perceberam os formalistas russos, tem também o efeito de desmistificar a ilusão artística, de reduzir a distância entre a arte e a vida. Ela desafia aquilo que Benjamin (1968) considerava como sendo a arte "aurática", que isolava e fetichizava o estético. Quando se associa a referências históricas e acontecimentos e personagens verdadeiros, essa auto-representação desmistificadora envolve uma problematização do conhecimento histórico e das fronteiras entre o fato e a ficção, conduzida dentro dos poderes e dos limites da narrativização.

Assim sendo, embora tenha privilegiado neste estudo a metaficção historiográfica, procurei discutir as manifestações paralelas dos paradoxos pós-modernos em outras artes. Um quadro como *Aquiles e a Tartaruga*, de Mark Tansey, é uma alegoria pós-modernista da histórica disputa entre a cultura e a natureza, entre a teoria científica e o universo, tanto quanto o é *Doctor Copernicus* ou *Kepler*, de Banville. No fundo da pintura, um foguete se eleva, mas um pinheiro, que está no primeiro plano, o supera em altura. Sendo uma homenagem intertextual ao paradoxo de Zenão de Eléia (paradoxo que serve de base para a alegoria), o quadro também retrata Mitchell Feigenbaum, Benoit Mandelbrot e Albert Einstein, cientistas verdadeiros. A presença representada dos três é importante para a mensagem ideológica da obra: por exemplo, as teorias de Feigenbaum sobre as dimensões das irregularidades na Geometria e na Física, teorias que parecem ser paradoxais, provam a "falibilidade de modelos da realidade em face da inevitabilidade da turbulência" (McCormick 1987, 95). Qualquer

desafio a “modelos de realidade” que sejam tidos como certos é relevante para um quadro que obriga diversas equivalências miméticas desses modelos a entrar em confronto entre si: o realismo fotográfico, as convenções da figuração e da pintura, as técnicas de ilustração. Em outras palavras, a pintura de Tansey insere a autoridade da representação realista e a contradiz ironicamente.

Mas a pintura não é o único meio utilizado com objetivos pós-modernamente paradoxais. Talvez a mais intrinsecamente contraditória de todas as formas de arte, e que por isso recebeu no pós-modernismo o reconhecimento merecido, seja a fotografia (ver Rosler 1984, 328). Assim como a metaficção historiográfica, agora ela é autoconscientemente, e também intrinsecamente, referencial. Possui um *status* documental irreduzível. Mas hoje em dia, na obra de Martha Rosler, Barbara Kruger, Heribert Berkert, Victor Burgin, Sherrie Levine e outros, é também autoconsciente e intrinsecamente estruturada ou auto-referencial. É o espaço elaborado. Um paradoxo pós-moderno adicional (dentro do paradoxo da atual ascensão da fotografia como forma elevada de arte) é o fato de isso estar ocorrendo numa época em que a fotografia é o mais comum entre todos os artefatos culturais. Estamos cercados por elas; produzimos e consumimos imagens fotográficas constantemente.

Admitir isso não equivale a afirmar que esses simulacros, conforme os termos de Baudrillard, são tudo o que temos. A fotografia pós-moderna enfatiza sua inevitável identidade como simulacro de maneira especial, apresentando abertamente sua óbvia intertextualidade e sua inegável natureza de *mass medium* com possibilidade de múltipla reprodução como desafio à arte “aurática” e aos pressupostos humanistas correlatos de subjetividade, autoria, singularidade, originalidade, exclusividade e autonomia. Naturalmente, nesse aspecto ela foi precedida e permitida pela obra de Duchamp e dos artistas *pop*, pelo *ready-made* e pelo “*already-made*” – o “já-feito” (Solomon-Godeau 1984, 76). É interessante o fato de, frequentemente, terem sido as fotografias as mais obviamente radicais em sua contestação à estrutura institucional e ideológica da arte elevada por meio da mistura desta com imagens dos *mass media* – imagens provenientes dos anúncios, das revistas de moda e do cinema. Esse é mais um dos pontos de interseção entre teoria e prática, pois em sua arte as obras de Silvia Kolbowski, Cindy Sherman e outras abordaram especificamente as mesmas questões tratadas por parte da teoria feminista: a comodificação e a fetichização de imagens de mulheres, tanto na cultura elevada quanto na cultura de massa.

Também na dança pós-moderna é possível sentir os mesmos efeitos ideológicos de testagem de fronteiras: Karole Armitage mistura o balé clássico e a dança moderna em algo que questiona a designação autônoma e semi-sagrada de apenas certos tipos de dança como sendo arte elevada, e o faz no contexto não só da música e da pintura contemporâneas, mas

também da moda e de outras formas de cultura de massa. Além disso, ao longo do presente estudo procurei apresentar, quando fosse relevante, exemplos de arquitetura, música e cinema pós-modernos, a fim de ilustrar as contradições definitórias que julgo caracterizarem os discursos do pós-moderno. Porém, em termos totais, aqui o principal *locus* do estudo desses paradoxos foram os pontos de interseção entre teoria e prática. À luz da arte pós-moderna, afirmei que aquilo que podemos classificar como teoria pós-moderna seria intrinsecamente autocontraditório: o que anteriormente considerei como sendo aquelas foucaultianas negações totalizantes da totalização e essencializações do (poder) inessencializável ou aquelas narrativas-mestras lyotardianas sobre nossa perda de fé nas narrativas-mestras. O debate em torno da definição e do valor do pós-moderno envolveu muitas dessas teorias. Nos primeiros termos do debate — conforme foram articulados por Lyotard (1984a) e Habermas (1983) — aquilo que eu chamaria de pós-modernismo fica em cima do muro, afirmando uma metanarrativa com valores e premissas precisos (*à la* Habermas) e depois problematizando tanto o processo quanto o produto de tal procedimento (*à la* Lyotard).

O pós-modernismo oferece aquilo que Habermas procura, ou seja, “uma *constelação modificada* de arte e do mundo da vida” (1985b, 202), mas o faz de maneira problemática e provisória, e não certa ou definitiva. Mas o interesse de Habermas pela natureza dialógica dos atos de comunicação harmoniza-se com o restabelecimento pós-moderno da complexidade da enunciação, e sem dúvida existem em sua obra outros aspectos que também são potencialmente pós-modernistas: sua própria prática crítica de desafiar a tradição filosófica e a ênfase por ele dada à necessidade de diferenciar distinções e diferenças, em vez de confundir uma com a outra em nome das unidades. No entanto, como também ocorre com o marxismo, existe no pensamento de Habermas um impulso universalizante que se vincula ao fato de ser ele um pensador dialético. E foi a isso que Lyotard reagiu e que o pós-modernismo contesta. Mas é um excesso de simplismo reduzir Habermas a um exemplo da “mente alemã traumatizada”, incapaz de suportar a reunião histórica entre a razão e o irracionalismo, refugiando-se na “cidadela racionalista” da “ética racionalizada” (Kroker e Cook 1986, 255). As contradições de seu pensamento sintomatizam grande parte da escrita a respeito e em torno do pós-modernismo, contradições que tal pensamento possui em comum com seu objeto de estudo.

É por esse motivo que a última *doxa* — a teoria do simulacro — me parece falsa. É excessivamente absoluta, excessivamente dogmática para os fenômenos provisórios e descentralizados que pretende descrever. Entretanto, foi imenso o impacto da visão de Baudrillard. Para alguns, o simulacro produziu “questões ao mesmo tempo obsessivas e irrelevantes sobre ‘a coisa real’ ” (Orvell 1980, 64). As questões pós-modernas sobre “a coisa real” são realmente obsessivas, porque agora são problemáticas; mas não

são, de forma alguma, irrelevantes. De certa maneira, o ato de problematização é um ato de restituição da relevância a algo que foi ignorado ou tido como certo. Contudo, desde Platão a “coisa real” vem tendo sempre uma relação problemática com a arte. O que o pós-modernismo faz é não apenas lembrar-nos disso, mas também investigar nossa amnésia.

Portanto, o que o pós-modernismo questiona não é apenas a afirmação humanista-liberal do real, mas o assassinato apocalíptico do real. Apenas descartar a realidade, conforme faz Baudrillard (1984, 253), não equivale a provar que ela foi degenerada transformando-se em hiper-realidade. Mais do que “liquidar referenciais”, os discursos pós-modernos que vim estudando neste trabalho obrigam a um repensar de toda a noção de referência, repensar que torna problemáticas a tradicional transparência realista e essa redução, mais recente, da referência a simulacro. Ele sugere que tudo aquilo que sempre tivemos para trabalhar é um sistema de signos, e que chamar a atenção para isso não é negar o real, mas lembrar que apenas *atribuímos sentido* ao real dentro desses sistemas de significação. Não se trata de uma nova substituição radical do real por signos, conforme afirma Baudrillard. A arte pós-moderna limita-se a enfatizar o fato de que só podemos conhecer o real, especialmente o real do passado, por meio de signos, e que isso não equivale a uma substituição em grande escala.

Em outras palavras: o pós-moderno ainda atua no domínio da representação, e não da simulação, mesmo questionando constantemente as regras desse domínio. Ao escrever sobre a vanguarda, Lyotard utilizou a imagem da psicanálise: a tentativa de compreender o presente por meio do exame do passado (1986, 125). Essa mesma imagem é sugestiva para a orientação do pós-modernismo em direção à “presença do passado” e para sua deliberada rejeição de uma orientação utópica (marxista) positiva ou apocalíptica (neonietzschiana) negativa em relação ao futuro. Seus objetivos são mais limitados: fazer-nos olhar para o passado a partir da reconhecida distância do presente, uma distância que condiciona inevitavelmente nossa capacidade de conhecer esse passado. O que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas por esse distanciamento: não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos. Essas ironias também impedem o antiquarismo: não existe valor no passado em si ou por si. É a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar — analisar, procurar compreender — a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela. Conforme muitos querem afirmar, o pós-modernismo pode perfeitamente ser a expressão de uma cultura em crise, mas em si mesmo não constitui nenhuma ruptura revolucionária. Ele é contraditório demais, entra com excessiva intencionalidade na troca de concessões com aquilo a que desafia.

Hoje a teoria, a crítica e a arte pós-modernistas estão todas envolvidas na constestação às premissas modernistas (humanistas) da autonomia apo-

lítica da arte e da teoria e da crítica como atividades isentas de valor. Os paradoxos pós-modernos revelam e questionam as normas predominantes, e podem fazê-lo porque encarnam os dois processos. Eles ensinam, por exemplo, que a representação não pode ser evitada, mas pode ser estudada a fim de demonstrar como legitima certos tipos de conhecimento e, portanto, certos tipos de poder. A arte pós-moderna reconhece autoconscientemente que, assim como a cultura de massa, está carregada de ideologia em virtude de sua natureza representacional (e, muitas vezes, narrativa). Em outras palavras: "as representações não possuem um conteúdo intrinsecamente ideológico, mas executam uma função ideológica na determinação da produção de sentido" (Wallis 1984b, xv). Essa é a ligação dos ex-cêntricos (das mulheres, dos etnicistas, dos gays, dos negros, dos pós-coloniais), e provêm das margens (mas de dentro) da cultura dominante.

Isso não significa que o pós-moderno não pode ser ou não tem sido apropriado e recuperado por um dos extremos (ou pelos dois extremos) desse dominante: a cultura capitalista de massa ou a arte humanista elevada. Como afirmei, creio que é sua dupla codificação, como contestador mas também como cúmplice, que permite tal apropriação. Não pode haver dúvida de que o pós-moderno foi comercializado, de que a estética foi transformada em moda. Entretanto, pode ser uma atitude sábia o estabelecimento de alguma distinção entre a arte e aquilo que a ela faz o sistema de promoção da arte. A julgar pelo destino até mesmo do modernismo hermético, parece evidente que qualquer prática estética pode ser assimilada e neutralizada pelo mercado da arte elevada e pela cultura dos *mass media*. Minha pergunta seria: por que essa separação que se costuma fazer nas discussões sobre o modernismo (separação entre a própria arte e sua comodificação) também não se faz nas considerações sobre o pós-moderno? Creio que, com total imparcialidade, deve-se fazer uma separação entre a Piazza d'Italia de Charles Moore e todos aqueles arcos clássicos, tão em moda, afixados sobre a fachada de prédios modernistas.

Em vez de procurar totalizar, o presente estudo procurou questionar os limites e os poderes do discurso pós-modernista, por meio da investigação das sobreposições dentro de uma pluralidade de manifestações na arte e na teoria, sobreposições que se voltam para as questões consistentemente problematizadas que, em minha opinião, definem essa poética (ou essa problemática) do pós-modernismo: o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo. Eu concordaria com Habermas no sentido de que essa arte não "emite nenhum sinal claro" (1985a, 90), porém, diga-se mais uma vez, não procura fazê-lo. Ela procura problematizar e, com isso, fazer-nos questionar. Mas não oferece respostas. Não pode fazê-lo sem trair sua ideologia antitotalizante. Mesmo assim, os detratores e os defensores do pós-modernismo encontram respostas, pois os paradoxos do pós-modern-

no realmente permitem respostas – embora só as permitam se o outro lado do paradoxo for ignorado. À pergunta de Habermas – “Mas onde estão as obras que poderiam preencher o *slogan* negativo do 'pós-modernismo' com um conteúdo positivo?” (90) –, eu responderia: em toda a parte – na ficção, na pintura, no cinema, na fotografia, na dança, na arquitetura, na poesia, no drama e no vídeo atuais. Não podemos encontrar nenhuma resposta nas contradições dessas formas de arte, mas as perguntas que irão tornar até mesmo possível qualquer processo de resposta estão ao menos começando a ser feitas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackroyd, Peter (1985) *Hawksmoor*. Londres, Hamish Hamilton.
- Adler, Louise (1980) "Historiography in Britain: 'une histoire en construction' ". *Yale French Studies* 59: 243-53.
- Alloula, Malek (1986) *The Colonial Harem*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Alter, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press.
- Althusser, Louis (1969) *For Marx*, trad. Ben Brewster. Nova Iorque, Pantheon.
- (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster. Londres, New Left Books.
- Altieri, Charles (1973) "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics". *Boundary 2* 1, 3: 605-41.
- (1984) *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1986) "What Ashbery Makes of the Challenges of Post-Modern Visual Arts". Artigo para a reunião da Associação Americana de Linguagem Moderna, Nova Iorque, dezembro.
- Angenot, Marc (1983) "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". *Revue des sciences humaines* 189, 1: 121-35.
- Antin, David (1972) "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". *Boundary 2* 1,1: 98-133.
- (1980) "Is There a Postmodernism?" in Garvin (1980): 127-35.
- Aquin, Hubert (1974) *Blackout*, trad. Alan Brown. Toronto, Anansi.
- (1983) *The Antiphony*, trad. Alan Brown. Toronto, Anansi.
- Arac, Jonathan (1982-3) "Introdução" à edição da *Boundary 2* 11, 1-2: 1-4 sobre: *Envolvimentos: Pós-modernismo, Marxismo, Política*.
- Aristóteles (1982) *Poetics*, trad. James Hutton, Londres e Nova Iorque, Norton.
- Aronowitz, Stanley (1984) "When the New Left Was New" in Sayres *et al.* (1984): 11-43.
- Arvon, Henri (1973) *Marxist Esthetics*, trad. Helen R. Lane. Ithaca, Nova Iorque e Londres, Cornell University Press.
- Atwood, Margaret (1985) *The Handmaid's Tale*. Toronto, McClelland & Stewart.
- Baird, George (1969) "'La Dimension Amoureuse' in Architecture" in Jencks e Baird (1969): 78-99.
- Bakhtin, Mikhail (1968) *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- (V. N. Voloshinov) (1973) *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I. R. Titunik. Nova Iorque e Londres, Seminar Press.
- (P. N. Medvedev) (1978) *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle, Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press.
- (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays By M. M. Bakhtin*, org. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin, Tex. e Londres, University of Texas Press.
- Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Mass. e Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Banville, John (1976) *Doctor Copernicus*. Nova Iorque, Norton.
- (1981) *Kepler*. Londres, Secker & Warburg.
- Barber, Bruce Alistair (1983-4) "Appropriation/Expropriation: Convention or Intervention?". *Parachute* 33:29-39.
- Barilli, Renato (1984) "Una generazione postmoderna". "Il Verri 1-2, série 7: 15-55
- (1986) *Icons of Postmodernism: The Nuovi-Nuovi Artists*. Torino, Allemandi.
- Barker, Francis, et al. (org). (1983) *The Politics of Theory*. Colchester, University of Essex.
- Barnes, Julian (1984) *Flaubert's Parrot*. Londres, Jonathan Cape.
- Barth, Jonh (1956) *The Floating Opera*. Nova Iorque, Avon.
- (1960) *The Sot-Weed Factor*. Nova Iorque, Doubleday.
- (1967) "The Literature of Exhaustion". "The Atlantic 220, 2: 29-34.
- (1979) *Letters*. Nova Iorque, Putnam's Sons.
- (1980) "The Literature of Replenishment: Postmodenist Fiction". *The Atlantic* 245 1: 65-71.
- Barthes, Roland (1967) *Writing Degree Zero*, trad. Annette Lavers e Colin Smith. Londres, Jonathan Cape.
- (1968a) "L'Effet de réel". *Communications* 11:84-9.
- (1968b) "Drame, poème, roman" in *Tel Quel: Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil: 25-40.
- (1972) *Critical Essays*, trad. Richard Howard. Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- (1973) *Mythologies*, trad. Annette Lavers. Londres, Granada.
- (1974) *S/Z*, trad. Richard Miller. Nova Iorque, Hill & Wang.
- (1975) *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller. Nova Iorque, Hill & Wang.
- (1977) *Image Music Text*, trad. Stephen Heath. Nova Iorque, Hill & Wang.
- (1981a) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard. Nova Iorque, Hill & Wang.
- (1981b) "Theory of the Text" in Young (1981a): 31-47.
- (1982a) *A Barthes Reader*, org. Susan Sontag. Nova Iorque, Hill & Wang.
- (1982b) "Le Discours de l'histoire". *Poétique* 49: 13-21.
- Batsleer, Janet, Davies, Tony, O'Rourke, Rebecca e Weedon, Chris (1985) *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Baudrillard, Jean (1980) "Forgetting Foucault", trad. Nicole Dufresne. *Humanities in Society* 3, 1:87-111.

- (1934) "The Precession of Simulacra" in Wallis (1984a): 253-81.
- Becker, Carl (1910) "Detachment and the Writing of History". *Atlantic Monthly* 106: 524-36.
- Beebe, Maurice (1972) "Ulysses and the Age of Modernism" *James Joyce Quarterly* 10 (edição de outono): 172-88.
- (1974) "What Modernism Was". *Journal of Modern Literature*, 3, 5: 1. 065-84.
- Bernal, Michael H. (1973) "James Joyce and the Mythologizing of History" in Weintraub e Young (1973): 211-19.
- Belsey, Catherine (1980) *Critical Practice*. Londres, Methuen.
- Benjamin, Walter (1968) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" em seu livro *Illuminations*, org. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn. Nova Iorque, Schocken: 217-51.
- (1973) *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock. Londres, New Left Books.
- (1978) *Reflections*. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- Bennett, Susan (1985) "Horrid Laughter". Artigo para a Associação Canadense de Literatura Comparada, Montréal.
- Bennett, Tony (1979) *Formalism and Marxism*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- (1984) "Texts in History: The Determinations of Reading and their Texts". *Australian Journal of Communication* 5-6: 3-12.
- Benveniste, Emile (1971) *Problems in General Linguistics*, trad. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fla, University of Miami Press.
- Berger, John (1972) G. Nova Iorque, Pantheon.
- Berger, Thomas (1964) *Little Big Man*. Nova Iorque, Dial Press.
- Bergonzi, Bernard (org.) (1968) *Innovations: Essays on Art and Ideas*. Londres, Macmillan.
- Bernstein, Richard J. (org.) (1985) *Habermas and Modernity*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Bertens, Hans (1986) "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey" in Fokkema e Bertens (1986): 9-51.
- Berthoff, Warner (1970) "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms" in Bloomfield (1970): 263-87.
- Bhabha, Homi K. (1983) "Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism" in Barker *et al.* (1983): 194-211.
- Bird, Jon (1986) "On Newness, Art and History: Reviewing *Block* 1979-85" in Rees e Borzello (1986): 32-40.
- Black, Max e Geach, P.T. (org.) (1952) *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Oxford, Blackwell.
- Blake, Peter (1977) *Form Follows Fiasco*. Boston, Mass. e Toronto, Little, Brown.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. Nova Iorque, Oxford University Press.
- Bloomfield, M. W. (org.) (1970) *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Boelhower, William (1984) *Through a Glass Darkly: Ethnics Semiosis in American Literature*. Venezia, Helvetia.
- Bois, Yve-Alain (1981) "The Sculptural Opaque". *Sub-Strance* 31: 23-48.
- Bolton, Richard (1986) "The Modern Spectator and the Postmodern Participant". *Photocommuniqué* 8, 2:34-45.

- Booth, Wayne C. (1982) "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism". *Critical Inquiry* 9, 1:45-76.
- Bové, Paul A. (1982-3) "The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence". *Boundary* 2 11, 1-2: 155-76.
- Bowering, George (1980) *Burning Water*. Don Mills, Ontario, General Publishing.
- Bowles, Gloria e Duelli Klein, Renate (org.) (1983) *Theories of Women's Studies*. Londres e Boston, Mass., Routledge & Kegan Paul.
- Bradbury, Malcolm (1973) *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Londres, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press.
- (1983) *The Modern American Novel*. Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press.
- Bradley, David (1984) "Novelist Alice Walker: Telling the Black Woman's Story". *New York Times Magazine*, 8 janeiro: 25-37.
- Braudel, Fernand (1980) *On History*, trad. Sarah Matthews. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Braudy, Leo (1970) *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, org. e trad. John Willett, Nova Iorque, Hill & Wang; Londres, Methuen.
- (1977) "Against Georg Lukács" in Taylor (1977): 68-85.
- Bremner, Robert H. (org.) (1966) *Essays on History and Literature*. Np, Ohio State University Press.
- Broadbent, Geoffrey (1969) "Meaning into Architecture" in Jencks e Baird (1969): 51-75.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press.
- Brooks, Peter (1983) "Fiction and its Referents: A Reappraisal". *Poetics Today* 4, 1: 73-5
- Buchloh, Benjamin H. D. (1984) "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting" in Wallis (1984a): 106-35.
- (1986) "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde". *October* 37: 41-52.
- Buck-Morss, Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics*. Nova Iorque, Free Press.
- Buford, Bill (1983) "Editorial", *Dirty Realism: New Writing from America*. *Granta* 8: 4-5.
- Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Burgess, Anthony (1980) *Earthly Powers* Nova Iorque, Avon.
- Burgin, Victor (1986) *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press Internacional.
- Butler, Christopher (1980) *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford, Oxford University Press.
- Byerman, Keith E. (1985) *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens, Ga e Londres, University of Georgia Press.
- Calinescu, Matei (1977) *Faces of Modernity*. Bloomington, Indiana University Press.

- (1980) "Ways of Looking at Fiction" in Garvin (1980): 155-70.
- (1983) "From the One to the Many: Pluralism in Today's 'Thought'" in Hassan e Hassan (1983): 263-88.
- (1986) "Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization" in Fokkema e Bertens (1986): 239-54.
- Calvino, Italo (1978) *Invisible Cities*, trad. William Weaver. Nova Iorque e Londres, Harcourt Brace Jovanovich.
- Canary, Robert H. e Kozicki, Henry (org.) (1978) *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Capote, Truman (1965) *In Cold Blood*. Nova Iorque, Random House.
- Caramello, Charles (1983) *Silverless Mirrors: Book, Self and Postmodern American Fiction*. Tallahassee, University Presses of Florida.
- Carpentier, Alejo (1963) *Explosion in a Cathedral*, trad. John Sturrock. Londres, Gollancz.
- Carrard, Phillippe (1985) "Writing the Past: Le Roy Ladurie and the Voice of the New History". *Studies in 20th Century Literature* 10, 1: 9-30.
- Carroll, Berenice A. (org.) (1976) *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*. Urbana, University of Illinois Press.
- Carroll, David (1978a) "The Subject of Archaeology or the Sovereignty of the Epistémè". *Modern Language Notes* 93, 4: 695-722.
- (1978b) "History as Writing". *Clio* 7, 3: 443-61.
- (1982) *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- (1983) "The Alerity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M. M. Bakhtin". *Diacritics* 13, 2: 65-83.
- Carter, Angela (1972) *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Harmondsworth, Penguin.
- (1984) *Nights at the Circus*. Londres, Picador.
- Caton, Charles E. (org.) (1963) *Philosophy and Ordinary Language*. Urbana, University of Illinois Press.
- Caute, David (1972) *The Illusion*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Chénétier, Marc (1985) "Charting Contemporary American Fiction: A View from Abroad". *New Literary History* 16, 3: 653-69.
- Christensen, Inger (1981) *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen, Oslo, Universitetsforlaget.
- Christian Barbara (1980) *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport, Conn. e Londres, Greenwood.
- (1985) *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. Nova Iorque, Pergamon.
- Clarke, Graham (1980) "Beyond Realism: Recent Black Fiction and the Language of 'The Real Thing'" in Lee (1980): 204-21.
- Coetzee, J. M. (1986) *Foe*. Toronto, Stoddart.
- Cohen, Sande (1978) "Structuralism and the Writing of Intellectual History". *History and Theory* 17, 2: 175-206.
- Collingwood, R. G. (1946) *The Idea of History*. Oxford, Clarendon.
- Conroy, Mark (1985) *Modernism and Authority: Strategies of Legitimation in Flaubert and Conrad*. Baltimore, Md, Johns Hopkins University Press.

- Coover, Robert (1977) *The Public Burning*. Nova Iorque, Viking.
- Cornillon, Susan Koppelman (org.) (1972) *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press.
- Cortázar, Julio (1978) *A Manual for Manuel*, trad. Gregory Rabassa. Nova Iorque, Pantheon.
- Coward Rosalind e Ellis, John (1977) *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. Boston, Mass., Londres e Henley, Routledge & Kegan Paul.
- Cox, Christoph (1985) "Barthes, Borges, Foucault, Utopia". *Subjects Objects* 3: 55-69.
- Crimp, Douglas (1979) "Pictures". *October* 8: 75-88.
- (1980) "The Photographic Activity of Postmodernism". *October* 15: 91-101.
- (1983) "On the Museum's Ruins" in Foster (1983): 43-56.
- Crosman, Inge (1981) "Poétique da la lecture romanesque". *L'Esprit Créateur* 21, 2: 70-80.
- (1983) "Reference and the Reader". *Poetics Today* 4, 1: 89-97.
- Culler, Jonathan (1982a) "Structuralism and Grammatology" in Spanos, Bové e O'Hara (1982): 75-86.
- (1982b) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1983, 1984) "At the Boundaries: Barthes and Derrida" in Sussman (1983, 1984): 23-41.
- Cunliffe, Marcus (org.) (1975) *American Literature Since 1900*. Londres, Sphere.
- Daiches, David (1971) "Politics and the Literary Imagination" in Hassan (1971a): 100-16.
- Daitch, Susan (1986) *L.C.* Londres, Virago.
- Danto, Arthur C. (1968) *Analytical Philosophy of History*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- Davidson, Donald (1980) "Reality without Reference" in Platts (1980): 131-40.
- Davis, Douglas (1977) *Artculture: Essays on the Post-Modern*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Davis, Lennard J. (1980) "Wicked Actions and Feigned Words: Criminals, Criminality and the Early English Novel". *Yale French Studies* 59: 106-18.
- (1983) *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- Davis, Natalie Zemon (1980) "Gender and Genre: Women as Historical Writers. 1400-1820" in Labalme (1980): 153-82.
- (1983) *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- de Certeau, Michel (1975) *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard.
- de Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- (1985) "Gaudy Rose: Eco and Narcissism". *SubStance* 47: 13-29.
- (1987) "The Technologies of Gender", curso, Internacional Summer Institute of Structuralism and Semiotics, Toronto.
- de Lauretis, Teresa, Huyssen, Andreas e Woodward, Kathleen (org.) (1980) *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Madison, Wis., Coda Press.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1980) *Mille Plateaux*. Paris, Minuit.

- Derrida, Jacques (1970, 1972) "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" in Macksey e Donato (1970, 1972): 247-65.
- (1974) *Glas*. Paris, Galilée.
- (1976) *Of Grammatology*, trad. Gayatri Spivak. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1977) "Signature Event Context". *Glyph* 1: 172-97.
- (1978) *Writing and Difference*, trad. Alan Bass. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- (1980) "La Loi du genre/The Law of Genre". *Glyph* 7: 202-29.
- (1981a) *Positions*, trad. Alan Gass, Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- (1981b) *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, Chicago, University of Chicago Press.
- (1984) "Voice ii" (carta a verena andermatt conley). *Boundary* 2 12, 2: 76-93.
- Dews, Peter (1984) "The Letter and the Line: Discourse and its Other in Lyotard" *Diacritics* 14, 3: 40-9.
- D'Haen, Theo (1983) *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*. Amsterdam, John Benjamins.
- (1986) "Postmodernism in American Fiction and Art" in Fokkema e Bertens (1986): 211-31.
- Ditsky, John (1983) "The German Source of *Ragtime*: a Note" in Trenner (1983): 179-81.
- Doctorow, E. L. (1960) *Welcome to Hard Times*. Nova Iorque, Simon & Schuster.
- (1971) *The Book of Daniel*. Nova Iorque, Bantam.
- (1975) *Ragtime*. Nova Iorque, Random House.
- (1979, 1980) *Loon Lake*. Nova Iorque, Random House.
- (1983) "False Documents" in Trenner (1983): 16-27.
- (1984) *Lives of the Poets*. Nova Iorque, Random House.
- Doležel, Lubomir (1986) "Possible Words and Literary Fictions". Palestra no Simpósio Nobel, Estolcomo.
- Donovan, Josephine (1984) "Toward a Women's Poetics". *Tulsa Studies in Women's Literature* 3, 1-2: 99-110.
- Doyle, Nannie (1985) "Desiring Dispersal: Politics and the Postmodern". *Subjects Objects* 3: 166-79.
- DuBois, Barbara (1983) "Passionate Scholarship: Notes on Values, Knowing and Method in Feminist Social Science" in Bowles e Duelli Klein (1983): 105-16.
- DuBois, W. E. B. (1973) *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. Reimpr. Millwood, NY, Kraus-Thomson.
- Dundes, Alan (org.) (1973) *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- Eagleton, Terry (1976a) *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. Londres, New Left Books, Verso.
- (1976b) *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley, University of California Press.
- (1983) *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- (1985) "Capitalism, Modernism and Postmodernism". *New Left Review* 152: 60-73.

- (1986) *Against the Grain: Essays 1975-1985*. Londres, New Left Books, Verso.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
- (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana University Press.
- (1983) *The Name of the Rose*, trad. William Weaver. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- (1983, 1984) *Postscript to The Name of the Rose*, trad. William Weaver. San Diego, Calif., Nova Iorque e Londres, Harcourt Brace Jovanovich.
- Egbert, Donald, D. (1970) *Social Radicalism and the Arts*. Nova Iorque Knopf.
- Ehrmann, Jacques (1981) "The Death of Literature", trad. A. James Arnold, in Federman (1981a): 229-53.
- Eisenstein, Hester (1983) *Contemporary Feminist Thought*. Boston, Mass., G. K. Hall.
- Ellmann, Mary (1968) *Thinking About Women*. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- Enzensberger, Hans Magnus (1974) *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*, selecionado por Michael Roloff. Nova Iorque, Seabury.
- Even-Zohar, Itamar (1980) "Constraints of Realme Insertability in Narrative. *Poetics Today* 1, 3: 65-74.
- Falck, Robert (1987) "The Second Aging of the New Music: Postscript to Adorno. Artigo para o Simpósio Universitário "Nossa Herança Pós-moderna", Toronto.
- Federman, Raymond (org.) (1981a) *Surfiction: Fiction Now . . . and Tomorrow*. 2ª ed. Chicago, Ill., Swallow.
- (1981b) "Surfiction: Four Propositions in Form of an Introduction" in Federman (1981a): 5-15.
- (1981c) "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge" in Federman (1981a): 291-311.
- Fekete, John (org.) (1984a) *The Structural Allegory: Reconstructive Encounters with the New French Thought*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1984b) "Modernity in the Literary Institution: Strategic Anti-Foundational Moves" in Fekete (1984a): 228-47.
- Fetterley, Judith (1978) *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington e Londres, Indiana University Press.
- Fiedler, Leslie (1975) "Cross the Border – Close that Gap: Post-modernism" in Cuncliffe (1975): 344-66.
- Findley, Timothy (1977) *The Wars*. Toronto, Clarke, Irwin.
- (1981) *Famous Last Words*. Toronto e Vancouver, Clarke, Irwin.
- Finlay-Pelinski, Marika (1982) "Semiotics or History: From Content Analysis to Contextualized Discursive Practice". *Semiotica* 40, 3-4: 229-66.
- Fischer, David Hackett (1970) *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Fish, Stanley (1972) *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*. Berkeley, University of California Press.
- (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass. e Londres, Harvard University Press.
- (1986) "Critical Self-Consciousness or Can We Know What We Are Doing?" palestra, MacMaster University, Ontario.

- Fisher, Dexter (org.) (1977) *Minority Language and Literature: Retrospective and Perspective*. Nova Iorque, Modern Languages Association.
- Fisher, Dexter e Stepto, Robert B. (org.) (1979) *Afro-American Literature: The Deconstruction of Instruction*. Nova Iorque, Modern Languages Association.
- Fitzsimmons, Matthew A., Pundt, Alfred G. e Nowell, Charles E. (orgs.) (1954) *The Development of Historiography*. Harrisburg, Pa., Stackpole.
- Fleishman, Avrom (1971) *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- Fletcher, Angus (ed.) (1976) *The Literature of Fact*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- Flynn, Elizateth A. e Schweickart, Patrocínio P. (org.) (1986) *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press.
- Fogel, Stanley (1984) *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in English Canada and the United States*. Toronto, ECW Press.
- Fokkema, Douwe (1984) *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdã e Filadélfia, Pa, John Benjamins.
- (1986a) "Preliminary Remarks" in Fokkema e Bertens (1986): 1-8.
- (1986b) "The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernism Texts" in Fokkema e Bertens (1986): 81-98.
- Fokkema, Douwe e Bertens, Hans (org.) (1986) *Approaching Postmodernism*. Amsterdã e Filadélfia, Pa. John Benjamins.
- Foley, Barbara (1982) "Fact, Fiction, Facism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives". *Comparative Literature* 34, 4: 330-60.
- (1983) "From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction" in Trenner (1983): 158-78.
- (1986a) *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY e Londres, Cornell University Press.
- (1986b) "Textual 'Subversion' and Political Oppositionality". Artigo para reuniões da Associação de Linguagem Moderna, Nova Iorque.
- Foster, Hal (org.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash., Bay Press.
- (1985) *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash., Bay Press.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nova Iorque, Pantheon.
- (1972) *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trad. A. M. Sheridan Smith. Nova Iorque, Pantheon.
- (1973) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. Richard Howard. Nova Iorque, Random House.
- (1977) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1980) *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, trad. Robert Hurley. Nova Iorque, Vintage.
- (1982) *This Is Not a Pipe*, trad. e org. James Harkness. Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press.
- (1985) *The Use of Pleasure*, vol. 2 de *The History of Sexuality*, trad. Robert Hurley. Nova Iorque, Pantheon.

- Fowler, Roger (1981) *Literature as Social Discourse*. Londres, Batsford.
- (1985) "Power" in van Dijk (1985a): 61-82.
- Fowles, John (1969) *The French Lieutenant's Woman*. Boston, Mass. e Toronto, Little, Brown.
- (1974) *The Ebony Tower*. Boston, Mass. e Toronto, Little, Brown.
- (1985) *A Maggot*. Toronto, Collins.
- Frampton, Kenneth (1983) "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" in Foster (1983): 16-30.
- Frege, Gottlob (1952) "On Sense and Reference" in Black e Geach (1952): 56-78.
- French, Phillip (1973) *Westerns*. Londres, Secker & Warburg.
- Freud, Sigmund (1920) *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 18, org. James Strachey. Londres, Hogarth Press e Instituto de Psicanálise, 1955, 1-64.
- Fried, Michael (1969) "Manet's Sources: Aspects of his Art, 1859-1865". *Artforum* 7, 7: 28-82.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*. Princetom, NJ, Princeton University Press.
- Fuentes, Carlos (1964) *The Death of Artemio Cruz*, trad. Sam Hileman. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.
- (1985) *The Old Gringo*, trad. de Margaret Sayers Peden e do autor. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.
- Gaillard, Françoise (1980) "An Unspeakable (Hi)story", trad. Timothy Reiss. *Yale French Studies* 59: 137-54.
- Gallop, Jane (1982) *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- García Márquez, Gabriel (1970) *One Hundred Years of Solitude*, trad. Gregory Rabassa. Nova Iorque, Avon.
- (1982) *Chronicle of a Death Foretold*, trad. Gregory Rabassa. Nova Iorque, Ballantine.
- Garvin, Harry R. (org.) (1980) *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press; Londres, Associated University Press.
- Gass, William H. (1985) *Habitations of the Word: Essays*. Nova Iorque, Simon & Schuster.
- Gates, Henry Louis, Jr (org.) (1984a) *Black Literature and Literary Theory*, Londres e Nova Iorque, Methuen.
- (1984b) "Criticism in the Jungle" in Gates (1984a): 1-24.
- (1984c) "The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey" in Gates (1984a): 285-321.
- (1985) "Editor's Introduction: Writing 'Race' and the Difference It Makes". *Critical Inquiry* 12, 1:20.
- Gay, Peter (1974a) *Style in History*. Nova Iorque, Basic.
- (1974b) "History and the Facts". *Columbia Forum* n. 3, 2:7-14.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay on Method*, trad. Jane E. Lewin. Ithaca, NY., Cornell University Press.
- Ghose, Zulfikar (1983) *The Fiction of Reality*. Londres, Macmillan.
- Giddens, Anthony (1981) "Modernism and Post-Modernism". *New German Critique* 22: 15-18.

- Gilbert, Sandra e Gubar, Susan (1979a) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Conn., Yale University Press.
- (org.) (1979b) *Shakespeare's Sisters*. Bloomington, Indiana University Press.
- Gilligan, Carol (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Ind., Hackett.
- (1981) "Routes of Reference". *Critical Inquiry* 8, 1: 121-32.
- Gossman, Lionel (1978) "History and Literature: Reproduction or Signification" in Canary and Kozicki (1978): 3-39.
- Gottschalk, Louis (1969) *Understanding History: A Primer of Historical Method*, 2ª ed. Nova Iorque, Knopf.
- Graff, Gerald (1973) "The Myth of the Postmodernism Breakthrough". *TriQuarterly* 26: 383-417.
- (1975) "Babbitt at the Abyss: The Social Context of Postmodernism American Fiction". *TriQuarterly* 33: 305-37.
- (1979) *Literature Against Itself*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- (1983) "The Pseudo-Politics of Interpretation". *Critical Inquiry* 9, 3: 597-610.
- Graham, Joseph F. (1982) "Critical Persuasion: In Response to Stanley Fish" in Spanos, Bové e O'Hara (1982): 147-58.
- Grass, Günter (1962) *The Tin Drum*, trad. Ralph Manheim. Nova Iorque, Pantheon.
- Gray, Alasdair (1969, 1981) *Lanark: A Life in Four Books*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Green, Martin (1975-6) "Nostalgia Politics". *American Scholar* 45: 841-5.
- Greene, Gayle e Kahn, Coppélia (orgs.) (1985) *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Greene, Thomas M. (1982) *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Conn., Yale University Press.
- Greer, Colin (1984) "The Ethnic Question" in Sayres et al. (1984): 119-36.
- Griffin, Susan (1980) *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*. Nova Iorque, Harper & Row.
- (1981, 1982) "The Way of All Ideology" in Keohane, Rosaldo e Gelpi (1981, 1982): 273-92.
- Gross, David S. (1983) "Tales of Obscene Power: Money and Culture, Modernism and History in the Fiction of E. L. Doctorow" in Trenner (1983): 120-50.
- Gutman, Herbert G. (1981) "Whatever Happened to History?" *The Nation* 21 novembro: 521, 553-4.
- Habermas, Jürgen (1983) "Modernity – An Incomplete Project" in Foster (1983): 3-15.
- (1985a) "Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures" in Bernstein (1985): 78-94.
- (1985b) "Questions and Counterquestions" in Bernstein (1985): 192-216.
- Haidu, Peter (1982) "Semiotics and History" *Semiotica* 40, 3-4: 187-228.
- Hamburger, Käte (1973) *The Logic of Literature*, trad. M. Rose. Bloomington e Londres, Indiana University Press.

- Hamon, Philippe (1982) "Texte et idéologie: pour une poétique de la norme". *Poétique* 49: 105-25.
- Harkness, James (1982) "Introdução do Tradutor" in Foucault (1982): 1-12.
- Harrison, Bernard (1985) "Deconstructing Derrida". *Comparative Criticism* 7: 3-24.
- Harrison, John (1967) *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligensia*. Nova Iorque, Schocken.
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin (1984) "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today* 5, 2: 227-51.
- Hassan, Ihab (1971a) (org.) *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- (1971b) "POSTmodernISM". *New Literary History* 3, 1: 5-30.
- (1975) *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana, University of Illinois Press.
- (1980a) *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, University of Illinois Press.
- (1980b) "The Question of Postmodernism" in Garvin (1980): 117-26.
- (1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2^a ed. Madison, University of Wisconsin Press.
- (1983) "Postmodernism: A Vanishing Horizon". Artigo para a Associação Americana de Linguagem Moderna, Nova Iorque.
- (1986) "Pluralism in Postmodern Perspective" *Critica Inquiry* 12, 3: 503-20.
- Hassan, Ihab e Hassan, Sally (orgs.) (1983) *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Hayman, David (1978) "Double Distancing: An Attribute of the 'Post-Modern' Avant-Garde". *Novel* 12, 1: 33-47.
- Heath, Stephen (1974) "Lessons from Brecht". *Screen* 15, 2: 103-28.
- (1978) "Difference". *Screen* 19, 3: 51-112.
- Hellmann, John (1981) *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana, University of Illinois Press.
- Henderson, Harry B. (1974) *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction*. Nova Iorque, Oxford University Press.
- Hindess, Barry (1977) *Philosophy and Methodology in the Social Sciences*. Hants, Harvester.
- Hindess, Barry e Hirst, Paul (1977) *Mode of Production and Social Formation*. Londres, Macmillan.
- Hoffmann, Gerhard (1986) "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction" in Fokkema e Bertens (1986): 185-210.
- Hoffmann, Gerhard, Hornung, Alfred e Kunow, Rüdiger (1977) "'Modern', 'Post-modern', and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of Twentieth-Century Literature". *Amerikastudien* 22: 19-46.
- Hohendahl, Peter Uwe (1982) *The Institution of Criticism*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Holder, Alan (1986) "'What Marvelous Plot... Was Afoot?' History in Barth's *The Sot-Weed Factor*". *American Quarterly* 20, 3: 596-604.
- Holloway, John (1953) *The Victorian Sage*. Nova Iorque, Norton.
- Hollowell, John (1977) *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

- Hook, Sidney (org.) (1963) *Philosophy and History: A Symposium*. Nova Iorque, University Press.
- Hough, Graham (1966) *An Essay on Criticism*. Nova Iorque, Norton.
- Hubbard, William (1980) *Complicity and Conviction: Steps Toward an Architecture of Convention*, Cambridge, Mass. e Londres, MIT Press.
- Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Huyssen, Andreas (1981) "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s". *New German Critique* 22: 23-40.
- (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit.
- Jacobs, Jane (1961) *Death and Life of Great American Cities*. Nova Iorque, Vintage.
- Jacobus, Mary (org.) (1979a) *Women Writing and Writing About Women*. Londres, Croom Helm.
- (1979b) "The Difference of View" in Jacobus (1979a): 10-21.
- Jakobson, Roman (1960) "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in Sebeok (1960): 350-77.
- James, Henry (1948) *The Art of Fiction and Other Essays*. Nova Iorque, Oxford University Press.
- Jameson, Fredric (1971) *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- (1972) *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- (1973) "Introdução" in Arvon (1973): vii-xxiv.
- (1977) "Reflections in Conclusion" in Taylor (1977): 196-213.
- (1979) "Marxism and Historicism". *New Literary History* 11, 1: 41-73.
- (1981a) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1981b) " 'In the Destructive Element Immerse': Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution". *October* 17: 99-118.
- (1982) "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Science-Fiction Studies* 9, 2: 147-58.
- (1983) "Postmodernism and Consumer Society" in Foster (1983): 111-25.
- (1984) "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146: 53-92.
- (1984b) "Prefácio" in Lyotard (1984a): vii-xxi.
- (1984c) "Periodizing the 60s" in Sayres et al. (1984): 178-209.
- Jardine, Alice (1982) "Gynesis". *Diacritics* 12, 2: 54-65.
- Jauss, Hans Robert (1969) "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft". *Linguistische Berichte* 3: 44-56.
- Jencks, Charles (1973) *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Londres, Allen Lane.
- (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*. Londres, Academy.
- (1980a) *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*. Londres, Academy.
- (1980b) *Late-Modern Architecture and Other Essays*. Londres, Academy.

- (1982) *Architecture Today*. Londres, Abrams.
- Jencks, Charles e Baird, George (1969) *Meaning in Architecture*. Nova Iorque, Braziller.
- Johnson, Barbara (1985) "Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston". *Critical Inquiry* 12, 1: 278-89.
- Jones, Ann Rosalind (1985) "Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine" in G. Greene e Kahn (1985): 80-112.
- Jones, Gayl (1976) *Corregidora*. Nova Iorque, Random House.
- Josipovici, Gabriel (1971) *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*. Londres, Macmillan.
- (1977) *The Lessons of Modernism and Other Essays*. Londres, Macmillan.
- (1982) *Writing and the Body*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Kahler, Erich (1968) *The Disintegration of Form in the Arts*. Nova Iorque, Braziller.
- Kamuf, Penny (1982) "Replacing Feminist Criticism". *Diacritics* 12, 2: 42-7.
- Kaplan, Cora (1985) "Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism" in G. Greene e Kahn (1985): 146-76.
- Kawin, Bruce F. (1982) *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Kellman, Steven G. (1980) *The Self-Begetting Novel*. Londres, Macmillan.
- Keneally, Thomas (1982) *Schindler's Ark*. Londres, Hodder & Stoughton.
- Kennard, Jean E. (1986) "Ourself behind Ourself: A Theory of Lesbian Readers" in Flynn e Schweickart (1986): 63-80.
- Kennedy, William (1975) *Legs*. Harmondsworth, Penguin.
- Keohane, Nannerl O., Rosaldo, Michelle Z. e Gelpi, Barbara c. (orgs.) (1981, 1982) *Feminist Theory: A Critique of Ideology*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- Kernode, Frank (1966, 1967) *The Sense of an Ending*. Londres e Nova Iorque, Oxford University Press.
- (1968a) "Novel, History and Type". *Novel* 1, 3: 231-8.
- (1968b) "Modernisms" in Bergonzi (1968): 66-92.
- (1971) "Revolution: The Role of the Elders" in Hassan (1971a): 87-99.
- (1979) *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass., e Londres, Harvard University Press.
- Kern, Robert (1978) "Composition as Recognition: Robert Creeley and Post-modern Poetics". *Boundary 2* 6, 3 and 7, 1: 211-30.
- Kibbins, Gary (1983) "The Enduring of the Artsystem". *Open Letter* 5ª série, 5-6: 126-39.
- Kingston, Maxine Hong (1976) *The Woman Warrior: Memories of a Girlhood Among Ghosts*. Nova Iorque, Knopf.
- (1980) *China Men*. Nova Iorque, Ballantine.
- Kirby, Michael (1975) "Post-Modern Dance Issue: An Introduction". *Drama Review* 19, 1: 3-4.
- Kiremidjian, G. D. (1969) "The Aesthetics of Parody". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 2: 231-42.
- Klinkowitz, Jerome (1980) *Literary disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, 2ª ed. Urbana, University of Illinois Press.
- (1984) *The Self-Apparent Word: Fiction as Language/Language as Fiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press.

- (1985) *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism*. Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Kogawa, Joy (1981) *Obasan*. Toronto, Lester & Orpen Dennys.
- Köhler, Michael (1977) " 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick" *Amerikastudien* 22, 1: 8-18.
- Kosinski, Jerzy (1977) *Blind Date*. Boston, Mass., Houghton Mifflin.
- (1986) "Death in Cannes". *Esquire* Março: 81-9.
- Kraft, John (1984) "Thomas Pynchon" in Sayres *et al.* (1984): 283-5.
- Kramer, Hilton (1982) "Postmodern: Art and Culture in the 1980s". *The New Criterion* 1, 1: 36-42.
- Kramer, Jonathan D. (1984) "Can Modernism Survive George Rochberg?" *Critical Inquiry* 11, 2: 341-54.
- Krauss, Rosalind (1980) "Poststructuralism and the 'Paraliterary' ". October 13: 36-40.
- (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass. e Londres, MIT Press.
- Kress, Gunther (1985) "Ideological Structures in Discourse" in van Dijk (1985a): 27-42.
- Kress, Gunther e Hodge, Robert (1979) *Language as Ideology*. Londres e Boston, Mass., Routledge & Kegan Paul.
- Krieger, Murray (1974) "Fiction, History, and Empirical Reality". *Critical Inquiry* 1, 2: 335-60.
- (1976) *Theory of Criticism: A Tradition and Its System*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1982) "Poetic Presence and Illusion II: Formalist Theory and the Duplicity of Metaphor" in Spanos, Bové e O'Hara (1982): 95-122.
- Kripke, Saul (1980) *Naming and Necessity*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Kristeva, Julia (1969) *Sēmēiotikē: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- (1974) *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- (1980a) "Postmodernism?" in Garvin (1980): 136-41.
- (1980b) *Desire in Language*, trad. Thomas Gora, Alice Jardine e Leon S. Roudiez. Oxford, Blackwell; Nova Iorque, Columbia University Press.
- Kroetsch, Robert (1969) *The Studhorse Man*. Toronto, Macmillan.
- Krober, Arthur e Cook, David (1986) *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal, New World Perspectives.
- Krysinski, Wladimir (1981) *Carrefour de signes: Essais sur le roman moderne*. Haia, Mouton.
- Kuhn, Annette (1982) *Women's Pictures*. Londres e Boston, Mass., Routledge & Kegan Paul.
- Kundera, Milan (1985) *Jacques and his Master: An Homage to Diderot in Three Acts*, trad. Michel Henry Heim. Nova Iorque, Harper & Row.
- Kuwabara, Bruce (1987) "A Problem for Post-Modern Architecture: Which Heritage to Preserve?" Painel no Simpósio Universitário "Nossa Herança Pós-moderna", Toronto.
- Kuznetsov, Anatoli (1966, 1967) *Babi Yar*, trad. Jacob Guralisky. Nova Iorque, Dial Press.
- Labalme, Patricia H. (org.) (1980) *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past*. Nova Iorque e Londres, New York University Press.

- LaCapra, Dominick (1985a) *History and Criticism*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1985b) "On Grubbing in My Personal Archives: An Historiographical Exposé of Sorts (Or How I Learned to Stop Worrying and Love Transference)". *Boundary* 2 13, 2-3: 43-67.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1984) "Talks", trad. Christopher Fynsk. *Diacritics* 14, 3: 24-37.
- Lange, Victor (1969) "Fact in Fiction" *Comparative Literature Studies* 6, 3: 253-61.
- Lasch, Christopher (1969) *The Agony of the American Left*. Nova Iorque, Knopf.
- Lavis, Georges (1971) "Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai". *Cahiers d'analyse textuelle* 13: 7-22.
- Lawson, Thomas (1984) "Last Exit: Painting" in Wallis (1984a): 152-65.
- Lee, A. Robert (org.) (1980) *Black Fiction: New Studies in the Afro-American Novel Since 1945*. Londres, Vision Press.
- Lefebvre, Henri (1968) *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris, Gallimard.
- Le Goff, Jacques e Nora, Pierre (org.) (1974) *Faire de l'histoire*, 3 vols. Paris, Gallimard.
- Leitch, Vincent B. (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- (1986) "Deconstruction and Pedagogy" in Nelson (1986a): 45-56.
- Lemaire, Gérard-Georges (1981) "Le Spectre du post-modernisme". *Le Monde Dimanche* 18 out.: xiv.
- Lentricchia, Frank (1980) *After the New Criticism*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- Lerner, Gerda (1979) *The Majority Finds its Past: Placing Women in History*. Londres, Oxford University Press.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1979) *Carnival in Romans*, trad. Mary Feeney. Nova Iorque, Braziller.
- Lethen, Helmut (1986) "Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-garde and the Debate on Postmodernism" in Fokkema e Bertens (1986): 233-8.
- Levine, George (1968) *The Boundaries of Fiction: Carlyle, Macaulay, Newman*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Levine, Paul (1966) "Reality and Fiction". *Hudson Review* 19, 1: 135-8.
- (1985) *E. L. Doctorow*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Lewis, David (1978) "Truth in Fiction". *American Philosophical Quarterly* 15, 1: 37-46.
- Lewis, Mark (1984) "Covering Up Some Old Wounds". *Parachute* 36: 66-9.
- Lewis, Philip (1982) "The Post-Structuralist Condition". *Diacritics* 12, 1: 2-24.
- Lewis, Thomas E. (1979) "Notes Toward a Theory of the Referent". *PMLA* 94, 3: 459-75.
- Lindenberger, herbert (1984) "Toward a New History in Literary Study". *Profession* 84: 16-23.
- Lippard, Lucy R. (1984) "Trojan Horses: Activist Art and Power" in Wallis (1984a): 340-58.
- Lodge, David (1977) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londres, Edward Arnold.

- Logan, Marie-Rose (1980) "Rethinking History. . .". *Yale French Studies* 59: 3-6.
- Longenbach, James (1987) *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of The Past*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Lucas, John (1986) "Irony of Ironies". *Supplement Times Literary* (Londres), 4 jul.: 731.
- Lucente, Gregory L. (1986) *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press.
- Lukács, Georg (1962) *The Historical Novel*, trad. Hannah e Stanley Mitchell. Londres, Merlin.
- Lyotard, Jean-François (1971) *Discours, figure*. Paris, Klincksieck.
- (1977) *Instructions païennes*. Paris, Galilée.
- (1978) "One of the Things at Stake in Women's Struggles", trad. D. J. Clarke, W. Woodhull e J. Mowitt. *Sub-Stance* 20: 9-16.
- (1979) *Le Mur du Pacifique*. Paris, Galilée.
- (1983) *Le Différend*. Paris, Minuit.
- (1984a) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1984b) "Answering the Question: What is Postmodernism?" trad. Régis Durand, in Lyotard (1984a): 71-82.
- (1984c) "The *Différend*, the Referent, and the Proper Name", trad. Georges Van Den Abbeele. *Diacritics* 14, 3: 4-14.
- (1984d) "Entrevista" com (e trad.) Georges Van Den Abbeele. *Diacritics* 14, 3: 15-21.
- (1986) *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris, Galilée.
- Lyotard, Jean-François e Francken, Ruth (1983) *L'Histoire de Ruth*. Paris, Le Castor Astral.
- Lyotard, Jean-François e Adami (1983) *Peintures récentes; On dirait qu'une ligne. . . Repères, cahiers d'art contemporain* 6. Paris, Galerie Maeght.
- Lyotard, Jean-François e Arakawa (1984) *Padiglione d'arte contemporanea: Longitude 180° W or E*, trad. Maurizio Ferraris e Mary Ann Caws. Milão, Edizioni Nava Milano.
- MacCabe, Colin (1974) "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian The- ses". *Screen* 15, 2: 7-27.
- (1978-9) "The Discursive and the Ideological in Film: Notes on the Conditions of Political Intervention". *Screen* 19, 4: 29-43.
- McCaffery, Larry (1982) *The Metafictional Muse*. Pittsburgh, Pa., University of Pittsburgh Press.
- McCallum, Pamela (1985) "Benjamin on Allegory: Carpentier's *Explosion in a Cathedral*", palestra na McMaster University, Ontario.
- MacCannell, Dean e MacCannell, Juliet Flower (1982) *The Time of the Sign: A Semiotic Interpretation of Modern Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- McCarthy, Mary (1961) *On the Contrary*. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Cudahy.
- McConnell, Frank (1980) "Ishmael Reed's Fiction: Da Hoodoo Is Put on America" in Lee (1980): 136-48.
- McCormick, Carlo (1987) "Fracts of Life". *Artforum* 25, 5: 91-5.

- Macdonell, Diane (1986) *Theories of Discourse: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- McGinn, Colin (1980) "Truth and Use" in Platts (1980): 19-40.
- McHale, Brian (1979) "Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of *Gravity's Rainbow*". *Poetics Today* 1, 1-2: 85-110.
- (1982) "Writing about Postmodern Writing". *Poetics Today* 3, 3: 211-27.
- (1986) "Change of Dominant from Modernist to Postmodernism Writing" in Fokkema e Bertens (1986): 53-79.
- (1987) *Postmodernist Fiction*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production*, trad. Geoffrey Wall. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- MacKinnon, Catherine A. (1981, 1982) "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory" in Keohane, Rosaldo e Gelpi (1981, 1982): 1-30.
- Macksey, Richard e Donato, Eugenio (orgs.) (1970, 1972). *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- Mailer, Norman (1968) *The Armies of the Night: History as a Novel, the Novel as History*. Nova Iorque, New American Library.
- (1970) *Of a Fire on the Moon*. Boston, Mass., Little, Brown.
- Major, Clarence (1975) *Reflex and Bone Structure*. Nova Iorque, Fiction Collective.
- Malmgren, Carl Darryl (1985) *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press.
- Manganelli, Giorgio (1981) *Amore*. Milão, Rizzoli.
- Marcuse, Herbert (1978) *The Aesthetic Dimension*. Boston, Mass., Beacon Press.
- Margolis, Joseph (1965) *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit, Mich., Wayne State University Press.
- Marks, Elaine e de Courtivron, Isabelle (orgs.) (1980) *New French Feminisms*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Marrou, Henri I. (1966) *The Meaning of History*, trad. Robert J. Olsen. Baltimore, Md., Helicon.
- Martin, Richard (1980) "Clio Bemused: The Uses of History in Contemporary American Fiction". *SubStance* 27: 13-24.
- Martin, Wallace (1980) "Postmodernism: Ultima Thule or Seim Anew" in Garvin (1980): 142-54.
- (1986) *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Marxist-Feminism Literature Collective (1978) "Women's Writing: *Jane Eyre*, *Shirley*, *Villette*, *Aurora Leigh*". *Ideology and Consciousness* 1, 3: 27-48.
- Massumi, Brian (1985) "The Power of the Particular". *Subject/Objects* 3: 6-23.
- Mazurek, Raymond A. (1982) "Metafiction, the Historical Novel, and Coover's *The Public Burning*". *Critique* 23, 3: 29-42.
- Mazzaro, Jerome (1980) *Postmodern American Poetry*. Urbana, University of Illinois Press.
- Mellard, James M. (1980) *The Exploded Form: The Modernist Novel in America*. Urbana, University of Illinois Press.
- Menna, Filiberto (1984) "Gli anni Settanta". *Il Verri* n. 1-2 7ª série: 9-14.
- Metscher, Thomas (1972) "Ästhetik als Abbildtheorie. Erkenntnistheoretische Grundlagen materialistischer Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften". *Das Argument* 77: 919-76.

- (1975) "Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst". *Das Argument* 90: 229-58.
- Miller, J. Hillis (1974) "Narrative and History". *ELH* 41: 455-73.
- Miller, Nancy K. (1982) "The Text's Heroine: A Feminist Critic and her Fictions". *Diacritics* 12, 2: 48-53.
- Miller, R. Baxter (org.) (1981) *Black American Literature and Humanism*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Mink, Louis O. (1978) "Narrative Form as a Cognitive Instrument" in Canary e Kozicki (1978): 129-49.
- (1981) "Everyman His or Her Own Annalist". *Critical Inquiry* 7, 4: 777-83.
- Mitchell, Juliet (1974) *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth, Penguin.
- Mitchell, Juliet e Rose, Jacqueline (org.) (1982) *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, trad. Juliet Mitchell e Jacqueline Rose, Londres e Nova Iorque, R. W. Norton.
- Mitchell-Kernan, Claudia (1973) "Signifying" in Dundes (1973): 310-28.
- Moi, Toril (1985a) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- (1985b) "Power, Sex and Subjectivity: Feminist Reflections on Foucault". *Paragraph* 5: 95-102.
- Morante, Elsa (1977) *History: A Novel*, trad. William Weaver. Nova Iorque, Vintage.
- Moreno, César Fernández (org.) (1974) *América Latina en su Literatura*, 2ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Morgan, Robert P. (1977) "On the Analysis of Recent Music". *Critical Inquiry* 4, 1: 33-53.
- Morgan, Robin (org.) (1970) *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. Nova Iorque, Vintage.
- Morrison, Toni (1974) *Sula*. Nova Iorque, Knopf.
- (1977) *Song of Solomon*. Nova Iorque, Signet.
- (1981) *Tar Baby*. Nova Iorque, Signet.
- Moser, Walter (1984) "Mode-Moderne-Postmoderne", *Etudes Françaises* 20, 2: 29-48.
- (a sair) "Gianni Vattimo's 'Pensiero Debole' Or: Avoiding the Traps of Modernity?" *Occasional Papers of Center for Humanistic Studies, University of Minnesota*.
- Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, 3: 6-18.
- (1979) "Feminism, Film and the *Avant-Garde*" in Jacobus (1979a): 177-95.
- Munich, Adrienne (1985) "Notorious Signs, Feminist Criticism and Literary Tradition" in G. Green e Kahn (1985): 238-59.
- Munro, Alice (1972) *Lives of Girls and Women*. Nova Iorque, McGraw Hill.
- Munz, Peter (1977) *The Shapes of Time*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- Musarra, Ulla (1986) "Duplication and Multiplication: Postmodernist Devices in the Novels of Italo Calvino" in Fokkema e Bertens (1986): 135-55.
- Nabokov, Vladimir (1962) *Pale Fire*. Nova Iorque, Putnam's Sons.
- Nead, Lynda (1986) "Feminism, Art History and Cultural Politics" in Rees e Borzello (1986): 120-4.
- Nelson, Cary (org.) (1986a) *Theory in the Classroom*. Urbana e Chicago, University of Illinois Press.

- (1986b) "Introdução" a Nelson (1986a): ix-xvi.
- Newman, Charles (1985) *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- Newton, Judith Lowder (1981) *Women, Power, and Subversion: Social Strategies in British Fiction 1778-1860*. Athens, Ga., University of Georgia Press.
- Niesz, Anthony J. e Holland, Norman N. (1984) "Interactive Fiction". *Critical Inquiry* 11, 1: 110-29.
- Nietzsche, Friedrich (1957) *The Use and Abuse of History*, trad. Adrian Collins. Indianapolis, Ind. e Nova Iorque, Liberal Arts Press and Bobbs-Merrill.
- Nochlin, Linda (1983) "The Imaginary Orient". *Art in America* 71, 5:118-31; 187-9.
- Norris, Christopher (1985) *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*. Nova Iorque, Methuen.
- Nye, Russel B. (1966) "History and Literature: Branches of the Same Tree" in Bremner (1966): 123-59.
- Oakeshott, Michael (1983) *On History and Other Essays*. Oxford, Oxford University Press.
- Ohmann, Richard (1971) "Speech Acts and the Definition of Literature". *Philosophy and Rhetoric* 4, 1: 1-19.
- Oliva, Achille Bonito (1984) "La trans-avanguardia", *Il Verri* n. 1-2, 7ª série: 56-79.
- Ondaatje, Michael (1976) *Coming Through Slaughter*. Toronto, Anansi.
- (1982) *Running in the Family*. Toronto, McClelland & Stewart.
- Orr, Linda (1986) "The Revenge of Literature: A History of History". *New Literary History* 18, 1: 1-22.
- Ortega y Gasset, José (1963) *Meditations on Quixote*, trad. Evelyn Rugg e Diego Marín. Nova Iorque, Norton.
- Orvell, Miles (1980) "Reproduction and 'The Real Thing': The Anxiety of Realism in the Age of Photography" in de Lauretis, Huyssen e Woodward (1980): 49-64.
- Owens, Craig (1980a) "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part I". *October* 12: 67-86.
- (1980b) "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism II". *October* 13: 59-80.
- (1982) "Representation, Appropriation & Power". *Art in America* 70, 5: 9-21.
- (1983) "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" in Foster (1983): 57-82.
- Palmer, Richard E. (1977) "Postmodernity and Hermeneutics". *Boundary 2* 5, 2: 363-93.
- Parameswaran, Uma (1983) "Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art". *Ariel* 14, 4: 34-45.
- Parker, Andrew (1981) "'Taking Sides' (On History): Derrida Re-Marx". *Diacritics* 11, 2: 57-73.
- Paterson, Janet (1986) "Le Roman 'postmoderne': mise au point et perspectives". *Canadian Review of Comparative Literature* 13, 2: 238-55.
- Patterson, Richard (1974) "What Stencil Knew: Structure and Certitude in Pynchon's V". *Critique* 16, 2: 30-44.
- Peckham, Morse (1965) *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior, and the Arts*. Filadélfia, Pa., Chilton Books.

- Perloff, Marjorie (1985) *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Platts, Mark (org.) (1980) *Reference, Truth and Reality*. Londres e Boston, Mass., Routledge & Kegan Paul.
- Pontbriand, Chantal (1983) "The Question in Performance". *Open Letter* 5^a série, 5-6: 18-26.
- Pops, Martin (1984) *Home Remedies*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Portoghesi, Paolo (1974) *Le Inibizioni dell'architettura moderna*. Bari, Laterza.
- (1982) *After Modern Architecture*, trad. Meg Shore, Nova Iorque, Rizzoli.
- (1983) *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society*. Nova Iorque, Rizzoli.
- (1985) "La forza della chiarezza". *Eupalino* 5: 7-17.
- Puig, Manuel (1978, 1979) *Kiss of the Spider Woman*, trad. Thomas Colchie. Nova Iorque, Random House.
- Pullin, Faith (1980) "Landscapes of Reality: The Fiction of Contemporary Afro-American Women" in Lee (1980): 173-203.
- Pütz, Manfred (1973) "The Struggle of the Postmodern: Books on a New Concept in Criticism". *Kritikon Litterarum* 2: 225-37.
- Pynchon, Thomas (1961, 1963) V. Nova Iorque, Bantam.
- (1965) *The Crying of Lot 49*. Nova Iorque, Bantam.
- (1973) *Gravity's Rainbow*. Nova Iorque, Viking.
- Quarrington, Paul (1983) *Home Game*. Toronto e Nova Iorque, Doubleday.
- Rabinowitz, Peter J. (1981) "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World". *PMLA* 96, 3: 408-19.
- Radhakrishnan, Rajagoplan (1983) "The Post-Modern Event and the End of Logocentrism". *Boundary* 2 12, 1: 33-60.
- Rainwater, Catherine e Scheick, William J. (orgs.) (1985) *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Rajchman, John (1985) *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- Rawson, Claude (1986) "A Poet in the Postmodern Playground". *Times Literary Supplement* (Londres), 4 jul. 723-4.
- Reed, Ishmael (1967) *The Free-Lance Pallbearers*. Garden City, NY, Doubleday.
- (1969) *Yellow Back Radio Broke-Down*. Garden City, NY, Doubleday.
- (1972a) *Conjure: Selected Poems 1963-70*. Amhurst, University of Massachusetts Press.
- (1972b) *Mumbo Jumbo*. Garden City, NY, Doubleday.
- (1976) *Flight to Canada*. Nova Iorque, Random House.
- (1982) *The Terrible Twos*. Nova Iorque, St Martin's/Marek.
- Rees, A. L. e Borzello, Frances (org.) (1986) *The New Art History*. Londres, Camden Press.
- Reiss, Timothy J. (1982) *The Discourse of Modernism*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1983) "Critical Environments: Cultural Wilderness or Cultural History?" *Canadian Review of Comparative Literature* 10, 2: 192-209.
- Renault, Mary (1973) "History in Fiction". *Times Literary Supplement* (Londres), 23 Março: 315-16.

- Richards, I. A. (1924) *Principles of Literary Criticism*. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- Ricoeur, Paul (1976) *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth, Texas Christian University Press.
- (1984a) *Time and Narrative: Volume I*, trad. Kathleen McLaughlin e David Pellauer. Chicago, Ill. e Londres, University of Chicago Press.
- (1984b) *La Configuration dans le récit de fiction: Temps et récit II*. Paris, Seuil.
- (1986) *Le Temps raconté: Temps et récit III*. Paris, Seuil.
- Riffaterre, Michael (1984) "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse". *Critical Inquiry* 11, 1: 141-62.
- Robbins, Tom (1976) *Even Cowgirls Get the Blues*. Nova Iorque, Houghton Mifflin.
- Robertson, Mary F. (1984) "Hystery, Herstory, History: 'Imagining the Real' in Thomas's *The White Hotel*". *Contemporary Literature* 25, 4: 452-77.
- Robinson, Lillian S. e Vogel, Lise (1971) "Modernism and History". *New Literary History* 3, 1: 177-99.
- Rochberg, George (1984) "Can the Arts Survive Modernism? (A Discussion of the Characteristics, History, and Legacy of Modernism)". *Critical Inquiry* 11, 2: 317-40.
- Rorty, Richard (1982) "Is There a Problem about Fictional Discourse?" em seu *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 110-38.
- (1984a) "Habermas, Lyotard et la postmodernité". *Critique* 442: 181-97.
- (1984b) "Deconstruction and Circumvention". *Critical Inquiry* 11, 1: 1-23.
- (1985) "Texts and Lumps". *New Literary History* 17, 1: 1-16.
- Rosenberg, Harold (1973) *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- Rosler, Martha (1981) *3 Works*. Halifax, Nova Scotia College of Art and Design.
- (1984) "Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience" in Wallis (1984a): 310-39.
- Rosso, Stefano (1983) "A Correspondence with Umberto Eco", trad. Carolyn Springer. *Boundary 2* 12, 1: 1-13.
- Roth, Martin (1985) "Some Comments on Foucault's 'History of Madness' ". *Paragraph* 5: 103-7.
- Rushdie, Salman (1981) *Midnight's Children*. Londres, Picador.
- (1983) *Shame*. Londres, Picador.
- Russell, Charles (1974) "The Vault of Language: Self-Reflective Artifice in Contemporary American Fiction". *Modern Fiction Studies* 20, 3: 349-59.
- (1980a) "The Context of the Concept" in Garvin (1980): 181-93.
- (1980b) "Individual Voice in the Collective Discourse: Literary Innovation in Postmodern American Fiction". *Sub-Stance* 27: 29-39.
- (ed.) (1981) *The Avant-Garde Today: An International Anthology*. Urbana, University of Illinois Press.
- (1985) *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press.
- Ruthven, K. K. (1984) *Feminist Literary Studies: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Ryan, Michael (1982) *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- Saad, Gabriel (1983) "L'Histoire et la révolution dans *Le Siècle des lumières*" in *Quinze Etudes autour de El Siglo de las luces de Alejo Carpentier*. Paris, L'Harmattan: 113-22.
- Said, Edward W. (1975a) *Beginnings: Intention and Method*. Nova Iorque, Basic.
- (1975b) "Contemporary Fiction and Criticism". *TriQuarterly* 33: 231-56.
- (1983) *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- (1985) "An Ideology of Difference". *Critical Inquiry* 12, 1: 38-58.
- (1986) "Cultural and Imperialism", curso na Universidade de Toronto.
- Sarduy, Severo (1974) "El barroco y el neobarroco" in Moreno (1974): 167-84.
- Sayres, Sohnya, Stephanson, Anders, Aronowitz, Stanley e Jameson, Fredric (orgs.) (1984) *The 60s Without Apology*. Minneapolis, Social Text e University of Minnesota Press.
- Schafer, Roy (1980) "Narration in the Psychoanalytic Dialogue". *Critical Inquiry* 7, 1: 29-53.
- Schaffer, E. S. (1985) Introdução do organizador: "Changing the Boundaries of Literature, Theory, and Criticism". *Comparative Criticism* 7: xi-xxiv.
- Schmid, Herta (1986) "Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Ak-sënov" in Fokkema e Bertens (1986): 157-84.
- Schmidt, S. J. (1984) "The Fiction Is that Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature". *Poetics Today* 5, 2: 253-74.
- Scholes, Robert (1968) "Double Perspective on Hysteria". *Saturday Review* 24: 37.
- (1980) "Language, Narrative, and Anti-Narrative". *Critical Inquiry* 7, 1: 204-12.
- Schulz, Max (1973) *Black Humor Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*. Athens, Ohio, Ohio University Press.
- Scott, Chris (1982) *Antichthon*. Montreal, Quadrant.
- Seamon, Roger G. (1983) "Narrative Practice and the Theoretical Distinction Between History and Fiction." *Genre* 16, 3: 197-218.
- Searle, John R. (1975) "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6, 2: 319-32.
- Sebeok, Thomas (1960) *Style in Language*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Seelye, John (1976) "Doctorow's Dissertation". *New Republic* 10 Abril: 21-3.
- Sekula, Allan (1978) "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *Massachusetts Review* 19, 4: 859-83.
- Shaw, Harry E. (1983) *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors*. Ithaca, NY e Londres, Cornell University Press.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- (1979) "Towards a Feminist Poetics" in Jacobus (1979a): 22-41.
- Silverman, Kaja (1983) *The Subject of Semiotics*. Nova Iorque, Oxford University Press.
- Sisk, John (1971) "Aquarius Rising". *Commentary* 51, 5: 83-4.
- Siska, William C. (1979) "Metacinema: A Modern Necessity". *Literature/Film Quarterly* 7, 1: 285-9.

- Skvorecky, Josef (1986) *Dvorak in Love: A Light-hearted Dream*, trad. Paul Wilson. Toronto, Lester & Orpen Dennys.
- Smart, Robert Augustin (1985) *The Nonfiction Novel*. Lanham, Nova Iorque e Londres, University Press of America.
- Smith, Barbara (1979) "Toward a Black Feminist Criticism". *Women's Studies International Quarterly* 2: 193-4.
- Smith, Barbara Herrnstein (1978) *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- (1980) "Narrative Versions, Narrative Theories". *Critical Inquiry* 7, 1: 213-36.
- Smith, Paul (1985) "Difference in America". *Art in America* 73, 4: 190-9.
- Snead, James A. (1984) "Repetition as a Figure of Black Culture" in Gates (1984a): 59-79.
- Sollors, Werner (1986) *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press.
- Solomon-Godeau, Abigail (1984) "Photography After Art Photography" in Wallis (1984a): 74-85.
- Sontag, Susan (1967) *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque, Dell.
- Sosnoski, James J. (1985) "Literary Study as a Field for Inquiry". *Boundary 2* 13, 2-3: 91-104.
- Spacks, Patricia Meyer (1976) *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. Londres, Allen & Unwin.
- Spanos, William V. (1972) "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary 2* 1, 1: 147-68.
- Spanos, William V., Bové, Paul A. e O'Hara, Daniel (orgs.) (1982) *The Question of Textuality: Strategies of Reading in Contemporary American Criticism*. Bloomington, Indiana University Press.
- Sparshott, Francis E. (1967) "Truth in Fiction". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1: 3-7.
- (1986) "The Case of the Unreliable Author". *Philosophy and Literature* 10, 2: 145-67.
- Spivak, Gayatri (1978) "Feminism and Critical Theory". *Women's Studies International Quarterly* 1, 3: 241-6.
- (1980) "Revolutions That As Yet Have No Model". *Diacritics* 10, 4: 29-49.
- (1985) "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". *Critical Inquiry* 12, 1: 243-61.
- Srivastava, Aruna (1986) "'The Empire Strikes Back': Salman Rushdie on Language, History and the Colonized in *Shame and Midnight's Children*". Artigo para a Associação Canadense de Literatura comparada, Winnipeg.
- Stark, John (1975) "Alienation and Analysis in Doctorow's *The Book of Daniel*". *Critique*, 16, 3: 101-10.
- Steinberg, Cobbett (1976) "History and the Novel: Doctorow's *Ragtime*". *Denver Quarterly* 10, 4: 125-30.
- Steiner, Wendy (1985) "Intertextuality in Painting". *American Journal of Semiotics* 3, 4: 57-67.
- Stern, Daniel (1971) "The Mysterious New Novel" in Hassan (1971a): 22-37.
- Stevick, Philip (1981) *Alternative Pleasures: Postrealist Fiction and the Tradition*. Urbana, University of Illinois Press.

- Strawson, P. F. (1963) "On Referring" in Caton (1963): 162-93.
- Struever, Nancy S. (1985) "Historical Discourse" in van Dijk (1985a): 249-71.
- Sukenick, Ronald (1985) *In Form: Digressions on the Act of Fiction*. Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Suleiman, Susan Rubin (1983) *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- (1986) "Naming a Difference: Reflections on 'Modernism versus Postmodernism' in Literature" in Fokkema e Bertens (1986): 255-70.
- Sussman, Herbert L. (org.) (1983, 1984) *At the Boundaries*. Boston, Mass., Northeastern University Press.
- Swan, Susan (1983) *The Biggest Modern Woman of the World*. Toronto, Lester & Orpen Dennys.
- Swift, Graham (1983) *Waterland*. Londres, Heinemann.
- Tafari, Manfredo (1980) *Theories and History of Architecture*. Londres, Granada.
- Tani, Stefano (1984) *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Tanner, Tony (1971) *City of Words: American Fiction 1950-1970*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Taylor, Ronald (org.) (1977) *Aesthetics and Politics*. Londres, New Left Books.
- Thiher, Allen (1984) *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.
- Thomas, Audrey (1984) *Intertidal Life*. Toronto, Stoddart.
- Thomas, D. M. (1981) *The White Hotel*. Harmondsworth, Penguin.
- Thompson, Hunter S. (1973) *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*. São Francisco, Calif., Straight Arrow Books.
- Thompson, John O. (1981) "Real Pictures, Real Pleasures?" *Screen Education* 38: 89-94.
- Thurley, Geoffrey (1983) *Counter-Modernism in Current Critical Theory*. Londres, Macmillan.
- Todd, Richard (1986) "The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Sellhood" in Fokkema e Bertens (1986): 99-117.
- Todorov, Tzvetan (1981a) *Introduction to Poetics*, trad. Richard Howard. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1981b) "The Last Barthes", trad. Richard Howard. *Critical Inquiry* 7, 3: 449-54.
- Tompkins, Jane (org.) (1980a) *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1980b) "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response" in Tompkins (1980a): 201-32.
- Toulmin, Stephen (1972) *Human Understanding*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- (1982) "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science". *Critical Inquiry* 9, 1: 93-111.
- Trenner, Richard (org.) (1983) *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Princeton, NJ, Ontario Review Press.
- Turner, Joseph W. (1979) "The Kinds of Historical Fiction". *Genre* 12, 3: 333-55.
- Ulmer, Gregory L. (1985) *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jac-*

- ques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press.
- van Dijk, Teun A. (org.) (1985a) *Handbook of Discourse Analysis: Vol. I: Disciplines of Discourse: Vol. IV: Discourse Analysis in Society*. Londres e Nova Iorque, Academic Press.
- van Dijk, Teun A. (1985b) "Introduction: The Role of Discourse Analysis in Society" in van Dijk (1985a) 1-8.
- van Eyck, Aldo (1969) "The Interior of Time" in Jencks e Baird (1969): 171.
- Vattimo, Gianni (1983) "Dialettica, differenza, pensiero debole" in Vattimo e Rovatti (1983): 12-28.
- (1985) *La fine della modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milão, Garzanti.
- Vattimo, Gianni e Rovatti, Pier Aldo (orgs.) (1983) *Il Pensiero Debole*. Milão, Feltrinelli.
- Veyne, Paul (1971) *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil.
- Villemaire, Yolande (1980) *La Vie en prose*. Montréal, Les Herbes Rouges.
- (1983) *La Constellation du cygne*. Montréal, Editions de la pleine lune.
- Vonnegut, Kurt, Jr. (1969) *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. Nova Iorque, Delacorte.
- Wagner, Linda W. (1985) "Toni Morrison: Mastery of Narrative" in Rainwater e Scheick (1985): 190-207.
- Walker, Alice (1982) *The Color Purple*. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- Wallis, Brian (org.) (1984a) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova Iorque, New Museum of Contemporary Art; Boston, Mass., Godine.
- Wallis, Brian (1984b) "What's Wrong With This Picture? An Introduction", introdução a Wallis (1984a): xi-xviii.
- Walton, Kendall L. (1978) "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, 1: 11-23.
- Wasson, Richard (1974) "From Priest to Prometheus: Culture and Criticism in the Post-Modernist Period". *Journal of Modern Literature* 3, 5: 1, 188-1, 202.
- Watkins, Evan (1978) *The Critical Act: Criticism and Community*. New Haven, Conn. e Londres, Yale University Press.
- Watson, Ian (1973) *The Embedding*. Nova Iorque, Scribner.
- (1983) *Chekhov's Journey*. Londres, Gollancz.
- Watt, Ian (1957) *The Rise of the Novel*. Berkeley, University of California Press.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres e Nova Iorque, Methuen.
- Weber, Ronald (org.) (1974) *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Nova Iorque, Hastings House.
- Weber, Ronald (1980) *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio, Ohio University Press.
- Weinstein, Mark A. (1976) "The Creative Imagination in Fiction and History". *Genre* 9, 3: 263-77.
- Weintraub, Stanley e Young, Philip (orgs.) (1973) *Directions in Literary Criticism*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- West, Cornel (1982-3) "Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics". *Boundary 2* 11, 1 and 2: 177-200.
- White, Hayden (1971) "The Culture of Criticism" in Hassan (1971a): 55-69.

- (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1976) "The Fictions of Factual Representation" in Fletcher (1976): 21-44.
- (1978a) "The Historical Text as Literary Artifact" in Canary e Kozicki (1978): 41-62.
- (1978b) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1980) "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry* 7, 1: 5-27.
- (1981) "The Narrativization of Real Events". *Critical Inquiry* 7, 4: 793-8.
- (1984) "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory". *History and Theory*, 23, 1: 1-33.
- (1986) "Historical Pluralism". *Critical Inquiry* 12, 3: 480-93.
- White, Morton (1963) "The Logic of Historical Narration" in Hook (1963): 3-31.
- Widdowson, Peter (org.) (1982) *Re-Reading English*, Londres, Methuen.
- Wiebe, Rudy (1973) *The Temptations of Big Bear*. Toronto, McClelland & Stewart.
- (1977) *The Scorched-Wood People*. Toronto, McClelland & Stewart.
- Wilde, Alan (1981) *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- (1985) "Shooting for Smallness: Limits and Values in Some Recent American Fiction". *Boundary 2* 13, 2-3: 343-69.
- Williams, Brooke (1985) *History and Semiotic*. Toronto, Toronto Semiotic Circle Prepublications.
- Williams, John (1973) "Fact in Fiction: Problems for the Historical Novelist". *Denver Quarterly* 7, 4: 1-12.
- Williams, Nigel (1985) *Star Turn*. Londres e Boston, Mass., Faber & Faber.
- Williams, Raymond (1960) *Culture and Society 1780-1950*. Garden City, NY, Doubleday.
- (1977) *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- (1983) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, ed. rev. Londres, Flamingo, Fontana.
- Willis, Ellen (1984) "Radical Feminism and Feminist Radicalism" in Sayres *et al.* (1984): 91-118.
- Willis, Susan (1984) "Eruption of Funk: Historicizing Toni Morrison" in Gates (1984a): 263-83.
- (1985) "Black Women Writers: Taking a Critical Perspective" in G. Greene e Kahn (1985): 211-37.
- Wimsatt, W. K., Jr (1954) *The Verbal Icon*. Lexington, University of Kentucky Press.
- Wolf, Christa (1982) *No Place on Earth*, trad. Jan Van Heurck. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.
- (1984) *Cassandra: A Novel and Four Essays*, trad. Jan Van Heurck. Londres, Virago.
- Wolfe, Tom (1968) *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.
- (1970) *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.

- (1981) *From Bauhaus to Our House*. Nova Iorque, Farrar, Straus, & Giroux.
- Woolf, Virginia (1945) *A Room of One's Own*. Harmondsworth, Penguin.
- Wylder, Delbert E. (1969) "Thomas Berger's *Little Big Man* as Literature". *Western American Literature* 3: 273-84.
- Young, Rober (org.) (1981a) *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston, Mass., Londres e Henley, Routledge & Kegan Paul.
- Young, Robert (1981b) "Post-Structuralism: An Introduction", introdução a Young (1981a): 1-28.
- Zavarzadch, Mas'ud (1976) *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel*. Urbana, University of Illinois Press.
- Zeidler, Eberhardt (1987) Painei: "Pos-modernismo: do Passado ao Futuro" no Simpósio Universitário "Nossa Herança Pós-moderna", Toronto.
- Zimmerman, Bonnie (1985) "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism" in G. Greene e Kahn (1985): 177-210.
- Ziolkowski, Theodore (1969) "Toward a Post-Modern Aesthetics?" *Mosaic* 2, 4: 112-19.
- Zurbrugg, Nicholas (1986) "Postmodernity, *Métaphore manquée*, and the Myth of the Trans-avant-garde". *SubStance* 48: 68-90.

ÍNDICE

- Absalão! Absalão!, 96, 121, 172
Ackroyd, Peter, 33, 181, 201
Adami, 80
Adler, Louise, 130, 243
Adorno, Theodor, 46-7, 232, 262, 265, 273, 275
afro-americana, *ver* negra
Allen, Woody, 69
Alloula, Malek, 97
Althusser, Louis, 98, 117, 149, 180, 207, 214, 227, 238-9, 240, 266, 267
Altierí, Charles, 61, 77, 226
Amore/Amor, 27
Angenot, Marc, 167
anistórico, *ver* história
Annales, Escola de, 129, 169
Antichthon, 34, 85, 152, 193
Antin, David, 62, 157, 284
Antiphonary, The/O antifonário, 243
Aquin, Hubert, 243
Arac, Jonathan, 268
Arakawa, Shosaku, 26, 80, 166
Aristóteles, 142, 145, 196, 265
Armies of the Night, The/Os Degraus do Pentágono, 155, 255
Armitage, Karole, 286
Aron, Jean Paul, 130
Aronowitz, Stanley, 90
arquiterua, *ver* modernismo, em arquitetura; pós-modernismo em arquitetura
arte pop, 257, 286
Arvon, Henri, 270
Ashbery, John, 160, 226
Asher, Michael, 26
ato da fala, teoria do, 106, 215
Atwood, Margaret, 86, 180
autobiografia, 27, 88, 90, 100, 207-9, 211, 218, 220, 282
autonomia, 11, 67, 70, 76, 78, 80, 83, 84, 87, 127, 129, 145, 149, 163, 164, 165, 182, 183, 199, 203, 204, 214, 215, 217, 225, 283, 286, 289
(auto-)reflexibilidade/auto-consciência, 11, 12, 15, 21, 30, 31, 32, 34-5, 36, 38, 42, 56, 58, 64, 65, 68, 70, 77, 78, 79, 83, 100, 105, 108, 110, 112, 113, 118, 152, 155, 158, 168, 182, 185, 197, 202, 205, 218, 231-3, 234, 259, 260, 266, 275, 277-8, 280, 282, 283, 285
auto-representação, 65, 141, 158, 197, 200, 285
autoridade/autenticidade, 15, 29, 35, 57, 71, 75, 78, 84, 85, 88, 90, 95, 106, 107, 112, 113, 115, 144, 146, 154, 160, 161, 169, 172, 179, 224, 225, 231, 234, 235, 241, 244, 255, 263, 264, 266, 277, 286
Baird, George, 50
Bakhtin, Mikhail, 81, 85, 111, 136, 165, 229, 232, 265
Banfield, Ann, 191
Banville, John, 27, 38, 68, 86, 88, 108-9, 127, 150, 184, 193, 234, 237, 241, 285
Barber, Bruce Alistair, 257, 274
Barilli, Renato, 283
Barnes, Julian, 107, 181
Barth, John, 20, 32, 36, 75, 164, 165, 171, 172, 194
Barthes, Roland, 15, 25, 28, 31, 41, 62, 79, 80, 88, 94, 106-7, 112, 136, 145, 166, 167, 187, 192, 200, 257
Bataille, Georges, 280
Batsler, Janet, *et al.*, 64, 97, 255
Baudrillard, Jean, 23, 26, 31, 240, 279, 280-1, 286, 288
Bayley, John, 84
Becker, Carl, 162
Beckett, Samuel, 67
Beebe, Maurice, 75
Begnall, Michael H., 75

- Bellow, Saul, 172
 Belsey, Catherine, 79, 81, 97, 99, 111, 134, 168, 211, 214, 216, 229, 231, 244, 277
 Benjamin, Walter, 111, 231, 266, 285
 Bennett, Susan, 170
 Bennett, Tony, 100, 261, 282
 Benveniste, Emile, 114, 117, 125, 194, 210, 214-17, 240
 Berger, John, 106, 181, 230, 232, 233-4, 241, 268, 284
 Berger, Thomas, 40, 172
 Berio, Luciano, 127
 Berkert, Heribert, 286
 Bernstein, Charles, 279
 Bertens, Hans, 25, 61, 64, 65, 77
 Bertoff, Warner, 149
 Bhabka, Homi K., 253
 Bíblia, 150, 195; *O Livro de Daniel*, 178-9
Biggest Modern Woman of the World, The/A Maior Mulher Moderna do Mundo, 35
 binárias, oposições, 29, 37, 39, 66, 72, 74, 75, 89, 91, 94, 150, 198
 biografia, 27, 35, 88, 100, 109, 157, 170, 220, 222, 282
 Bird, Jon, 125
 Biroli, Robert Pirzio, 52
Blackout, 205
 Blake, Peter, 62
Block, 125
 Bloom, Harold, 56
 Boelhower, William, 101
 Bofill, Ricardo, 11, 20, 48, 64
 Bois, Yve-Alain, 89, 184
Book of Daniel, The/O Livro de Daniel, 15, 37, 43, 69, 82, 116, 151, 178-81, 235, 254-7, 270
 Booth, Wayne C., 274
 Borden, Lizzie, 82
 Borges, Jorge Luis, 167
 Bové, Paul, A., 270, 284
 Bradbury, Malcolm, 32, 67, 75, 155, 170
 Bradley, David, 253
 Braudel, Fernand, 130, 169, 221
 Braudy, Leo, 123, 130, 142
Brazil, 21
 Brecht, Bertolt, 24, 37, 58, 111, 118, 121, 201, 231, 254, 257, 260, 265, 266, 275-8
 Broadbent, Geoffrey, 46
 Brooke-Rose, Christine, 20
 Brooks, Peter, 187
 Buchloh, Benjamin, H.D., 263, 275
 Buck-Morss, Susan, 267
 Buford, Bill, 256
 Bürger, Peter, 268
 Burgess, Anthony, 156, 181
 Burgin, Victor, 30, 32, 61, 64, 242, 247, 283, 286
Burning Water, 152, 197
 Butler, Christopher, 40, 77, 155
 Byerman, Keith E., 98, 175, 195
 Cage, John, 20
 Calinescu, Matei, 22, 25, 74, 165, 259
 Calvino, Italo, 167
 capitalismo, 15, 20, 22, 24, 30, 37, 44, 46, 53, 65, 72, 76, 89-90, 95, 107, 122, 169, 171, 175, 178, 182, 238, 257, 261, 265, 267, 271, 273, 275, 279, 281, 289; *ver tb* Marx(ismo); política
 Capote, Truman, 153
 Caramello, Charles, 20, 61, 88, 187
Carmen, 77
Carney, 88
 Carpentier, Alejo, 160-1, 273
 Carrard, Philippe, 125
 Carroll, Berenice A., 100
 Carroll, David, 35, 126, 128, 132, 206, 218, 221
 Carter, Angela, 88, 101, 136
Cassandra, 15, 43, 68, 117, 130, 246-7, 248
 Caute, David, 58, 111, 278
 centro/centralizado, 29, 35, 65, 66, 75, 84-103, 108, 117, 170, 204, 218, 229, 246, 250, 269
Chekhov's Journey/A Viagem de Tchekhov, 34, 147-8
 Chénétier, Marc, 32
China Men/Homens da China, 27, 34, 100, 102, 194, 250
 Christensen, Inger, 78, 172
 Christian, Barbara, 91, 97
 Cixous, Hélène, 80
 Clarke, Graham, 90
 Clarke, T.J., 125
 classe, 29, 72, 86, 89-92, 93, 98, 118, 123, 171, 175-7, 204, 229, 230, 232, 248-9, 250, 252, 261, 269, 271, 272-

- 3; *ver tb* Marx(ismo)
 clássica (arquitetura), 54, 56
 Coetzee, J.M., 108, 143-4, 194, 251
 Cohen, Marvin, 197
 Cohen, Sande, 131
 Collingwood, R.G., 241
Color Purple, The/A Cor Púrpura, 99, 175
Coming Through Slaughter/Vindo Através da Matança, 27
 Conrad, Joseph, 170, 177, 200]
 Conroy, Mark, 236
 consciência, indústria da, 273
 contexto, contextualizar, 13, 27, 30, 33, 37, 43, 45, 50, 51, 54, 57, 58, 62, 64, 65, 68, 70, 71, 79, 81, 86, 92, 96, 99, 104-19, 121, 122, 123, 132, 135, 153, 186, 194, 204, 205, 236, 255, 268, 269, 273, 283, 285; *ver tb* enunciação
 continuidade, 28, 29, 33, 69, 77, 84, 86, 104, 105, 120, 128, 132, 133, 136, 208, 226, 244, 258
 Coover, Robert, 37, 82, 149, 153, 165, 169, 173, 237, 245
 Cornillon, Susan Koppelman, 96
Corregidora, 34, 102
 Cortázar, Julio, 38, 231, 276
 Coward, Rosalind, e Ellis, John, 94, 114, 205, 217, 227, 240, 269
 Cox, Christoph, 32
 Crimp, Douglas, 29, 204, 241, 243
 Crosman, Inge, 199, 201
 Crosse, Gordon, 77
Crossroads/A Encruzilhada, 157
Crying of Lot, The, 170
 Culler, Jonathan, 26, 36, 97, 99, 111
 cultural, indústria, *ver* cultura de massa
 Cunningham, Merce, 158

 Daiches, David, 67
 Daitch, Susan, 91, 147, 181-2, 251, 272
 dança, *ver* pós-modernismo, em dança
 Danto, Arthur C., 130
 Davidson, Donald, 190, 194
 Davies, Peter Maxwell, 77
 Davis, Douglas, 24, 43, 61, 71, 118
 Davis, Lennard, J., 143, 229
 Davis, Natalie Zemon, 243
Death of Artemio Cruz, The/A Morte de Artemio Cruz, 27
 de Certeau, 14, 82, 124, 132, 159, 188

 Defoe, Daniel, 108, 143-4, 157, 251-2
 de Lauretis, Tereza, 27, 35, 97, 99, 105, 118, 132, 205, 206, 211, 212-14, 216, 220-3, 224, 253
 Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix, 87, 95
 denominação, 195-6, 233-4
 Derrida, Jacques, 23, 28, 30-1, 32, 36, 61, 79, 80, 81, 85, 86, 88, 93, 94, 110, 112, 129, 131, 132, 133, 135, 166, 183, 187, 192, 194, 204, 240, 258, 269
 descentralizar, 19, 29, 84-103, 117, 166, 170, 204, 209, 224, 229, 258, 269, 287
 desconstrução, 15, 86, 94, 97, 99, 129, 135, 186, 233, 239, 243, 266
 Detienne, Marcel, 130
 Dews, Peter, 194
 D'Haen, Theo, 24, 28, 170, 231
 dialética, 12, 40, 71, 86, 136, 142, 242, 264, 269, 270, 278
 dialética negativa, 267, 275
 Dickens, Charles, 142, 171, 229
 diferença/diferente, 22, 30, 40, 61, 66, 72, 84-103, 151, 172, 174, 204, 249, 250, 274
 discursivas, práticas, *ver* discurso
 discurso, 32, 35, 80, 81, 99, 105, 112, 113-14, 115, 116, 122, 127, 132, 134, 148, 158, 165, 166, 167, 169, 174, 182, 184, 211, 217-18, 220, 225, 227-53, 268, 289
 discurso, análise do, 15, 79, 81, 131, 214, 215, 235, 284
 Ditsky, John, 177
Doctor Copernicus/Doutor Copérnico, 38, 86, 150, 152, 184, 193, 237, 241, 285
 Doctorow, E.L., 11, 15, 37, 40, 43, 69, 82, 89-90, 116, 122-3, 127, 149, 151, 163, 164, 165, 170, 172, 174, 176-80, 188, 235, 253, 254-7, 261, 270, 281
 documento, documentário, 27, 33, 34, 76, 82, 110, 126, 131, 135, 153, 157, 162, 174, 192, 200, 212, 219, 262
 Doležel, Lubomir, 190, 201, 239
 Donovan, Josephine, 99
Don Quixote/Dom Quixote, 13, 65, 171-2, 231
 Dos Passos, John, 121, 126, 178
 Doyle, Nannic, 71
 DuBois, Barbara, 99

- DuBois, W.E.B., 68
Dvorak in Love/Dvorak Apaixonado, 121, 173
- Eagleton, Terry, 19-20, 37-8, 44, 50, 51, 58, 61, 65, 67, 71, 74, 99, 105, 109, 111, 112-13, 117, 175, 204, 228, 234, 260, 262, 267, 269, 274
- Earthly Powers/Poderes Terrenos*, 156
- Eco, Umberto, 13, 27, 33, 44, 62, 66, 69, 87, 117, 118, 124, 135, 150, 165, 167, 265, 281
- Egbert, Donald D., 22
- Ehrmann, Jacques, 149
- Eisenman, Peter, 47
- Eisenstein, Hester, 97
- ekphrasis*, 160-1
- escultura, *ver* pós-modernismo, na escultura
- elevada, arte, 69, 76, 89, 262, 274, 286
- Eliot, T.S., 23, 28, 44, 74, 109, 121, 132, 167, 175, 229, 274
- Ellison, Ralph, 175
- Ellman, Mary, 96
- Embedding, The/A Incrustação*, 33, 234
- enunciação (situação enunciativa ou discursiva), 64, 68, 96, 99, 100, 104-19, 125, 153, 194, 205, 215, 234, 276, 287; *ver* *ib* contexto, contextualizar
- Enzensberger, Hans Magnus, 273
- épico, teatro, *ver* Brecht
- escultura, *ver* pós-modernismo, em escultura
- esquerda, *ver* política; marxismo
- esteticismo, *ver* modernismo
- estruturalismo, 32, 78, 81, 114, 146, 190, 191-2, 217
- étnico, etnicidade, 14, 29, 35, 54, 58, 86, 89, 90, 94, 101-2, 122-3, 125, 130, 170, 230, 232, 246, 284, 289
- Even Cowgirls Get the Blues*, 174
- Even-Zohar, Itamar, 189
- ex-cêntrico, 13-14, 29, 35, 58, 65-6, 84-103, 117, 130, 151, 170, 175, 228, 246, 250, 253, 274, 284, 285, 289
- Explosion in a Cathedral/A Explosão na Catedral*, 160-1, 273
- extratextual, 37, 112, 127, 159, 185, 192, 197, 198, 199-201
- Falck, Robert, 232
- Famous Last Words/As Famosas Palavras Finais*, 11, 22, 37, 116, 144, 146, 152, 159, 188, 190, 191, 196, 197, 200, 274
- Faulkner, William, 96, 172, 175, 206
- fechamento, 43, 65, 70, 80, 84, 86, 87, 128, 136, 160, 163, 166, 222, 225
- Federman, Raymond, 33, 78, 85, 256
- Fekete, John, 284
- feminismo (teoria e prática), 14, 15, 33, 35-6, 58, 68, 72, 79, 80, 82, 89-101, 102-3, 111, 117, 125, 130, 132, 135, 147, 175, 181-2, 195, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 217, 220-1, 222, 223-4, 226, 228, 239, 246-7, 248, 250-3, 255, 259, 261, 269, 272, 273, 282, 283, 286, 289
- Fetterley, Judith, 98, 111, 251
- ficção, *ver* metaficção; historiográfica, metaficção
- Fiedler, Leslie, 40, 61, 69
- filme, *ver* pós-modernismo, em filme
- filosofia, *ver* pós-modernismo, em filosofia
- Findley, Timothy, 11, 37, 116, 152, 159, 274
- Finlay-Pelinski, Marika, 135
- Fischer, David Hackett, 121, 130, 146
- Fish, Stanley, 31, 69, 158
- Fitzsimmons, Matthew A. *et al.*, 129
- Flaubert's Parrot/O Papagaio de Flaubert*, 34, 69, 107, 146
- Fleishman, Avrom, 151
- Floating Opera, The/A Ópera Flutuante*, 172
- Flynn, Elizabeth, A., e Schweickart, Patricia P., 97
- Foe*, 108, 143-5, 152, 193, 251
- Fogel, Stanley, 260
- Fokkema, Douwe, 41, 67, 68, 74, 77
- Foley, Barbara, 121, 142, 150, 159, 162, 177, 178, 242, 257
- formalismo, *ver* modernismo; fechamento; estruturalismo
- Foster, Hal, 61, 70
- fotografia, *ver* pós-modernismo, na fotografia
- Foucault, Michel, 13, 23-4, 25, 29, 31, 33, 39, 40, 73, 81, 85, 89, 94, 98, 104, 105, 112, 114, 115, 118, 123, 131, 132, 133, 156, 158, 165, 167,

- 192, 203, 204-5, 208-9, 211, 224,
235, 236, 240, 248, 257, 258, 261,
269, 287
- Fowler, Roger, 235, 237
- Fowles, John, 11, 29, 40, 70, 72-3, 86,
92-3, 121, 127, 156, 159, 165, 181,
248, 281
- Frampton, Kenneth, 45, 51, 63
- Francken, Ruth, 80
- Frankfurt, Escola de, 111, 258, 267
- Frege, Gottlob, 190, 192
- French, Phillip, 174
- French Lieutenant's Woman, The/A*
Mulher do Tenente Francês, 22, 40,
69, 70, 71, 86, 121, 205, 240, 261
- Freud, Sigmund, 23, 86, 211, 213-14,
216-17, 218-20, 222-5, 283; *ver tb* psi-
canálise
- Fried, Albert, 154
- Frye, Northrop, 146, 191
- Fuentes, Carlos, 27, 121, 165, 200
- G., 22, 106, 112, 230, 231, 233-4, 241,
284
- Gaillard, Françoise, 133
- Gallop, Jane, 97, 211, 217
- García Márquez, Gabriel, 11, 22, 169,
281
- Gass, William H., 163, 193, 281
- Gates, Henry Louis, Jr., 90, 93, 95, 175
- gay/lésbica* (teoria e prática), 14, 58,
89-90, 94, 97, 98, 125, 130, 170, 204,
228, 246, 250-1, 252, 253, 273, 289
- Gay, Peter, 185
- Genette, Gérard, 197
- gênio, *ver* original (idade), individual
(idade)
- Ghose, Zulfikar, 28
- Giddens, Anthony, 25, 259
- Gilbert, Sandra, e Gubar, Susan, 97, 175
- Gilliam, Terry 21
- Gilligan, Carol, 99
- Goodman, Nelson, 188, 198
- Gossman, Lionel, 14, 34, 124
- Gottschalk, Louis, 126, 155
- Graff, Gerald, 40, 61, 74, 75, 77, 122,
157, 203, 228, 229, 259, 264
- Graham, Joseph F., 23
- Grass, Günther, 11, 127, 169, 249
- Graves, Michael, 56, 121, 258
- Gravity's Rainbow/O Arco-Íris da Gra-
vidade*, 22, 86, 238
- Green, Martin, 123
- Greenaway, Peter, 43, 126
- Greene, Thomas, M., 163
- Greer, Colin, 101
- Gropius, Walter, 49
- Gross, David S., 175
- Grupo 63, 183, 256
- Gutman, Herbert G., 89
"gynesis", 211
- Haacke, Hans, 231, 266
- Habermas, Jurgen, 23, 24, 25, 46, 71,
82, 243, 258, 263, 269, 284, 287, 289-
90
- Haidu, Peter 135
- Hamburger, Käte, 191
- Hamon, Philippe, 228
- Handmaid's Tale, The/A História de*
Haia, 86, 180
- Harkness, James, 158, 183
- Harrison, Bernard, 24, 115
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin, 186,
191, 200
- Hassan, Ihab, 19, 28, 33, 39, 61, 73,
74, 75, 86, 127
- Hawksmoor*, 33, 200-1, 267
- Hawthorne, Nathaniel, 172
- Hayman, David, 77
- Heath, Stephen, 101, 206
- Heidegger, Martin, 23, 94, 183
- Heller, Joseph, 165
- Hellmann, John, 153, 154
- Henderson, Harry B., 142
- hermenêutica, 58, 164, 167, 190, 199,
200-1, 208, 220, 222, 259
- hermeneuticismo, *ver* modernismo
- Herzog*, 172
- heterogeneidade, *ver* diferença
- híbrido, *ver* diferença
- Hill, Walter, 157
- Hindess, Barry, 202
- Hirst, Paul, 202
- história/historiografia, 13, 14, 20, 21-2,
27, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 45-6, 47, 49, 50, 51, 52, 55,
56, 62, 64, 67, 69, 70, 72, 77-83, 84-
9, 91-2, 96, 98-101, 105, 110-11, 113,
116-19, 120-37, 141-62, 163-82, 183,
185-202, 203-6, 208-10, 211-14, 220,
221-2, 223, 226, 231, 238, 240, 241-
2, 243-51, 254-7, 259, 262, 263, 267-
70, 272-4, 277, 278, 280-3, 285, 289;

- fato *vs.* acontecimento, 12-13, 14-15, 122, 126-8, 161, 162, 194, 198, 283
- histórica, ficção, 22, 150-3, 158-9, 187-8, 267
- histórico, conhecimento, 14, 34-5, 39-40, 45, 70, 75-6, 82, 120-3, 128-9, 142, 151-2, 157-8, 161-2, 167-8, 177-8, 186-7, 188-9, 233, 243, 263, 264, 267, 274, 277, 280, 282, 285, 288-90
- historiográfica, metaficção, 11, 15, 22, 28, 39-40, 43, 47, 62, 64, 67, 69, 81, 82, 103, 105, 106, 109, 112, 113, 115-17, 121, 126-8, 131, 133, 141-62, 163-82, 185, 186-202, 205-6, 211, 214, 215, 220, 225, 227, 229, 230, 232-3, 235, 236-7, 239, 241, 243, 245-6, 251, 256, 262, 266, 267, 268, 276, 278, 280, 282, 283, 285, 286
- Hoffmann, Gerhard, 85
- Hoffmann, Gerhard *et al.*, 64
- Hohendahl, Peter, 36
- Holder, Alan, 172
- Holloway, John, 142
- Home Game/Jogo Caseiro*, 88
- Hough, Graham, 148
- Hubbard, William, 47, 53
- Hull, Gloria, 97
- Hurston, Zora Neale, 96, 175
- Husserl, Edmund, 109
- Huthcheon, Linda, 28, 65, 78, 95, 169
- Huyssen, Andreas, 34, 46, 65, 67, 74, 94, 95, 100, 104, 254, 259, 269, 273, 274, 285
- humanismo, 13, 14, 23, 25, 28, 31, 38, 67, 70, 78, 82, 85, 97-8, 99, 105, 106, 114, 134, 135, 165, 166, 169, 203-4, 209, 213, 216, 219, 225, 227-53, 259, 261, 262, 266, 279, 282, 283, 285, 286, 288, 289; e positivismo, 13, 23, 38, 85-6, 213, 237, 243, 245, 288, 289
- humanismo liberal, *ver* humanismo
- ideológico/ideologia, 12, 15, 25, 31, 36, 37, 41, 43-7, 49, 56, 58, 59, 64, 75, 90, 92, 96-7, 107, 111, 112, 113, 117-18, 125, 128, 132, 142, 148, 149, 151, 153, 156, 158, 160, 169, 178, 184, 201, 204, 212, 213, 214, 216, 217, 226, 227-30, 254, 257, 259-62, 263, 266-7, 274, 275, 276-8, 279, 281-2, 284, 286, 289
- individual(idade), 16, 28, 47, 66, 71, 85, 86, 106, 107, 112, 113, 116, 130, 132, 134, 151, 168, 203, 212, 213, 221, 229, 238, 240, 242, 245, 250, 255, 259-60, 266, 275, 284
- Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* The/As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman, 101, 136
- instituição/institucional, 26, 34, 40, 81, 88, 90, 97, 110, 115, 125, 129, 132, 161, 183, 184, 227, 234, 235, 241, 255-7, 269, 274, 281-3, 284, 286
- intertexto/Intertextual (idade), 12, 14, 33, 34, 63, 80, 96, 105, 109, 125, 141, 150, 155, 156, 157, 159, 160-1, 163-82, 184-5, 187, 193-4, 197, 199, 200, 207, 209, 214, 218-20, 230, 234, 241, 255, 283, 286
- Intertidal Life/A Vida entre as Marés*, 99, 181
- intratextualidade, 199
- Invisible Cities/Cidades Invisíveis*, 167
- Irigaray, Luce, 94, 204
- ironia, 12, 20, 21, 28, 35, 38, 39, 43, 35, 47-8, 50, 52, 53, 57, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 72, 75, 77, 81, 83, 91, 92, 95, 101, 108, 111, 121, 123, 124, 128, 146, 151, 157, 161, 163-82, 184, 194, 239, 242, 252, 254, 256, 257-8, 269, 272, 283, 288
- Jacobs, Jane, 52
- Jacobus, Mary, 95
- Jacques and his Master/Jacques e seu Mestre*, 181
- Jakobson, Roman, 105
- James, Henry, 188, 206, 214
- Jameson, Fredric, 14, 19, 22, 24, 29, 33, 37, 38, 45, 47-8, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 65, 71, 74, 76, 82, 114, 122, 127, 150, 160, 175, 185, 203, 260, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 275, 284
- Jardine, Alice, 94, 206, 211
- Jauss, Hans Robert, 105
- Jencks, Charles, 11, 34, 43, 49, 50, 53, 55-8, 59, 284
- Johns, Jasper, 184, 226
- Johnson, Barbara, 96
- Johnson, Martin, 57
- Johnson, Phillip, 43, 56, 62
- Jones, Ann Rosalind, 97
- Jones, Gayl, 34, 102

- Josipovici, Gabriel, 77, 111, 143
 Joyce, James, 23, 74, 75, 77, 109, 121, 148, 155, 167, 172, 176, 206, 229, 274
- Kafka, Franz, 67
 Kamuf, Penny, 35, 97
 Kawin, Bruce F., 86
 Kellman, Stephen G., 78
 Kelly, Mary, 80
 Keneally, Thomas, 154
 Kennard, Jean E., 97
 Kennedy, William, 89, 109, 114, 236
 Kepler, 27, 38, 68, 88, 152, 184, 285
 Kermode, Frank, 67, 124, 149, 160, 227
 Kern, Robert, 165
 Kibbins, Gary, 26
 Kingston, Maxine Hong, 11, 27, 34, 64, 100, 102-3, 194, 250
 Kirby, Michael, 158
 Kiremidjian, G.D., 168
Kiss of the Spider Woman/O Beijo da Mulher Aranha, 38, 116, 215, 252
 Klinkowitz, Jerome, 60, 68, 78
 Kogawa, Joy, 102, 250
 Köhler, Michael, 61
 Kolbowski, Silvia, 95, 286
 Kosinski, Jerzy, 28
 Krafft, John, 159
 Kramer, Jonathan D., 60, 127, 232
 Krauss, Rosalind, 26, 28, 61, 80, 241
 Kress, Gunther, 111, 228
 Kress, Gunther e Hodge, Robert, 234
 Krieger, Murray, 68, 126, 199
 Kripke, Saul, 190, 196
 Kristeva, Julie, 25, 94, 165, 225, 240, 273
 Kroetsch, Robert, 89, 181
 Kroker, Arthur, e Cook, David, 20, 26, 237, 268, 279, 280, 287
 Kruger Barbara, 95, 286
 Krysinski, Wladimir, 76
 Kuhn, Annette, 217
 Kundera, Milan, 181
 Kuwabara, Bruce, 53
 Kuznetsov, Anatoli, 214, 219
- Lacan, Jacques, 79, 93, 94, 204, 211, 217, 240 269; *ver tb* psicanálise
 LaCapra, Dominick, 14, 33, 40, 65, 110, 130, 131-2, 135, 142, 161, 168
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 39
 Lange, Victor, 191
 Lasch, Christopher, 255
 Lavis, Georges, 197
 Lawrence, D.H., 176
 Lawson, Thomas, 263
 L.C., 91, 147, 181-2, 251, 272
 Le Corbusier, 49
 Lefebvre, Henri, 22
 legitimação, *ver* autoridade
 Le Goff, Jacques, e Nora, Pierre, 130
Legs/A Lenda de "Legs", 22, 109, 112, 113, 127, 152, 236
 Leitch, Vincent B., 166, 236, 264
 leitor, leitura, receptor, 22, 37, 59, 61, 64, 69, 70, 96, 97, 106-9, 110-11, 112-13, 115, 117, 118, 122, 125, 152, 155, 157, 159, 166, 201, 206, 207, 209, 213, 216-17, 219-21, 222, 256, 261, 276, 277, 280-1
 Lemaire, Gérard-Georges, 127
 Lentricchia, Frank, 12, 105, 124, 132-3, 135
 Leo, Vincent, 43
 Lerner, Gerda, 100
 Le Roy Ladurie, Emmanuel, 125
 Lethen, Helmut, 39
Letters/Cartas, 171
 Levine, George, 142
 Levine, Paul, 85, 142, 174, 177, 256
 Levine, Sherrie, 107, 158, 182, 241, 286
 Lewis, David, 191
 Lewis, Mark, 212, 231
 Lewis, Philip, 80, 81
 Lewis, Thomas, E., 189
 Lindenberger, Herbert, 124, 148
 linguagem, *ver* lingüística
 lingüística/linguagens, 33, 36, 45, 79, 99, 100, 105, 113-14, 116, 141, 183, 186-202, 210, 215-16, 224, 232-3, 234, 236, 237, 240, 242, 243, 246, 250, 251, 261
Little Big Man/Pequeno Grande Homem, 40, 172, 174
Lives of Girls and Women/Vidas de Meninas e Mulheres, 27
Lives of the Poets/Vida de Poetas, 172
 local, 30, 77, 85, 89, 132, 133, 258
 Lodge, David, 32, 77, 88
 Longenbach, James, 121
Loon Lake/O lago da Solidão, 11, 88,

- 115, 175-7, 271-2
 Lucas, John, 274
 Lucente, Gregory L., 27, 184, 278
 Lukács, Georg, 44, 151-3, 258, 267, 275
 Lyotard, Jean-François, 12, 15, 23, 24, 25, 31, 32-3, 39, 46, 67, 71, 73, 75, 79, 80, 82, 85, 111, 115, 169, 188, 194, 196, 200, 259, 262, 284, 287, 288
- MacCabe, Colin, 234
 McCaffery, Larry, 22, 63, 76, 86, 246, 260
 McCallum, Pamela, 161
 MacCannell, Dean, e MacCannell, Juliet Flower, 81, 124
 McCarthy, Mary, 188
 McConnell, Frank, 175
 McCormick, Carlo, 286
 Macdonell, Diane, 235, 268, 269
 McGinn, Colin, 190
 McHale, Brian, 61, 76, 170
 Macherey, Pierre, 266
 Mackinnon, Catherine A., 97, 98
 Macksey, Richard, e Donato, Eugenio, 135, 204
 McLuhan, Marshall, 30
 Maggot, A., 11, 40, 64, 72-3, 86, 92-3, 142, 146, 156, 159, 248
 Mailer, Norman, 153, 155, 255
 Major, Clarence, 261
 Malmgren, Carl Darryl, 22, 190
 Manganeli, Giorgio, 27, 184
 Mann, Thomas, 75, 121, 167, 172
Manual for Manuel, A.,/Um Manual para Manuel, 38, 231, 276
 Marcuse, Herbert, 260
 margem/marginal/marginalizar, 29, 35, 36, 84-103, 130, 145, 147, 151, 170, 228, 238, 248, 250, 252, 253
 Margolis, Joseph, 191
 Marks, Elaine, e de Courtivron, Isabelle, 97
 Martin, Richard, 127-8, 249
 Martin, Wallace, 160
 Marx(ismo), 15, 23, 24, 33, 40, 71, 79, 82, 94, 97, 98, 99, 111, 120, 122, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 135, 175, 180, 181, 189, 227, 228, 234, 238, 252, 253, 260, 262, 265-73, 275, 280, 284, 287, 288
- Marxista-Feminista, Cooperativa de Literatura, 97
 massa, cultura de, 22, 24, 30, 40, 46, 65, 75, 89, 118, 178, 264, 267, 275, 279, 283, 286, 289
 Massumi, Brian, 95
 Mazurek, Raymond, A., 149, 173, 238, 245
 Mazzaro, Jerome, 61, 231
 Mellard, James M., 78
 Menna, Filiberto, 158
 metaficção, 11, 21-3, 35, 63, 65, 67, 69, 70, 78, 79, 82, 112, 128, 134, 144, 146, 151, 153, 160, 163, 167, 172, 182, 184, 187, 192, 195, 197, 198, 200, 205, 207, 212, 217, 220, 229, 231, 232, 237, 260; *ver tb* historiográfica, ficção
 meta-narrativa, *ver* narrativa-mestra
 Metscher, Thomas, 111
 Michals, Duane, 226
 Midnight's Children/Os Filhos da Meia-Noite, 15, 22, 29, 37, 69, 87, 98, 102, 112, 125, 128, 151, 156, 169, 207-10, 215, 226, 229, 240, 242
 Mies van der Rohe, 49
 Miller, J. Hillis, 120
 Miller, Nancy K., 97
 Mink, Louis, O., 14, 82, 124, 160, 244
 Mitchell, Juliet, 97, 217
 Mitchell, Juliet, e Rose, Jacqueline, 217
 Mitchell-Kernan, Claudia, 96
 Mitchell, W.J.T., 231
 mito, 35, 44, 46, 73, 75, 123, 136, 174
 modernismo, 11, 13, 20, 44, 60, 61, 66, 67, 83, 109, 112, 145, 150, 157, 164-5, 182, 183-4, 186-7, 202, 228, 235, 258, 259, 261, 274, 283, 288-9; na arquitetura, 43, 45, 46, 47, 48-50, 62, 63, 87, 246, 258; na literatura, 14, 29, 43-5, 61, 64, 86, 95, 109, 155, 206, 267-8; *vs.* pós-modernismo, 13-14, 24-5, 29, 37-8, 39, 43-5, 47-8, 49-54, 60-1, 64-5, 67, 73-9, 86, 87, 88, 121-1, 123, 136, 150, 158, 164-5, 182, 183-4, 186-7, 189, 246, 257
 Moi, Toril, 90, 97, 98, 103, 273
 Moore, Charles, 11, 48, 53-6, 64, 289
 Morante, Elsa, 278
 Morgan, Robert P., 182
 Morgan, Robin, 90
 Morrison, Toni, 75, 92, 97-8, 117, 164,

- 172, 195-6, 237
 Moser, Walter, 36
 Mulvey, Laura, 98, 217
Mumbo Jumbo, 34, 249
 Mundo possível, 190, 196
 Munich, Adrienne, 96
 Munro, Alice, 27
 Munz, Peter, 161
 Musarra, Ulla, 167
 música, *ver* pós-modernismo, em música
- Nabokov, Vladimir, 77
Name of the Rose, The/O Nome da Rosa, 13, 27, 33, 40, 69, 87, 135, 150, 167, 265
 não-identidade, 22, 29, 66, 89, 90, 94, 95, 170
 não-ficcional, romance, 22, 153-6, 157-8, 172, 255
 narrativa/narrativização, 14, 22, 29, 36, 81, 82, 86, 88, 113, 116, 125, 126, 130-3, 141, 149, 153, 155-7, 160-1, 168-9, 177-8, 186, 194, 206, 212, 219, 233, 244, 285, 289
 narrativa-mestra/meta-narrativa, 12, 23, 24, 31, 39, 71, 75, 82, 242, 287
 Nead, Lynda, 98
 negros (teoria e prática), 14, 35-6, 58, 68, 81, 89-94, 98, 101, 117, 122-5, 171, 175-6, 178, 194, 195-6, 248-51, 252-3, 261, 273, 283, 289
 Nelson, Cary, 236
 neobarroco, 20
 neoconservador, 15, 25, 70, 259, 261, 261-4, 279, 284
neovanguardia, 15
 Newman, Charles, 20, 23, 31, 33, 60, 66, 74, 77, 84, 85, 164, 201, 245, 264, 268, 279
 Newton, Judith Lowder, 97
 Niesz, Anthony J., e Holland, Norman N., 108
 Nietzsche, Friedrich, 23, 49, 85, 94, 123, 133, 134, 207, 237, 280, 288
Nights at the Circus/Noites no Circo, 88, 151
 Nochlin, Linda, 232
No Place on Earth/Em Lugar Algum da Terra, 145-6
 Norris, Christopher, 31, 79, 189, 192, 202, 259
 nostalgia, 14, 15, 21, 39, 45, 51, 63, 70, 123, 124, 127, 247, 254, 257, 258, 263, 264, 268, 274, 283, 288
Nouveau roman, *ver* Novo Romance
 Nova História da Arte, 125, 247
 Novo Historicismo, 15, 125, 135, 247
 Novo Jornalismo, 127, 153-5
 Novo Romance, Novo Novo Romance, 15, 20, 33, 63, 78, 145, 206, 211, 256
 Nye, Russel, B., 141
Obasan, 102
Of a Five on the Moon, 153
 Ohmann, Richard, 191, 199
Old Gringo, The/O Gringo Velho, 64, 121, 200
 Oliva, Achille Bonito, 30
 Ondaatje, Michael, 27, 88, 152
One Hundred Years of Solitude/Cem Anos de Solidão, 11, 22, 169, 250
 original(idade), 15, 28, 43, 46, 71, 84, 85, 107, 112, 120, 148, 166, 169, 177, 219, 242, 266, 277
 Orr, Linda, 282
 Ortega Y Gasset, José, 61, 274
 Orvell, Miles, 287
 Owens, Craig, 28, 87, 160, 211, 231, 239
- Pale Fire/Fogo Fátuo*, 77
 Palmer, Richard, 23
 paratiterário, 28, 62, 80
 Parker, Andrew, 129
 paródia, 12, 20, 21, 28, 35, 38, 40, 42-59, 62, 64, 68, 70, 75, 81, 86, 92, 95-6, 97, 107, 112, 113, 115, 156, 163-82, 223, 225, 231, 242, 243, 258, 261, 265, 277, 280, 283
 pastiche, 47, 266
 Paterson, Janet, 19
 Patteson, Richard, 170
 Pavese, Cesare, 75
 Peckham, Morse, 24
 pensamento frágil (*pensiero debole*), 23, 237, 243
performance, *ver* pós-modernismo, em performances e instalações
 Perloff, Marjorie, 21, 160
 pintura, *ver* pós-modernismo, na pintura
- Pistoletto, Michelangelo, 182
 poder, 13, 26, 35, 37, 70, 90, 98, 118, 131, 132, 136, 158, 224, 225-6, 253,

- 257, 259, 261, 263, 269, 272, 281, 287
- políticas, 14, 15, 20, 37, 42-59, 70, 76, 88, 80, 88, 89-94, 98-100, 101, 105, 111, 112, 114, 116, 117-19, 123, 128, 129, 135, 148, 153, 159-60, 184, 194, 203, 205, 209, 211, 217, 227, 228, 229, 230, 232, 234-5, 237, 238, 244-6, 249-53, 254-78, 281, 289; *ver tb* Marx, marxismo; neoconservadores
- Pops, Martin, 26
- popular, cultura, 27, 40, 69, 173
- Portoghesi, Paolo, 11, 20, 42, 44, 47, 50, 52, 53, 55, 63, 87, 121, 127, 242, 284
- pós-colonial, 97, 101, 228, 253, 284, 289
- pós-estruturalismo, 14, 15, 33, 79, 81, 97, 99, 112, 130, 134, 192, 205, 211, 212, 213-13, 217, 226, 239, 259, 284
- pós-modernismo: na arquitetura, 11, 13, 19, 20, 34, 37, 42-59, 61, 62, 64, 65, 69, 78, 87, 89, 118, 121, 127, 136, 164, 168, 136, 245-8, 258, 283, 290; na dança, 12, 19, 26, 42, 158, 187, 232, 237, 286, 290; no drama, 61, 290; na escultura, 19, 28, 39, 89; na ficção, *ver* metaficção historiográfica; no filme, 12, 13, 19, 20-1, 26, 38, 43, 47, 58, 65, 69, 77, 82, 89, 118, 121, 126, 157, 205, 211, 212, 287, 290; na filosofia, 19, 30, 33, 36, 38, 40, 76, 85, 194, 201, 204, 234, 242-3, 259, 287; na fotografia, 12, 24, 27, 39, 43, 61, 80, 88, 107, 158, 204, 226, 241, 262, 286, 290; na música, 12, 19, 26, 42, 45, 47, 58, 77, 121, 127, 165, 232, 287, 290; e modernismo, *ver* modernismo *vs.* pós-modernismo; em *performance* e instalações, 37, 88, 107, 118; na pintura, 12, 19, 26, 28, 39, 41, 42, 45, 47, 58, 61, 80, 89, 166, 168, 182, 211, 226, 232, 283, 285-7, 290; na poesia, 26, 35, 61, 77, 89, 226, 232, 290; poética do, 11, 19-41, 61, 73, 186, 231, 237, 279, 282, 284, 290; na televisão, 19; na teoria, 11, 14, 28, 31, 32-41, 46, 61, 79-83, 88, 99, 100, 108-10, 112, 115-16, 117, 128, 134-5, 148, 186, 193-4, 201, 203-4, 211, 238-40, 279, 284, 286-7, 289; em vídeo
- arte, 12, 19, 42, 43, 61, 71, 89, 118
- Pound, Ezra, 101, 121, 187, 191, 193, 200, 233, 274
- Prince, Richard, 241
- problematiza, 13, 15, 40, 64, 70, 72, 77, 81, 99, 108, 115, 120-37, 142, 148, 150, 156, 160, 161, 183, 186, 187, 196, 206, 212, 216, 225, 233, 236, 243, 245, 262, 263, 267, 274, 276, 278, 282, 285, 287, 289
- psicanálise, 19, 33, 79, 85, 96-7, 170, 212, 217, 219-20, 222-3, 239-40, 252, 288; *ver tb* Freud; Lacan
- Public Burning, The*, 37, 82, 127, 142, 149, 151, 152, 159, 168, 173, 237, 245-6, 267
- Puig, Manuel, 38, 116, 215, 252
- Pullin, Faith, 97
- purismo, *ver* modernismo, na arquitetura
- Pütz, Manfred, 77
- Pynchon, Thomas, 22, 71, 86, 159, 164, 170, 172, 173, 202, 244
- Quarrington, 88
- Rabinowitz, Peter, J., 199
- raça, 29, 35, 86, 61-94, 100, 101, 102-3, 118, 123, 170, 175, 195-6, 204, 246, 248-52, 257, 269, 272-3
- Radhakrishnan, R., 32, 76
- Ragtime*, 22, 37, 64, 69, 89-90, 116, 122-3, 126, 151, 159-60, 170, 175, 178, 188, 190, 198, 257, 267
- Rajchman, John, 85, 134
- Rauschenberg, Robert, 26, 28, 29, 226
- Rawson, Claude, 210
- realismo, 15, 27, 34, 40, 67, 69, 77, 87, 88, 106, 116, 125, 141, 145, 153, 155, 165, 169, 183, 190, 193, 198, 206, 220, 221, 225, 229, 238, 264, 270, 276, 277, 283, 286, 287-8
- Reed, Ishmael, 11, 34, 75, 99, 164, 165, 171, 174-5, 176, 249-51
- Rees, A.L., e Borzello, Frances, 125
- referência/referencial, 16, 38, 40, 45, 64, 71, 77, 82, 84, 122, 127, 142, 156-60, 167, 174, 183-202, 281, 282, 286, 288, 289
- Reiss, Timothy J. 104-5, 114, 136
- representações, 120, 125, 142, 145, 146, 147, 149, 156, 157, 159, 160-2,

- 165, 183, 184, 185, 187, 192, 201, 205, 206, 211, 220, 225, 229, 231, 233, 239, 243, 260, 261, 267, 277, 286, 288, 289
- Return of Martin Guerre, The/A Volta de Martin Guerre*, 121, 243
- Revolucionário, 11, 15, 91, 111, 118, 147, 169, 231, 232, 251, 254, 260, 263, 265, 272, 274, 279, 288
- Ricardou, Jean, 33
- Richards, I.A., 162, 191
- Ricoeur, Paul, 120, 126, 130, 135, 162, 190
- Riffaterre, Michael, 166, 185
- Rivers, Larry, 166
- Robbe-Grillet, Alain, 33
- Robertson, Mary F., 160
- Robinson, Lillian S., e Vogel, Lise, 121
- Rochberg, George, 29, 121, 127, 166, 232
- romântico/romanticismo, 44, 46, 66, 77, 78, 109, 145, 228, 255, 259, 266, 274
- Rorty, Richard, 31, 32, 46, 80, 82, 85, 187, 191, 192, 259
- Rosenberg, Harold, 265, 266, 273
- Rosler, Martha, 10, 32, 261, 286
- Rossi, Aldo, 11
- Rosso, Stefano, 62, 69, 118
- Roth, Martin, 73
- Running in the Family/Acontece na Família*, 88, 152
- Rushdie, Salman, 11, 15, 27, 29, 71, 87, 88, 98, 101, 112, 126, 133, 144, 158, 165, 169, 207, 228, 237, 285
- Russel, Charles, 22, 29, 31, 45, 58, 59, 61, 64, 66, 71, 76, 86, 116, 187, 231, 275
- russos, formalistas, 276, 285
- Ruthven, K.K., 40, 94, 98
- Ryan, Michael, 264, 281
- Rzewski, Frederic, 232
- Saad, Gabriel, 161
- Said, Edward W., 14, 35, 44, 57, 80, 85, 89, 95, 99, 106, 112, 119, 133, 163, 169, 170, 203, 214, 240, 281
- Sarduy, Severo, 20
- Sauro, Carlos, 77
- Saussure, Ferdinand de, 45, 81, 93, 99, 109, 183, 190, 192, 194
- Sayres, Sohnya *et al.*, 85
- Schafer, Roy, 222
- Schaffer, E.S., 85
- Schindler's Ark/A Arca de Schindler*, 154
- Schmid, Herta, 61
- Schmidt, S. J., 189
- Scholes, Robert, 85, 154, 233
- Schulz, Max, 173
- Scorched-Wood People, The/O Povo da Madeira Queimada*, 34, 155, 190
- Scott, Chris, 85
- Scott, Walter, 142
- Seamon, Roger, G., 142
- Scarle, John R. 158, 190, 191, 199
- Seelye, John, 178
- Segal, George, 127
- semiótica, 12, 40, 45, 55, 58, 62, 64, 79, 114, 117, 124, 134, 135, 161, 186, 189, 190, 200, 201, 206, 240, 275
- Shakespeare, William, 13, 97, 199, 228, 231, 263
- Shame/Vergonha*, 11, 27, 88, 102, 126, 142, 144, 158, 228, 237, 239, 260, 285
- simulacro, 16, 280, 287
- Sekula, Allan, 261
- Sessenta, os anos, 13, 25, 85, 89-92, 127, 153-4, 254-7, 268
- sexo, 29, 35, 72, 89-90, 143-5, 170, 174-5, 205, 206, 211, 216-17, 219, 222, 223, 229, 233, 251-3, 272-3, 284; *ver tb* feminismo
- sexos, limite entre, 26-9, 80, 86, 88, 143, 148-9, 151, 181, 282-3
- sexual, orientação, *ver gay / lésbica*
- Shaw, Harry, E., 151
- Sherman, Cindy, 204, 286
- Showalter, Elaine, 96
- significação, práticas de (sistemas), 31, 40-1, 104-5, 114, 127, 132, 134, 149, 173, 182, 269, 288
- Silverman, Kaja, 97, 204, 205, 211, 212, 215-17, 220, 224
- Siska, William C., 65
- Skvorecky, Josef, 121, 173
- Slaughterhouse-Five/Matadouro Nº 5*, 69, 125, 168, 246
- Smart, Robert Augustin, 155
- Smith, Barbara, 97
- Smith, Barbara Herrnstein, 113, 146, 158

- Smith, Paul, 80, 95, 266
 Smith, Thomas Gordon, 57
 Snead, James A., 96
 Sollors, Werner, 101
 Solomon-Godeau, Abigail, 261, 286
Song of Solomon/A Canção de Salomão, 92, 96, 172, 175, 195-6
 Sontag, Susan, 25, 75
Sot-weed Factor, The, 172, 174
 Spacks, Patricia Meyer, 96
 Spanos, William V., 61, 77, 78, 121
 Sparshott, Francis E., 184, 191
 Spender, Stephen, 73
 Spivak, Gayatri, 95, 97
Star Turn/Passeio Estelar, 64, 126, 156, 190, 238, 267, 270
 Stark, John, 178
 Steinberg, Cobbett, 174
 Steiner, Wendy, 182
 Stern, Daniel, 23
 Stern, Robert, 11, 55
 Stockhausen, Karlheinz, 44, 127
 Streep, Harry, 232
 Struever, Nancy S. 130, 153
Studhorse Man, The/O Homem do Garanhão, 181
 sujeito/subjetividade, 15, 25, 29, 36, 38, 66, 82, 84, 85, 86, 94, 96-7, 100, 104-5, 112, 113-14, 115-19, 123, 133, 142, 156, 160, 166, 203, 26, 238, 239, 240, 258, 277, 283, 284, 286
 Sukanick, Ronald, 33, 63, 66, 101, 127, 129, 201, 236, 265, 266
 Sula, 117
 Suleiman, Susan Rubin, 20, 35, 61, 94, 230, 271
 superfície, 15, 33, 63, 78, 145, 148, 157, 183, 256
 Swan, Susan, 35
 Swift, Graham, 13, 34, 82, 89, 156, 162, 234
 Tafuri, Manfredo, 136, 274, 284
 Tani, Stefano, 40
 Tansey, Mark, 182, 285-6
 teleologia, *ver* fechamento
 televisão, *ver* pós-modernismo, na televisão
Tel Quel, 15, 79, 165, 183, 256
Temptations of Big Bear, The/As Tentações do Grande Urso, 34, 115, 186, 193
 teoria, *ver* pós-modernismo, na teoria
Terra Nostra, 267
Terrible Twos, The/A Terrível Idade de Dois Anos, 31, 32, 34, 36, 37, 46, 95, 111-12, 116, 127, 131, 132, 133, 141, 142, 152, 157, 164-5, 166, 167-9, 173, 177-8, 185, 197, 198, 200, 201, 214, 241, 260, 269, 283, 289
 Thiher, Allen, 36, 77, 164, 168, 169, 183
 Thomas, Audrey, 99, 181
 Thomas, D. M., 15, 29, 86, 115, 156, 181, 212-14
 Thompson, Hunter S., 153
 Thompson, John O., 202
 Thurley, Geoffrey, 284
 Tigerman, Stanley, 21
Tin Drum, The/O Tambor, 11, 128, 160, 169, 249, 260
 Todd, Richard, 68, 77
 Todorov, Tzvetan, 32, 80, 146
 Tompkins, Jane, 145
 totalize, 13, 22, 28, 29, 33, 39, 46, 65, 71, 72, 76, 82, 84, 86, 87, 100, 105, 116, 120, 132, 133, 136, 154, 155, 164, 210, 212, 216, 223, 226, 237, 246, 253, 259, 263, 270, 273, 282, 287, 289
 Toulmin, Stephen, 23
 traço, *ver* Derrida; documento/documentário
 transparência, 105, 125, 141, 168, 212, 225, 267, 275, 288
 Trenner, Richard, 69, 127, 170, 177, 188, 253
Tristram Shandy, 65, 207, 231
 Twombly, Cy, 26
 universal, *ver* humanismo
 USA, 177-8
 V., 172
 van Dijk, Teun A., 113
 van Eyck, Aldo, 51
 vanguarda, 38, 44, 55, 72, 225, 273, 275, 288
 Vattimo, Gianni, 23, 198, 243
 Vattimo, Gianni, e Rovati, Pier Aldo, 243
 Venturi, Robert, 53
 Vidal, Albert, 88
 vídeo arte, *ver* pós-modernismo, em ví-

deo
Vie en Prose, La/A Vida em Prosa, 96
 Villemaire, Yolande, 96
 Volponi, Paolo, 194
 Vonnegut, Kurt, Jr, 169, 246
 Vreeland, Thomas, 56

 Walker, Alice, 92, 99, 175, 253
 Wallis, Brian, 289
 Walton, Kendall L., 201
Wars, The/As Guerras, 152
 Wasson, Richard, 25
 Waterland, 13, 34, 82, 144, 156, 162, 230, 270
 Watkins, Evan, 35, 73
 Watson, Ian, 33, 126, 147-8, 234
 Waugh, Patricia, 168, 174, 229, 233, 249, 260
 Weber, Ronald, 154
 Weinstein, Mark A., 150
 Weiss, Peter, 273
Welcome to Hard Times/Tempos difíceis, 40, 149, 174
 Wesselman, Tom, 28, 166
 Western, gênero, 40, 172, 174, 181
 Weyne, Paul, 14, 82, 111, 124, 143, 148, 198
 White, Hayden, 14, 32, 34, 82, 121, 124, 129, 130, 133-4, 135, 141, 142, 148, 159, 160, 160, 162, 168, 186, 198, 244
White Hotel, The/O Hotel Branco, 15, 29, 38, 86, 114, 125, 160, 205, 207, 211-14, 215-16, 217, 218-26, 240
 White, Morton, 130
 Wiebe, Rudy, 34, 115, 186, 190, 250
 Wilde, Alan, 22, 24, 40, 73, 75, 78, 242
 Wilde, Oscar, 130
 Williams, Brooke, 161
 Williams, John, 152
 Williams, Nigel, 156, 190
 Williams, Raymond, 25, 227, 269
 Willis, Ellen, 91
 Willis, Susan, 92, 96, 97
 Wimsatt, W.K., Jr, e Beardsley, Monroe, 165
 Wittgenstein, Ludwig, 150, 183, 193
 Wolf, Christa, 15, 43, 68, 95, 117, 127, 130, 145, 169, 246-7
 Wolfe, Tom, 48, 53, 85, 153, 255
 Wolff, Christian, 232
Woman Warrior, The/A Mulher Guerreira, 11, 64, 100, 102

 Yates, Marie, 80
Yellow Back Radio Broke-Down, 174

 Zavarzadeh, Mas'ud, 66, 85, 198, 239, 244
 Zeidler, Eberhardt, 53
 Zimmerman, Bonnie, 97
 Ziolkowski, Theodore, 26
 Zurbrugg, Nicholas, 38, 75

8801FFLCA/13	
SEÇÃO DE	Letras
ASSINATURA	Elisabetta L. W. L. L.
VALOR	32,50
DATA	31/5/96
TOMADA	101998