



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

RAUL HENRIQUE AMARO DA SILVEIRA SIMÕES

***O TRIUNFO DA MORTE, DE AUGUSTO ABELAIRA: UM INVENTÁRIO
SINTOMÁTICO, INSÓLITO E PARÓDICO DAS ANTINOMIAS PÓS-
MODERNAS***

**Dissertação apresentada como requisito
parcial e último para a obtenção do
grau de Mestre em Letras, área de
concentração em História da Literatura**

Orientador:
PROF. DR. MAURO NICOLA PÓVOAS

Data da defesa:

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, outubro de 2010

Ao Deus de Israel, aos meus pais presentes e ausentes, aos meus avôs deste e do outro mundo, a minha esposa e filho. E a todos que me amam e me odeiam obrigado pela energia doada.

AGRADECIMENTOS:

Aos professores do programa e, em especial, ao Prof. Dr. Carlos A. Baumgarten, pelo incentivo, confiança e afeto.

Ao orientador Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, prestimoso e entusiasta, que trouxe de Portugal um pequeno fragmento da alma de Abelaira através do livro escrutinado nessa dissertação.

Ao Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, exímio mestre que me inspirou nos tempos de graduação o gosto pelo autor estudado.

Ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cícero Vassão, pelo comprometimento, atenção e serenidade.

À CAPES, enquanto mantenedora desse estudo, cujo subsídio foi salutar.

E se meus olhos fogem do presente para o passado, sempre se deparam com o mesmo espetáculo: fragmentos, pedaços, acasos, mas não homens! [...] E já não poderia viver, se não fosse um vidente do que necessariamente há de vir.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

RESUMO

O presente trabalho visa a analisar *O triunfo da morte* (1981), de Augusto Abelaira, sob a luz de alguns conceitos pós-modernos, estabelecendo, entre o romance e as noções teóricas, um estudo bibliográfico de ordem comparativa. Entre os pressupostos teóricos deste trabalho, destacam-se a estética da fragmentação pós-moderna, o capital cultural e as vertentes paródicas, irônicas e fantásticas do texto.

Palavras-chave: pós-modernismo, estética do fragmentário, capital cultural, paródia, ironia, fantástico, Augusto Abelaira.

ABSTRACT

This study aims to examine the work *O triunfo da morte* (1981) Augusto Abelaira in light of some postmodern concepts, establishing between the corpus and the neglected theoretical notions inferred, a bibliographical study of comparative order. Among the guiding concepts in this work are privileged to methodological tools known as the aesthetics of postmodern fragmentation, cultural capital, and the slopes parodic, ironic and fantastic text eluded.

Keywords: postmodernism, aesthetics of fragmentary, cultural capital, parody, irony, fantasy, Augusto Abelaira.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
2 SOBRE O AUTOR	10
2.1 Quem foi Augusto Abelaira.....	10
2.2 Fortuna crítica.....	11
3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	16
3.1 Fredric Jameson.....	16
3.1.1 Pós-modernismo e a lógica cultural do capitalismo tardio.....	16
3.1.2 A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno.....	19
3.2 Linda Hutcheon.....	24
3.2.1 A poética do pós-modernismo.....	24
3.2.2 A teoria da paródia.....	30
3.2.3 Teoria e política da ironia.....	33
3.3 Tzvetan Todorov: a literatura fantástica.....	38
4 O TRIUNFO DA MORTE.....	46
4.1 O triunfo da estética do fragmentário e do capital cultural.....	46
4.2 O triunfo da intertextualidade, da paródia, da ironia e do fantástico.....	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
6 BIBLIOGRAFIA.....	95

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem como intuito perscrutar *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, objetivando a apresentação do escritor e demonstrando seu papel cultural, no circuito literário português. Em um segundo momento, quer se inventariar sua fortuna crítica no âmbito literário.

No capítulo 3, destinado aos pressupostos teóricos, são estabelecidas as teorias que serviram para a análise de *O triunfo da morte*. Dentre esses pressupostos teóricos, o primeiro diz respeito ao teórico pós-moderno Fredric Jameson com *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, que evidencia o surgimento do capital cultural como movimento hegemônico social e cultural, teoria que vai ao encontro da história descrita em *O triunfo da morte*.

O segundo pressuposto teórico alicerça o primeiro, uma vez que *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*, também de Fredric Jameson, subvenciona e explica os conceitos do livro anterior, confirmando e dissolvendo os problemas de ordem receptiva, que foram constatados em grande escala no circuito acadêmico mundial. Além de trazer novas percepções sobre o fenômeno cultural, Jameson teoriza os paradoxos pós-modernos, que são tão pertinentes para o estudo de *O triunfo da morte*.

No terceiro pressuposto teórico, ressalta-se a necessidade de alavancar mais elementos que resguardem e aglutinem mais informações sobre a pós-modernidade em literatura. Assim, com enfoque em Linda Hutcheon, especificamente em *A poética do pós-modernismo*, percebemos a noção da “problematização”, que é tônica dessa teoria, uma vez que o questionamento e a incansável busca de respostas, mesmo que provisórias, norteiam a pós-modernidade, assim como os elementos autorreferenciais e metaficcionalis, que são encontrados em toda a trama de *O triunfo da morte*. Já no quarto pressuposto teórico, há mais uma vez o apelo à teoria de Linda Hutcheon, na obra *Teoria da paródia*, na medida em que os conceitos de apropriabilidade dos temas com foco intertextual e a aglutinação histórica é passível de análise em *O triunfo da morte* de Abelaira. Juntamente com o estudo da ironia, com base na *Teoria e política da ironia*, podemos estabelecer o tipo de ironia depreendido no estudo em questão.

O último pressuposto teórico, *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, confere conceitos de ordem analítica que propiciam, ao estudo de *O triunfo da morte*, um balizamento comparativo peculiar, pois a temática fantástica e o conceito de maravilhoso são perceptíveis em toda a obra, assim como as noções de ficção científica sugeridas por Abelaira, além dos embasamentos psicanalíticos, tão pertinentes aos artefatos ficcionais que fogem do senso comum.

No quarto capítulo, a primeira parte, “O triunfo da estética do fragmentário e do capital cultural”, permeia o conceito fragmentário de ordem narrativa juntamente com a noção de capital cultural, ambos embasados na teoria pós-moderna de Fredric Jameson; na segunda, “O triunfo da paródia, da ironia e do fantástico”, aplica-se os conceitos pós-modernos de paródia e ironia de Linda Hutcheon em *O triunfo da morte*, assim como se estabelece a comparação paródica e intertextual da narrativa de Abelaira com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Na conclusão, percebem-se as escolhas feitas para a análise e reiteram-se os aspectos escolhidos como enfoque marxista e psicanalítico, elementos intertextuais e paródicos, e elementos science fiction e insólitos estudados em literatura fantástica. De modo a concluir a síntese das averiguações constatadas em todo percurso analítico, possibilitando as elucidações dos recursos metodológicos inculcados e elaborando as impressões laborais finais.

2 O AUTOR E A SUA OBRA

2.1 Quem foi Augusto Abelaira

Augusto José de Freitas Abelaira nasceu em 18 de março de 1926, em Ançã (Cantanhede) e faleceu em 4 de julho de 2003 no Hospital das Descobertas, em Lisboa. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, foi professor e romancista; como jornalista, fez parte do *Jornal das Letras* e foi diretor das revistas *Seara Nova* e *Vida Mundial*, além de ser diretor de programas da RTP. Em 1963, ganhou o Prêmio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências, com o romance *As boas intenções*. Em 1979, ganhou o Prêmio Cidade de Lisboa com o romance *Sem teto entre ruínas*. Em 1997, foi distinguido com o Grande Prêmio de Romance e Novela com o Romance *Outrora agora*. Deixou uma vasta obra que, de certa forma, contribuiu com uma intensa e contestadora produção literária para a almejada e aclamada renovação social e política de Portugal.

Dentre sua bibliografia, foi precisamente o seu primeiro trabalho que o consagrou como escritor: *A cidade das flores* (1959). Peculiarmente, esse primeiro romance de Abelaira lançado numa edição de autor, uma vez que todas as editoras contatadas recusaram-se a publicá-lo. Cidadão militante, crítico e engajado na luta contra o regime salazarista, participou de movimentos estudantis oposicionistas, sendo, preso em 1965, por ter concedido a qualidade de presidente do júri do Grande Prêmio da Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores ao angolano José Luandino Vieira que, antes, fora preso em Tarrafal, por seu trabalho *Luanda*. Essas atividades levaram a PIDE a impedi-lo de lecionar no ensino particular.

Ainda compõem a bibliografia de Abelaira os romances *Os desertores* (1960), *Enseada amena* (1966), *Bolor* (1968), *O bosque harmonioso* (1982), *O único animal que?* (1985) e *Deste modo ou daquele* (1990); o livro de contos *Quatro paredes nuas* (1972); e as peças de teatro *A palavra de ouro* (1961), *O nariz de Cleópatra* (1962) e *Ode (quase) marítima*. Por fim, há o livro póstumo, lançado por familiares, *Não só, mas também* (2003). CARRIÇO V. Agripina.

Instituto Camões. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa.html> Acesso em 29 de junho De 2008.

2.2 Fortuna crítica

Para começar essa pequena visada sobre a obra abelairiana, recorre-se à opinião do crítico literário Massaud Moisés, que possibilita um breve panorama do seu fazer literário:

[A obra de Abelaira] põe em questão o homem colocado em face das opções angustiantes oferecidas pela Política, pela Arte e pelo Amor, terminando sempre por apontar, numa lucidez pessimistamente corrosiva, o caos como único resultado possível. E indo mais longe que os ficcionistas de 1940, procura em novos processos romanescos os meios de atingir seu desiderato e abalar no leitor as crenças confortáveis nos valores estabelecidos. (MOISÉS, 2006, p. 364).

No que diz respeito à análise, de O triunfo da morte de Abelaira, podemos inferir os mesmos efeitos citados por Moisés, na medida em que Abelaira problematiza o fazer literário, a ciência, e as convenções sociais. Dessa maneira. Por outro lado, podemos depreender alguns trabalhos no âmbito literário brasileiro que emergem aspectos contestadores das narrativas Abelairianas. Sobre elementos paródicos no trabalho de Abelaira, é possível encontrar tais análises no artigo da pesquisadora Adelita Viera Rego, publicado nos anais do XIV Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa. A pesquisadora afirma que a linearidade é uma constante nas obras de Augusto Abelaira, e nesse ponto nomeia a narrativa abelairiana de paródia historiográfica, e reitera que a trama de Abelaira apresenta um texto historiográfico metaficcional, subvertendo a ordem, revelando-se não um texto, mas um mosaico de intertextos.

Já no trabalho de Rejane Pivetta de Oliveira, também publicado nos anais do XIV Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa, intitulado A construção e desconstrução do real em O único animal que?, observa-se a problematização do cerne da contradição pós-moderna, ou seja,

o máximo de conhecimento tecnológico e científico ao lado do mais alto grau de instabilidade e desreferenciação do real. Sendo assim, a autora mostra as referências que são o elemento dorsal da história de um macaco que, submetido a estudos e observações rigorosamente científicos, aos poucos vai passando por um processo de humanização em *O único animal que?*. Outro aspecto apontado pela autora, que está canalizado na análise do presente *corpus*, é a clara noção antitotalizante da obra, visível no fazer literário abelairiano, não só na interferência do acaso, na acronologia e na justaposição de planos temporais, mas também na consideração do leitor como elemento relativizador da autonomia do discurso. Ao dirigir-se ao leitor, o narrador de *O único animal que?* afirma: “E quero um sinal, sinal voluntário, a revelar a entrada de vossa excelência no jogo de este caderno é o espaço, a mesa verde, implicando dois jogadores ativos e não um jogador silencioso, habilmente desfrutando o outro”.

No trabalho de Lélia Duarte, *O triunfo da morte: novo caminho para o Neo-Realismo*, publicado em *Colóquio/Letras*, segundo a pesquisadora representa-se a possibilidade maior de subversão da ordem. Revolucionariamente, a narrativa de Abelaira acredita na possibilidade da participação do leitor como elemento central nos preenchimentos das lacunas de sentido. Em *O triunfo da morte*, o leitor passa a co-produtor da trama. Ao desmistificar o narrador, que deixa de ser o único dono de palavra, e ao atribuir a “palavra-força-dom” de morte à personagem/ouvinte/leitor/amante, Abelaira representa uma possibilidade de inversão na estrutura de dominação da sociedade e abre um novo caminho ao questionamento neo-realista. No início do romance, o narrador era prepotente e não tinha contas ao leitor e ao narratário ficcionalizado: “Dizia eu há dez minutos? Prometi o quê? Já não me lembro bem, mas inventemos outra coisa” (ABELAIRA, 1981, p. 16). No final, a sua posição é de humildade, importando muito mais o ouvinte/leitor que ele mesmo: “Tu és a unidade procurada (...). Tu aí a ouvir-me, ligar todos esses fragmentos numa unidade, tu que me das a unidade procurada” (DUARTE, 1984, p. 136).

Da dissertação de Mestrado de José Luís Giovanoni Fornos, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), *Parodia e Ironia em o único animal que?* (1999), destaca-se o seguinte trecho:

Devido às armadilhas criadas, cuja essência encontra-se no gosto pelo paradoxo, a análise do texto torna-se um desafio permanente. Há igualmente na obra do autor um apreço e atração pelo “desnudamento” do processo narrativo, declarando ao leitor, muitas vezes de forma dissimulada, os passos e impasses desse processo, tornando-o cúmplice do andamento textual. A opção vem acompanhada pelo uso repetitivo da ironia, que exerce função central na organização do texto abelairiano (FORNOS, 1999, p. 15).

Apontamentos pertinentes a respeito de *O triunfo da morte* são evidenciados subsequentemente em um estudo que se conceitua na obra de François Rabelais, na expressão que sublinha uma unidade ininterrupta, contraditória, do processo de vida que não desaparece com a morte, mas ao contrário, triunfa nela, pois a morte é o rejuvenescimento da vida (cf. BAKHTIN, 1998, p. 355). Isto vem a ser confirmado, inclusive, pela ilustração presente na capa da edição de *O triunfo da morte*, e que permite uma ancoragem interpretativa, de maneira parodística. Este procedimento insere a fabulação romanesca de Abelaira na tradição carnavalesca do tipo rabelaisiano e torna-o capaz de juntar um gênero da antiguidade clássica à sátira menipéia. O carnavalesco do narrador e a fantasia surgem como provocação e experimentação de verdades filosóficas, instaurando o discurso biunívoco cômico-sério e pessoas, obras e lugares consagrados são desentronizados carnavalescamente (cf. PEREIRA, 2008, p. 140).

Em *O conhecimento da literatura*, de Carlos Reis, encontramos a seguinte afirmação sobre o fazer literário abelairiano, nas palavras do próprio escritor:

Pergunta na qual se enxerta estoura dúvida: a de que este romance (não só ele, todos os meus romances) tranquilize demasiadamente as consciências dos leitores, e precisamente daqueles leitores que mais inquietados precisam ser: os que com aqueles ou estes argumentos, fugiram àquilo a que eles mesmos se sentem obrigados. Ora eu creio (não sei se creio sempre, creio muitas vezes, creio hoje) que um romance que leve o leitor a sentir-se reconciliado consigo próprio (tranquilo, no fim de contas) é um mau romance – porque sentir-se

alguém reconciliado consigo próprio (sobretudo se tem consciência de que um desertor) é um mal, uma estupidez, um crime. Creio, pois um bom romance, um romance rico é aquele, dirigindo-se aos problemas concertos do leitor, efetivamente lhe rouba a tranquilidade, revela (embora de forma indireta) o desencontro existente entre o que cada um crê que deveria fazer e o que cada um faz ou não faz. (REIS, 2003, p. 289)

No artigo de Ângela Beatriz Carvalho Faria, há uma outra abordagem sobre *O triunfo da morte*: “Este artifício da ficção e/ou a incerteza lançada sobre o relato instiga o leitor a acompanhar este narrador ‘malabarista’, admirável armador de ‘trunfos. À espera de serem desarmadilhados pelo leitor, desejado e encorajado pelo texto do escritor, perde a inocência no ato da leitura, suspeitando do que lhe é contado” (PEREIRA, 2008, p. 137). Ângela Faria aponta ainda que produtos supérfluos e malignos, como o sumo de burujandu e o patê de pterossauro, são mascarados e vendidos como sendo verdadeiros e bons, o que serve para provar uma ideia filosófica e uma verdade: a vida do ser humano divide-se praticamente entre produção e consumo.

O narrador-personagem do livro provoca mortes ao aproximar-se das pessoas, e denuncia a existência de uma comunidade opressora, reacionária e fascista, que confere aos inimigos do sistema, se lhes aprouver, a morte. As referências intertextuais, as *méliances* carnavalescas provocadoras do riso reduzido de gargalhada, a articulação da paródia com um texto ultraromântico, no enquadramento narrativo inserem a singular narrativa de Abelaira na modernidade da ficção portuguesa. A respeito da atenção que Abelaira confere ao esmaecimento da luta de classes e desvanecimento da utopia, há uma congruência com a nova ordem cultural, da qual o mesmo faz referência – essa é a denominada “sociedade industrial”.

Sobre tal aspecto da realidade cultural contemporânea, podemos trazer à tona o mesmo viés de grande pertinência para a confirmação do ponto de vista da análise. Assim, nas palavras da pesquisadora, há uma percepção de um contexto permeado por um sistema opressor, o qual elimina a oposição, metaforizado pela morte. Também é perceptível uma linha” tênue “ que liga as narrativas abelarianas em artifícios narrativos peculiares, pois a idéia-metáfora de uma “linha” ou um “fio” nesses textos é um termo que beira ao eufemismo

quando se pretende decodificar tramas complexas da envergadura de um Machado de Assis e de um Augusto Abelaira.

Assim, a pesquisadora, no que tange ao estudo da obra abelairiana, percebe os mesmos conceitos metafóricos de fio e linha ao analisar a obra *O triunfo da morte* nesses termos e elucidando o princípio dessa idéia, que o narrador busca um fio invisível, capaz de reunir a sua identidade cindida.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

3.1 Fredric Jameson

3.1.1 Pós-modernismo e a lógica cultural do capitalismo tardio

Partindo de um panorama de análise marxista, o autor faz um inventário da história, da revolução política e da forma, apontando-os sob uma categoria gradativa. Jameson milita sob a bandeira de um marxismo dialético, que eleva ideologicamente essa postura como legitimação do marxismo como teoria crítica, no debate contemporâneo. O teórico seguidamente problematiza o cerne das questões que levanta e, assim, por vezes, acaba por ser mal-interpretado, acarretando problemas na questão receptiva. Uma vez que defende ambas as posições ao mesmo tempo, ou seja, não é a favor do ou contra o formalismo, o estruturalismo e o pós-modernismo, não deixa claras as suas posições, com relação à série de representações da arte, da história e da realidade. Um dos problemas da falha receptiva de seu trabalho consiste na possível reinterpretação, o que, em suma, proporciona transtornos de ordem analítica e semântica, limitando a sua obra a um público estritamente acadêmico. Porém, notoriamente, na sua descrição desses fenômenos, esporadicamente sugere parcialidade no seu discurso, tendendo para o marxismo como discurso legitimador do estudo.

Entre outras perspectivas do seu trabalho, podemos perceber a análise das próprias categorias que organizam os reflexos de um momento histórico. Essa característica provém de uma marca, conhecida como o movimento que se volta para si; em outras palavras, um sintoma hegeliano de historicizar sempre. Em síntese, a interpretação em si voltada para a sua própria existência, veicula a premissa inerente de historicidade.

Outro aspecto pertencente a esse trabalho é configurado como “meta-análise” e consiste em discutir, analisar, refletir e questionar sobre um discurso ou categoria científica; isso acaba influenciando também a ideologia e a forma preterida pelo autor em seu discurso. Um recurso de análise em sua obra consiste no estudo de várias disciplinas, como já fez ao contrapor modernismo e fascismo, numa espécie de “empréstimo”, uma vez que os achados de uma

série de disciplinas são utilizados para analisar as artes, narrativas. Por exemplo, a psicanálise, que lembra as discontinuidades projetadas por essas apropriações de heterogeneidades, corresponde, em última análise, à fragmentação e à compartimentação da vida, superficialmente. Em suma, a historicidade aludida pelos estudiosos marxistas, como Jameson, confronta a própria perspectiva fragmentária da realidade que, instaurada dessa maneira, atinge o objetivo de instabilizar a arte burguesa e canônica, ao mesmo tempo que impossibilita uma visão objetiva do passado, presente e futuro. As reflexões postas como respostas são as alternativas encontradas pelos teóricos de cunho marxista em reação à arte burguesa, mesmo que paradoxalmente sejam pautadas numa subversão da sua ideologia original, que revestidas de nuances corporativas exemplificadas pela mescla entre produto e cultura que agem como uma faca de dois gumes na medida em que criticam mas reiteram o descrito.

Esses métodos utilizados pelo autor ajudam na tentativa de descrever, através das mais variadas técnicas e disciplinas, as tendências imanentistas, estruturalistas e pós-estruturalistas. Tudo isso, sob a ótica da incessante busca de perguntas em detrimento não propriamente de questões definidas e imutáveis, mas sim de respostas mesmo que provisórias. Dessa forma, Jameson aponta um procedimento essencialmente político e crítico, traçando uma espécie de história do realismo literário, colocando a narrativa como um ato social simbólico, a partir da análise materialista da literatura. Sua reescrita política dos textos literários restaura a multivalência dinâmica da produção estética, trazendo a um só tempo as aspirações complexas de desejos e registro das “contradições”, as quais são determinadas pelas limitações impostas pela ideologia e pela história. Outra tendência é a análise do tempo presente, herança marxista oriunda do ímpeto de causar a revolução e destruir toda a história passada; porém, com outros objetivos, que tanto podem ser os mesmos indícios de fragmentar o estado das coisas, quanto de exaltar as benesses da imensidão de instrumentos, para se achar as “respostas”. Já no primeiro capítulo de *A lógica cultural do capitalismo tardio*, o conceito proveniente do marxismo de historicidade é anunciado ao historiar a questão do tempo, na perspectiva do presente, apresentando o conceito pós-moderno

como tentativa de pensar esse tempo numa época em que a amnésia tomou conta, e fez esquecer-se de qual maneira pensá-lo.

Outro aspecto da teoria de Jameson consiste em anunciar a irregularidade do próprio sistema com relação ao tempo, uma vez que, se relacione dialogicamente com o passado, tem uma postura firmemente focada no presente. Nesse sentido, o pós-modernismo é mais formal e mais distraído, e como poderia dizer Benjamin, apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, no sentido de ser menos preocupado em organizar uma descrição unívoca da realidade, da ciência e da arte. Mas é um mundo do qual a cultura se tornou uma verdadeira “segunda natureza”, demonstrando a artificialidade da realidade atual contemporânea.

Na análise crítica pós-moderna da realidade, a problematização é fundamental e, por sua vez, a própria cultura dessa realidade se tornou um produto. Outro conceito da pós-modernidade é a aglutinação de vários estilos e técnicas, junto com a dificuldade de demarcação de suas fronteiras, que não especificam sua natureza de investigação. A tentativa de teorizar um tempo e um conceito, sem ter a totalidade das suastécnicas e o seu domínio se caracteriza pela apreensão de um fator salutar, ou seja, a “incerteza” como fio condutor da teoria do pós-modernismo. Todas essas “contradições” apontadas pelo pós-modernismo, que parecem fazer parte de sua constituição, trazem consigo jargões marxistas e psicanalíticos em sua análise. Apesar do delírio de alguns de seus celebrantes e apologistas, cuja euforia se converte num incessante “sintoma” dos estudos psicanalíticos lacanianos, uma cultura verdadeiramente nova somente poderia surgir através da “luta coletiva” para criar um novo sistema social. Porém, não é de se espantar que o pós-modernismo se utilize dos velhos avatares, tanto do modernismo quanto do realismo, concomitantemente instaurando um pós-modernismo e um neorealismo, que constituem os organismos vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto “sucessor”.

A manutenção do antigo para enriquecer o novo, numa espécie de empréstimo das mais diversificadas técnicas, parece ser o *Zeitgeist*, espírito de

nosso tempo, um termômetro de nosso desenvolvimento tecnológico e cultural. A pós-modernidade parece advir desse conceito.

3.1.2 A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno

Na medida em que é perscrutada a relação desse trabalho com a história anterior das ideias do pós-modernismo percebe-se uma história de prognósticos de deslocamentos e inversões que podem, por vezes, parecer arbitrárias ou enigmáticas, porém nessas ideias reside uma lógica própria subjacente. Jameson, no primeiro ensaio “Pós-modernismo e sociedade de consumo”, descreve o fim do modernismo e uma nova configuração pós-moderna, entendida como uma transcrição da “lógica do capitalismo tardio”. Essa intervenção original permaneceu como pedra angular de toda a obra posterior a Jameson.

Já o segundo ensaio, denominado “Teorias pós-modernas”, fornece um mapeamento nítido, sob a forma de uma combinação de posições possíveis às várias posturas intelectuais e políticas adotadas em relação ao pós-modernismo. Até o momento da própria entrada de Jameson nessa área, o autor afirma fazer um marxismo que escapa a qualquer moralismo óbvio, em nome de uma sóbria análise materialista do patamar histórico das principais transformações culturais.

No terceiro ensaio, “Marxismo e pós-modernismo”, conhecido como serena resposta do teórico a críticas, estabelece o seu próprio projeto dentro das iniciativas clássicas da tradição marxista. Todos os textos foram escritos na era Reagan, uma vez que descrevem a exploração especulativa, o rearmamento em massa contra o comunismo da então União Soviética e a redistribuição de renda em benefício dos ricos nos EUA. A euforia doméstica americana é o pano de fundo e ambiente em que Jameson disserta sobre a lógica do pós-modernismo. No entanto, com o fim da guerra fria, na sua interpretação, acaba qualquer alternativa de novos sistemas (para não dizer fim cronológico), ou seja, nada menos que o próprio fim da história.

O quarto ensaio, “As antinonimias da Pós-modernidade”, e o quinto, “Fim da arte e fim da história”, relacionam textos que reinterpretam as contradições

pós-modernas e as tendências teóricas que defendem o momento histórico contemporâneo como o fim de toda a história.

Jameson faz uma dissociação entre a pós-modernidade e a alta modernidade (do ponto de vista estético e periódico), como no âmbito literário, segundo Jameson as poesias coloquiais de Asberry surgem em reação à poesia modernista dos anos 1960, culminando no pós-modernismo. O autor exemplifica a alta modernidade como expressionismo abstrato de Pound. Assim, a poesia modernista acaba sendo a “bola da vez”, para ser destronada pela nova ética artística e cultural.

Há uma indicação bem diferente dessa abolição das antigas categorias de gêneros e discursos, que podem ser encontradas no que, por vezes, chamamos de “teoria contemporânea”. Sua função é correlacionar o surgimento de um novo tipo de vida social que denuncia a problematização dos conceitos de sociedade e pós-modernidade que tratam também de um conceito de periodização, de uma nova ordem econômica, o que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização da sociedade, de sociedade de consumo, de sociedade pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou do capitalismo multinacional. Nesse aspecto, Jameson se vale do conceito de que todos os estudiosos que tencionam a defesa de um novo advento cultural, histórico-literário e um período de gênero específico confabulam para a derrocada das instâncias artísticas anteriormente instituídas.

Na sua concatenação, o teórico identifica a periodização do pós-modernismo com seu surgimento, no início dos anos 1950 nos EUA, e estabelecido na 5ª República da França, em 1958. Mas, a década de 1960 é o principal período de transição da nova ordem internacional. Jameson, aponta um inventário que alude o fenômeno da paródia em sua análise sobre o pós-modernismo. Segundo ele, a paródia imita as excentricidades e ridiculariza o original, e o efeito da paródia dá-se pela compaixão ou pela malícia, para descrever os excessos e os maneirismos estilísticos da arte e da linguagem.

Outro conceito apontado pelo teórico diz respeito à noção da identidade singular e particular, traçando a noção de gênio e personalidade, outrora cultuados na arte moderna. Esses conceitos acabam por exaurir-se, uma vez

que os conceitos de gênio e de arte burguesa cedem lugar à realidade pós-moderna, onde os grandes gênios e as novidades não existem mais, ou sequer chegaram a existir, pois tudo que resta é imitar estilos passados, e expressar-se através de máscaras, com vozes do estilo do museu imaginário. Novamente o intento de descrever a ciência e a arte sobre uma perspectiva fragmentária, questionando suas noções perceptivas das mesmas, estabelecendo uma visão marxista em reação à visão artística, estética, ideológica do período anterior, que paradoxalmente se utiliza dos conceitos da qual foram questionados. Metaforicamente, o pós-moderno é um vírus que se nutre e se fortalece à imagem e semelhança do seu hospedeiro, ou seja, o patrimônio cultural e a sociedade capitalista.

Esse olhar para a realidade e para a arte do passado, que por vezes Jameson chamou de paródia, e outras vezes de pastiche, retrata uma relação mais benevolente e mantenedora do sentido original do que a paródia; há também um olhar que interfere na percepção desse mundo atual e o mundo do passado, e esse conceito é conhecido como “desreferenciação do real” e “realidade artificial”. O teórico declara que no pós-modernismo não se pode olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real em busca de referente. Ao contrário, deve-se, como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo, nas paredes que o confinam. Dessa forma, o ser humano parece condenado a buscar o passado histórico através de imagens *pop* e estereótipos sobre o passado, que permanece, assim, para sempre, fora de alcance.

Outro ponto crucial para a análise de sua obra é um conceito marxista e dialético, justamente por sua visão estritamente focada no presente (referência revolucionária de negação da história e regime passados, da qual o autor julga ser o mais adequado para o estudo do pós-moderno, em detrimento de uma nova história), e de uma história da qual existimos e lutamos (jargão marxista da luta de classes para desestabilização do poder da burguesia hegemônica), mesmo que antinomicamente essa visão seja baseada somente no presente entre o conflito com a historicidade, aludida por Jameson e influenciada por Hegel. Além disso, Jameson aponta, nessa obra sobre o pós-moderno, uma

perspectiva marxista do “modo de produção”, que no passado foi conhecido como a teoria dos quatro estágios: caça, coleta, agricultura e comércio.

Na contemporaneidade, o estágio pós-moderno, o modo de produção significa um terceiro estágio ampliado do capitalismo, sendo uma expressão mais pura e homogênea desse último, a partir do qual muitas das ilhas de diferença socioeconômicas sobreviventes até hoje têm sido destruídas através de sua colonização e da absorção da forma mercantil. Então, faz sentido sugerir que o esmaecimento do nosso sentido de história e, sobretudo da resistência a conceitos globalizantes ou totalizantes, como esse de “modo de produção”, é função precisamente dessa universalização do capitalismo descrita pelo autor. Sobre esse apontamento do “modo de produção”, Jameson chama de terceiro estágio do capitalismo, conhecido também como globalização. Entretanto, o chamado modo de produção não é um modelo producionista, mas meramente um conceito de mediação que busca representar, e não substituir, uma diferença explicativa e pertinente.

O autor utiliza e apresenta outro conceito marxista na sua análise, que é o da “superestrutura”, que faz referência às ideias e ideologias, crenças do atual momento cultural. Jameson usa os termos de Benjamin, e compara superestrutura à expressão da base, que podemos definir como a infraestrutura, ou seja, relações materiais, de produção, de trabalho, da dialética, do homem e da natureza. Em tais conceitos, como o da luta de classes, Jameson afirma que algo é perdido quando há uma ênfase no poder e na dominação, que tende a obliterar o deslocamento que construiu a originalidade do marxismo, em direção ao sistema econômico e estrutural do modo de produção, e a exploração enquanto tal.

Dessa forma, não é possível detectar nenhum avanço nas representações das análises complementares como posições inconciliáveis, a menos que o motivo seja produzir uma nova ideologia através da luta de classes. Percebe-se em seu estudo a transição de um período entre dois estágios do capitalismo, no qual as antigas formas de economia incluídas às antigas formas de trabalho, e também as suas tradicionais instituições organizadas estão em meio a um processo para serem reestruturadas em escala global. Não é necessário ser um visionário para prever o fato de que

um novo proletariado internacional, sob formas que ainda não se pode imaginar, ressurgirá dessa sublevação convulsiva, mesmo que localizados no intervalo entre duas ondas – e ninguém pode dizer por quanto tempo assim permanecerá.

O teórico faz menção defende um “mapeamento cognitivo” dos códigos e discursos e representações contemporâneas. Ou seja, a necessidade de um novo tipo de consciência de classe, até então nem sequer sonhado, ao mesmo tempo em que mudava a direção do discurso para aquela nova especialidade implícita no pós-moderno, conhecida com “geografias pós-modernas”. Assim, Jameson alude à necessidade de se colocar nomes nos sistemas que acabam, por vezes, trazendo contradições que são necessárias para o mapeamento referido.

Em outro ponto de sua teoria, a autor prenuncia o argumento fundamental para o entendimento das representações pós-modernas, em geral. Esse é o conceito da “antinomia”, que se caracteriza como a classe especial de paradoxos, em que cada um é racionalmente defensável. Assim, Jameson usa o termo antinomia para mostrar um tipo de contradição, da qual um argumento oposto fica sobreposto e não tão evidente. Os dois termos dessa antinomia “dobram-se” um sobre o outro, já que, do ponto de vista privilegiado da mudança, torna-se impossível distinguir o espaço e o tempo.

Sobre o conceito de fim da história, da ideologia e do tempo, aludido por Jameson, encontra-se o equivalente ditame dessa antinomia, que consiste na descrição dos paradoxos da pós-modernidade e suas representações antitotalizantes, ou seja, da retórica da mudança absoluta, ou da “revolução permanente” (menção marxista da eterna revolução). Em um novo sentido, mais vulgar, tendencioso e não-satisfatório para o pós-moderno, não sendo menos do que a linguagem da identidade absoluta e da padronização imutável, preparada pelas grandes corporações, cujo conceito de inovação é perfeitamente ilustrado pelo neologismo, pelo logotipo e por seus equivalentes, no âmbito do espaço construído do estilo de vida na cultura contemporânea.

Os termos “vulgar, tendencioso”, assim como muitos outros encontrados na generalidade do estudo de Jameson, dão indícios de uma descrição pós-moderna e menos imparcial, demonstrando os paradoxos antinômicos

justapostos e privilegiando tendencialmente uma forma mais opositiva e marxista. Jameson deixa transparecer seus interesses ideológicos, predileções, afinidades e uma vez embasados em Perkins, podemos perceber tais conceitos na escritura do seu inventário histórico cultural-literário:

As classificações literárias têm sido principalmente por seis fatores: a tradição, os interesses ideológicos, as exigências estéticas para escrever uma história da literatura, as afirmações dos autores e seus contemporâneos sobre suas afinidades e antipatias, as similaridades que o historiador da literatura observa entre autores ou textos e as necessidades da carreira profissional e a política de poder nas instituições. (PERKINS, 1999, p. 39)

Dessa maneira, evidencia-se uma predisposição dos teóricos literários como Jameson em alavancar no seu estudo, categorias e conceitos que ideologicamente satisfaçam uma visão partidária, ou seja, isenta de neutralidade. Assim, observa-se na descrição de Perkins, que independente do discurso científico, interesse de ordem ideológica, política, de carreira profissional interferirão nas escolhas do historiador da literatura, como transparece no discurso marxista de Fredric Jameson.

3.2 Linda Hutcheon

3.2.1 A poética do pós-modernismo

Na introdução de seu trabalho, a teórica aponta que todo o texto tem um hipertexto, ou seja, outra leitura intertextual, da qual advém uma abordagem semântica do discurso, existindo traços linguísticos de sentido ou não. Essa é uma característica do pós-moderno nas narrativas, diferente da questão sintática do estruturalismo de outrora. Linda Hutcheon discorre suas afirmações sob uma perspectiva que possibilita hermeneuticamente um profícuo entendimento das suas intenções quanto a definições de pós-modernismo.

Dessa forma, deixa clara a noção de que não adiantará de nada enaltecer ou ridicularizar o pós-modernismo; ele deve ser resguardado o mesmo contra seus defensores e contra seus detratores. Nesse sentido, percebe-se uma possível “neutralidade” na descrição do seu inventário do pós-

moderno. Tanto Hutcheon quanto Jameson estão encarregados de estabelecer uma atenção crítica sobre o assunto, assim estudando um fenômeno cultural atual. No texto de Linda Hutcheon acerca da pós-modernidade, observa-se a tentativa da autora em descrever o fenômeno sob uma abordagem mais sóbria, descritiva e relativamente “neutra” desse advento, cuja reflexão descreve e reitera os conceitos pós-modernos gradativamente, na mesma proporção, sem tender especificamente para uma vertente ou outra, diferente da abordagem de Jameson, em cuja análise antinômica dialética transparece a sua parcialidade no discurso.

No caso específico de Hutcheon, ela apresenta um traço que acaba depurando equitativamente os indícios ideológicos de seu discurso, com termos mais brandos e um discurso que dá mais voz a outros autores da pós-modernidade para legitimar a sua “imparcialidade”. Dessa maneira, coloca-se de forma mais imparcial e, nesse sentido, comparando-se a Fredric Jameson, ela relativamente consegue seu intento. Porém, em ambos os casos, não há isenção ideológica no estudo e a neutralidade é impraticável, uma vez que, ao relatar o advento pós-moderno, invariavelmente toma um partido. Além do que, uma vez descritas as nuances da pós-modernidade inequivocamente, os estudiosos estarão alavancando um discurso anticanônico, em que a insurreição ao modernismo e à arte burguesa depreende-se mesmo que de forma parasitária ao objeto criticado, havendo a descrição de um discurso paradoxal diverso aos discursos dos períodos anteriores, em si, já denotam uma sumária reação aos estilos histórico-literários precedentes.

Assim, partidariamente, tanto Jameson quanto Hutcheon estarão da mesma forma se opondo aos defensores do cânone e dos gêneros complacentes a ele. Reiterando a premissa aludida com um aporte em Moretti, percebemos que existem diferentes formas de promover o mesmo sistema literário sobre Hutcheon e Jameson, podendo estabelecer a seguinte conclusão ao conceito: “Assim, não é uma questão de constatar o “consenso” retórico (ou ideológico) com a ‘dissensão’ estética, mas de reconhecer que há momentos diferentes no desenvolvimento de cada sistema de consenso e, acima de tudo, maneiras diferentes de promovê-lo” (MORETTI, 2007, p. 21).

Dessa forma, independente da camuflagem discursiva, é latente o traço de oposição ao cânone e às formas da ciência e das artes, periodizações e gêneros anteriores. Tanto Hutcheon, com uma maior “neutralidade”, como Jameson, tendendo a um contundente marxismo, subvencionam o pós-modernismo, cuja marca primordial é o discurso paradoxal.

Sobre o pós-modernismo, a autora define alguns conceitos que aprofundam as questões de Jameson, e também traça novas observações sobre o pós-moderno, que serão levantadas neste trabalho. Uma dessas questões refere-se aos conceitos de “sobreposição” de ideias, entre a teoria e a prática estética, quase como uma estetização da realidade e da arte. Dessa “sobreposição”, surge um paradoxo tão comum da estética pós-modernista que é estabelecido quanto à autonomia estética e à “autorreflexividade”. Esses conceitos inerentes de historicidade e de abordagem política e social são legados de Jameson aos estudos pós-modernos, da qual a teórica se utiliza como forma produtiva de registro e de cultura contemporânea.

Linda Hutcheon aponta um fator que serviu de base para vários estudos, que também é marca pós-moderna e que poderíamos chamar de um subgênero da “autorreflexividade”, conhecido como “metaficção historiográfica”. Em outros termos, basicamente consistiria em refletir sobre a feitura do texto dentro da trama em si, apontando fragmentos históricos. Outra questão, inerente aos estudos pós-modernos, diz respeito à marca “contraditória” encontrada na descrição analítica e ideológica pós-moderna: uma vez que seus paradoxos podem causar problemas dependendo da constituição de nossos temperamentos, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução. Daquilo que Lyotard (1984) chama de narrativas mestras totalizantes da nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (atenuar) quaisquer contradições, a fim de uniformizá-las.

Um dos fatores dessa contradição inerente aos estudos pós-modernos pode ser avaliado não só no processo de formação de significado, na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude, colocando em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos históricos” a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou em termos

gerais, à maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência. Por isso, o pós-modernismo, sob ótica de Linda Hutcheon, faz uma reavaliação crítica da história, e essa análise crítica é chamada de metaficção historiográfica. Em outras palavras, questionar o legado vivido e se valer dele para fazer ciência é, em última análise, contradição extremamente paradoxal, e é isso que a teórica aponta sob o pós-modernismo.

Entre outras questões, a autora problematiza noções da forma da narrativa, de intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito, pela historiografia e pela literatura, como certezas. Assim, chegamos a uma definição de suma pertinência, que pode ser apontada como um dos cernes do inventário de Linda Hutcheon, sobre o pós-modernismo: a “problematização” do sistema, que vem então a substituir a demolição oriunda do estruturalismo de Derrida. Linda Hutcheon afirma que estão sendo constatados pelo pós-modernismo os princípios da ideologia dominante, da qual, de maneira simplista da-se o rótulo de “humanista liberal”, desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político.

Dessa forma, o pós-modernismo, para a maioria dos teóricos, é uma “tendência cultural dominante” que se caracteriza pelo resultado da dissolução da arte romântica burguesa, por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa (Jameson). Sob o aspecto da cultura de massa, que o pós-modernismo também descreve, a teórica Linda Hutcheon afirma que essa crescente uniformização é uma das forças totalizantes que existe no pós-modernismo, para desafiar (mas não negar) e afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. Dessa forma, é notório o paradoxo que nutre a reflexão crítica do pós-moderno, que em Jameson se reflete potencialmente contrário ao advento da arte burguesa. Em contrapartida, em Hutcheon é observado um quadro de descrição e “neutralidade”, uma vez que, epistemologicamente, na ciência em geral, percebe-se a utilização de um conceito científico estabelecido, para contrapô-lo e subvertê-lo, se a intenção

for constituir um novo domínio do conhecimento; o mesmo ocorre nos estudos desses teóricos, que se embasam nas categorias contemporâneas culturais para refleti-las, por vezes de maneira opostas e por vezes de maneiras mais descritivas.

Esse embate do pensamento científico é descrito em Hutcheon, observando que o fato de as narrativas-mestras do liberalismo burguês estarem sofrendo ataques já não constitui grande novidade, pois existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo, o humanismo e os atuais paladinos da teoria, como Foucault, Derrida, Habermas, Vaittimo e Baudrillard, que seguem as regras, assim como Nietzsche, Hiedegger, Marx e Freud. Isso, para citar apenas alguns, em suas tentativas de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais.

A teórica aponta que Lyotard atacou o pós-modernismo, dizendo que este era apenas mais uma narrativa totalizante; já Jameson afirmou que tanto Lyotard quanto Habermas baseiam seus argumentos em arquétipos narrativos legitimadores, diferentes e 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. Em todos esses desafios internalizadores ao humanismo, há o questionamento da noção de “consenso”.

Essa aceitação da diferença, em sua formulação mais extrema, é o resultado de que o consenso se transforma na ilusão, seja ele definido em termos de cultura como a classe erudita, sensível e elitista, ou em uma cultura tradicional, pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguês, internacionalizado e pós-industrial, e de uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos no plural, e é isso que o pós-modernismo procura ensinar. De outra maneira, 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 interesses, no caso, especificamente em relação às contradições que caracterizam o pós-modernismo. Seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos

teóricos que a circundam, e não como sendo contígua à teoria. Para a teórica, Jameson tem um papel fundamental, uma vez que inclui, entre as manifestações do pós-modernismo, o discurso teórico, que abrangeria não apenas as teorias marxista, feminista e filosófica, e a literatura pós-estruturalista, mas também a filosofia analítica, a psicanálise, a linguística, a historiografia, a sociologia e outras áreas.

Linda Hutcheon também confere suma relevância ao conceito de história. Porém, argumenta e apresenta o conceito de paródia com um tratamento especial, que servirá de base para análise seguinte desse trabalho, ao contrário de Jameson, que apresenta maior notoriedade à noção de pastiche. Sobre a história, a autoracaracteriza paradoxalmente a arte, por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a sua natureza, também aponta os limites e as possibilidades do discurso da arte. Já na paródia, em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. 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.

Sobre a questão da ironia, Linda Hutcheon faz alguns apontamentos na sua poética do pós-modernismo. Numa relação direta contra a tendência de nossa época, no sentido de valorizar apenas o novo, ela nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência, se é que ali existe 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 de outro.

O pós-modernismo parte do pressuposto da influência social na literatura, sob uma perspectiva de contexto histórico entre a literatura e a sociedade, ou seja, a contextualização cronológica em que a ficção está sendo produzida. Observamos que uma das formas que toma ênfase é o destaque dado ao contexto em que a ficção está sendo produzida, tanto pelo autor quanto pelo leitor, e também considera a questão receptiva, semiótica,

enunciativa e discursiva. Em suma, as questões da história e da intertextualidade irônica exigem uma consideração de toda ordem enunciativa ou discursiva da ficção. O pós-modernismo não se limita a deslocar a ênfase do produtor (ou do texto) para o receptor, mas também a reavaliar a reação do indivíduo e sua sociedade, e especialmente em relação aos códigos semióticos de comportamento, valor e discurso da sociedade; em outras palavras, considerar o valor semântico do discurso, não estritamente pós-estrutural.

O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizantes, hierarquizantes e fechados: questiona, mas não destrói; ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem e, ao mesmo tempo, observa que as ordens não passam de elaborações humanas, e de entidades pré-existentes. Nas palavras da autora, o pós-modernismo tem 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 com uma marcação formal da historicidade literária.

3.2.2 A teoria da paródia

No primeiro parágrafo, a autora apresenta o termo que acaba por se tornar o jargão da análise da cultura contemporânea, ou seja, a “problematização”. Dessa maneira, essa problematização crítica à arte, na sua estrutura, surge como uma tentativa de sua legitimação. Nesse intento, a teórica abre o seu leque de análise sobre a paródia no pós-modernismo. Hutcheon afirma que a paródia não é um fenômeno novo, e que essa observação advém de um sistema que requer validação intrínseca, buscando uma autorreferência num processo incessante de autorreflexividade, e também, de recorrência ao passado, que é parodiado, assim como ao presente.

Linda Hutcheon faz uma menção ao interesse contemporâneo pela paródia, como um sintoma e como uma ferramenta crítica do epistema modernista. Segundo ela a paródia, é um dos artifícios da construção formal e

temática de textos, e suscita, uma leitura trans-semântica com implicações de cunho ideológico e cultural, simultaneamente. Outro conceito de paródia está intimamente ligado ao conceito de autorreflexividade que, por muitas vezes toma, a forma de paródia e, quando se realiza, fornece um novo modelo que, dessacraliza a origem do texto. Nessa leitura do texto parodiado, tanto na produção quanto na recepção, o escritor deve estar em pé de igualdade com o leitor e ouvinte, em um trabalho de cooptar sentidos a partir da leitura de ambos.

Exaltar as repetições, mas, com intuito de ressaltar a diferença com uma distância crítica em detrimento da semelhança, é característica da paródia pós-moderna. A paródia pós-moderna também não se limita a uma crítica de forma do riso ridicularizador. Não há dúvida de que a paródia é um modo de autorreferencialidade, mas não é o único: quaisquer generalizações têm de validade dúbia que não é meramente um análogo da verdade, mas uma ferramenta para anulação da limitação das artes pela imitação e pela representação. A paródia exige do receptor, o reconhecimento das convenções e a interpretação dos pressupostos que concernem as características do texto original, de modo a entender a sua intenção.

Outra característica da paródia é o mecanismo retórico da ironia, que tem como estratégia despertar a consciência do leitor. Esse recurso irônico que sinaliza para um fator de distância e diferença do texto original se dá, muitas vezes, nas artes visuais, cuja variedade de modos possíveis parece ser maior que na literatura, segundo Hutcheon. Dessa forma, a paródia é, na sua transcontextualização, uma inversão e uma repetição com diferença. Percebe-se, implicitamente, uma distanciamento crítico entre o texto original parodiado e a nova obra que incorpora o advento da ironia e que pode ser bem-humorada, depreciativa, construtiva ou desconstrutiva. Enfim, a intenção da ironia na paródia não é o humor, mas o vaivém intertextual entre cumplicidade e distanciamento. Na paródia, o codificador e o decodificador têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo e, em suma, uma síntese bitextual, ao contrário de formas monotextuais, como o pastiche, que acentuam mais a semelhança e não a diferença.

A paródia é, por vezes, confundida com a sátira, pois ambas implicam em um distanciamento crítico do texto original. Porém, a sátira geralmente confere uma afirmação negativa à obra satirizada; já na paródia moderna não há esse julgamento negativo, sugerido nas contraposições irônicas dos textos. Assim, a paródia se esquia desses embates estéticos e inclui simultaneamente a norma em si como material de fundo. Ideologicamente, a paródia não tem objetivo de destruir ou de se autodestruir, como fez o pós-estruturalismo, nos estudos linguísticos, estruturais, artísticos e culturais.

Existe um significante dos significados, dadas a estrutura e a forma da paródia como foi escrita; já a ironia é vista operando em um nível microcósmico semântico, da mesma forma que a paródia pode ser encarada num nível macrocósmico textual, pois a paródia é um despertar da diferenciação, igualmente por meio da sobreposição. O pós-modernismo torna a paródia uma modalidade privilegiada, pois parece oferecer um lugar onde o artista pode falar para um determinado discurso, sem ser totalmente recuperado por ele. Sem a pretensão de negar a posição privilegiada, que alcançou a paródia no contexto contemporâneo, deve-se reconhecer, também, que outros modos de apropriação estilística, como o pastiche, a citação, a alusão, a sátira ou a farsa, quando se utilizam de estratégia irônica, assim como a paródia, podem também refletir o sentido de contestação aos sistemas narrativos centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados, sem aspirar à sua destruição.

Nesse questionamento sobre os sistemas narrativos, há o reconhecimento de que é preciso estabelecer a ordem, mas ao mesmo tempo se considera que essas ordens não passam de elaborações e não são, portanto, entidades naturais. Assim, ao questionar o centro literário, torna-se necessário também repensar sobre margens e fronteiras, e sobre o que não é considerado centro, dentro de uma noção elaborada pelo homem, ou seja, há uma dependência sobre o que é questionado no fechamento, na totalização e na centralização da obra. Por outro lado, a autora defende que a busca da novidade, na arte do século XX, baseou-se ironicamente, com frequência, no resgate de uma tradição. Hutcheon defende que um texto paródico seria como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo, de um texto que lhe serve

de fundo, mas o duplicar textual da paródia tem por função assinalar a diferença.

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon acrescenta novos elementos a essa visão tradicional da paródia. Afastando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, a autora sugere que o homem ocidental moderno tem necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo, em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos, encontrados na ironia. A paródia é uma repetição, porém, repetição que inclui a diferença; é uma imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são seus principais operadores formais, que vão desde o ridículo desdenhoso à homenagem reverencial, fazendo desses movimentos paradigmáticos e paradoxais um dos principais recursos ferramentais de análise da pós-modernidade.

3.2.3 Teoria e política da ironia

A ironia tem sido estudada por diversas áreas como a linguística, as ciências políticas, a sociologia, a história, a psicologia, a filosofia, a antropologia, as artes visuais e a literatura. O estudo de Linda Hutcheon provém da necessidade de contextualizar a compreensão e recepção desse fenômeno, de modo que se possa entender quando esse conceito acontece ou não.

Um dos fatores principais desse fenômeno tem como resultado uma reação, por vezes emocional, dos seus “alvos”, sejam eles pessoas ou conceitos, crenças etc. Com relação ao que a autora chama de “cena” da ironia, é especificada a relação de poder baseada na comunicação que desenvolve tópicos sensíveis como exclusão, inclusão, intervenção e evasão. Dessa maneira, pode-se afirmar que a teoria da ironia parte de um pressuposto da interpretação do discurso, cuja cena é social e política, ainda que se baseie em assuntos formais e, sobretudo, com o foco embasado no contexto.

A teórica usa o conceito “arestas críticas” para delimitar uma série de elementos que, na prática, trabalham juntos para que a ironia aconteça, o que podemos inferir na complexidade semântica, comunidades discursivas e marcadores textuais. Linda Hutcheon se vale de princípios historicizantes para encontrar nos textos contemporâneos um contexto cultural, literário e discursivo, cujas memórias públicas trazem a familiaridade de um contexto, partilhados por nós até hoje, possibilitando um efeito irônico. Dessa forma, as chamadas arestas da ironia atraem tanto os ironistas quanto os interpretadores a uma questão fundamental, ou seja, ao conceito de apropriabilidade da ironia. A autora confere à ironia o *status* de tropo literário, e considera a ironia verbal uma linguagem que acusa a si mesma de mentir, do mesmo logro que a circunda na locução, e quando combinada a ideia de poder, acaba provocando desconforto nos seus alvos.

Outro aspecto da ironia tem sido usado também para reforçar atitudes estabelecidas, assim como a sátira que Hutcheon chamou de natureza transideológica da ironia, que é um dos focos de *Teoria e política da ironia*. Assim, a autora aponta uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses. Essa escolha de discurso como escopo e o local da discussão tem o propósito de levar em conta as dimensões sociais interativas do funcionamento da ironia, seja numa conversa trivial ou na leitura de um romance. Hutcheon também faz uma analogia da ironia com o jogo, que do ponto de vista do jogador – no caso o interpretador – tem uma jogada interpretativa e intencional, ou seja, uma criação de significado em acréscimo ao dito e ao não-dito. E essa jogada é sempre direcionada a alguma evidência textual e contextual, ou a marcadores em que haja uma concordância social. Já do ponto de vista do ironista, a ironia é transmitida intencionalmente tanto da informação quanto da atitude avaliadora, além do apresentado explicitamente.

As questões políticas que circundam o uso da interpretação da ironia invariavelmente enfocam a intenção do ironista ou do interpretador, mas, sobretudo, é importante ressaltar que ela se tornou uma importante estratégia de oposição. Nessa parte, a autora opta ideologicamente por fazer uma análise sob a perspectiva do ironista.

Em outro momento, Hutcheon indica, na análise de sua teoria, o interpretador como agente que atribui sentidos e motivos num contexto particular, por propósitos particulares, pois, ao atribuir ironias, pressupõem inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. Dessa forma, ela foca sua análise em quem interpreta, e que podemos chamar de receptor, e no contexto interpretativo, o que se pode chamar de ambiente circundante.

O aspecto da ironia mais palpitante surge da intenção de não descomplicar o dito e o não-dito, pois a autora aponta sumariamente que interação consubstancialmente. Porém, com relação ao ironista, que em determinado momento perde o controle do dito e do não-dito para a interpretação, isso permite que sua obra seja autônoma num contexto interpretativo, tirando o controle do artista-ironista, nesse sentido. Assim, o ironista pode sofrer consequências desastrosas, pelo rumo que a interpretação da ironia pode acarretar.

É por isso que a ironia representa esse terreno arenoso, por utilizar uma linguagem baseada no conceito de ambiguidade. Nesse contexto, em especial pela ambiguidade da ironia, invariavelmente violando das convenções tácitas, mesmo que não declaradas, sob formas amenas e radicais, não estando no mesmo patamar do invólucro do discurso indireto, acabam tornando-se mais provocativas, agressivas e transgressoras. Mas, sobretudo, essa característica de transgressão acaba culminando em outro conceito de suma relevância, que é o de oposição, já mencionado, e trazendo a libertação, mesmo que essa aconteça de forma esporádica e localmente, podendo causar danos para o ironista, para o interpretador e para o alvo, por se tratar de ironia, que é considerada uma “faca de dois gumes”.

Outro ponto concernente à ironia é o fator das relações de autoridade e de poder, configuradas na noção de discurso, não fora de um contexto político, pois pode arruinar a comunicação no momento em que ela é endeusada e idealizada, podendo assim minimizar as operações de poder, da qual estão em pé de igualdade com os agentes da fala. A ironia pressupõe um vínculo social, de maneira que as comunidades discursivas, da qual todos estão inseridos, transformaram-se em comunidades restritivas, que acabam por se tornarem comunidades capacitadoras dessa interação irônica. Assim, as múltiplas

comunidades discursivas a que cada um de nós pertence não podem ser reduzidas a um único fator, como classe e gênero, pois essas envolvem certas crenças aceitas abertamente, como também ideologias, acordos silenciosos, conceitos como classe, etnia, raça, gênero, de preferência sexual, nacionalidade, vizinhança, profissão, religião e todas as outras complexidades micropolíticas de nossas vidas, às quais talvez nem se consiga dar rótulos.

Como esses exemplos tentam sugerir de maneiras uma superposição de comunidades discursivas, eles não envolvem necessariamente um consenso obrigatório; porém, fornecem pelo menos alguma similaridade de preocupação, interesse ou simplesmente de conhecimento de contextos, normas ou regras e intertextos que capacitam os participantes a desempenharem jogadas de comunicação. Por outro lado, os “poderes sem limites da ironia” trazem como característica, nessas comunidades discursivas, um sentido de presunção, uma vez que se torna uma espécie de substituto para a resistência e oposição reais.

A ironia tem o seu peso para a mudança social, científica e artística, mas ela se dá só por algum tempo, como instrumento de revolução temporário. Esse funcionamento da ironia acontece de forma subversiva e costuma ser ligado ao conceito de um modo autocrítico, de autoconhecimento e de autorreflexão, com o intuito de desafiar a dominação. É nesse ataque aos discursos dominantes que a ironia ganha tempo para ser ouvida, mesmo que não seja entendida ao se tornarem relativas a autoridade e a estabilidade do dominante e, em parte, apropriando-se do seu poder. Como tal, a ironia tem sido vista como “jogo sério”, ou seja, tanto uma estratégia retórica quanto um método político que desconstrói e descentra discursos patriarcais. Operando quase como uma forma de guerrilha, a ironia é vista como se trabalhasse para mudar a forma de interpretar das pessoas. A premissa operacional, aqui, é que a visão única produz mais ilusões do que a visão dupla. Dessa maneira, a teórica sugere múltiplas leituras para chegar mais próximo do sentido real, ou menos ilusório.

Quanto às questões afetivas, a ironia, diferentemente da metáfora e da metonímia, possui arestas balizadas por incongruências e justaposições, e que conseguem deixar as pessoas irritadas; sendo assim, a ironia deixa “nervos à flor da pele”. Através de seu jogo decisório entre declarado e não declarado, a

ironia tem um discurso de peso, no sentido de ser assimétrico e desequilibrado em favor do silencioso, e do não-dito. Além disso, a ironia tem o poder de sempre dominar quem tenta dominá-la ou de conseguir poder com ela. Com isso, dado o impacto das teorias pós-estruturalistas e da impossibilidade de significado unívoco e estável, a ironia adquire uma condição um tanto privilegiada para algumas pessoas.

Diferente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que não a “pegam”, assim como dos seus alvos e daquelas pessoas que são suas “vítimas”. É aqui que a política da ironia é o ponto de partida deste estudo, e ela é também seu limite deliberado.

Assim, conceitos como os da “teoria da intencionalidade da ironia” e da “psicoestética”, apontados por Hutcheon, são caracterizados por pela atividade do ironista às condições pragmáticas e de inteligibilidade. Em um fator semântico, esses conceitos têm o papel de trazer estabilidade à ironia por meio de invocar os papéis de pessoas reais. Hirsch¹ argumenta que o propósito ou a intenção original é de um acontecimento histórico pode ser reconstruído pelo leitor (ou talvez pelo pesquisador), e até mesmo afirma que existe uma obrigação moral da parte do interpretador de fazer essa reconstrução.

Ainda há a questão ética, que tem a função de garantir a prevenção de mal-entendidos e afirma que é função do ironista codificar e coordenar os códigos e informações contextuais a que os decodificadores terão acesso. Os fatores mencionados acima podem ser apreendidos de forma equânime e com uma exacerbada perceptibilidade, uma vez que estão alicerçadas em condições psicoestéticas de inteligibilidade, em condições pragmáticas nas questões irônicas do texto e em questões semânticas, apontando relações com pessoas reais e acontecimentos históricos. Também, é arquitetado um discurso irônico direcionado a um público científico, de modo que não pode ser confundido com suas intenções, no que diz respeito à função ética da ironia.

¹ E. D. Hirsch, Professor da Universidade de Virgínia, autor de livros, que tiveram um impacto considerável nos estudos pós-modernos, *Cultural Literacy*, publicado em 1987 e *The Schools We Need*, de 1996.

Hutcheon chamou de “intencionalidade da ironia semântica” quando “seres históricos” são ironizados nas condições equivalentes.

Nada existe na paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou no burlesco. A paródia é, na sua “irônica” transcontextualização e inversão, uma repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora distância, geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, quanto pode ser depreciativa ou destrutiva.

Assim, os termos usados em discursos sobre a ironia, para descrever ambas as avaliações positivas e negativas das funções, tornam-se muito mais “carregados”. Por exemplo, ver a ironia como autoprotetora, é sugerir que a ironia pode ser interpretada como um tipo de mecanismo de defesa. Discutir a semântica da ironia, entretanto, é lidar inevitavelmente com um conjunto de questões complexas, centradas não apenas no conceito de significação plural, mas que também envolvam questões como o papel condicionador do contexto, das atitudes e das expectativas, tanto do ironista quanto do interpretador.

3.3 Tzvetan Todorov: a literatura fantástica

A literatura fantástica é um gênero literário oriundo das teorias contemporâneas. Todorov analisa esse gênero sob um prisma holístico, num procedimento de observação de todas as etapas do fenômeno. O autor parte do pressuposto de que, ao reunir um número relativamente limitado de ocorrências de um fenômeno, depreende-se uma tese geral observada em outras obras que já foram aceitas pelo circuito literário, corrigidas ou rejeitadas. Porém, o autor não denota, em seu inventário, um apanhado de leis universais de seu estudo, mas sim univocamente uma coerência lógica à teoria.

Segundo Todorov, é aceitável uma idéia de que os gêneros existem a diferentes níveis de generalidades e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido. Os problemas conceituais trouxeram técnicas que auxiliaram, mas que não se aplicaram da mesma forma e não suscitaram o mesmo efeito no objeto das ciências naturais. Por exemplo, observam-se os

conceitos de gênero ou espécie extraídos das ciências naturais, que são técnicas pioneiras nas análises estruturais da narrativa. As analogias provenientes da botânica e da zoologia manifestam-se de forma diferente nas ciências naturais e nas do espírito, e mais abruptamente nas ciências do espírito com contundência, uma vez que, no circuito literário, o surgimento de um novo exemplar, em específico de um gênero, influi em toda espécie.

Outro conceito para o estudo literário, que o autor sugere, aponta para um movimento duplo que consiste da obra em direção à literatura e ao gênero, e da literatura e do gênero com direção à obra, movimento que privilegia a diferença, e não a semelhança. Também, segundo Todorov, não se pode dissociar, no estudo literário, gênero, linguagem e abstração, que são importantes face à evolução do “gênero-especie”. Todorov, em sua análise, levanta a perspectiva dos problemas da influência de outras ciências na literatura, que culminam, por vezes, em uma “válvula de escape” para não especialistas do universo literário, tendendo a reduzir a literatura em algo que não deveria ser tratado fora do seu contexto. Sob essa visão, podemos estabelecer um parâmetro de balizamento de análise literária cuja manifestação é uma linguagem peculiar a esse contexto, mesmo que provoque, por vezes, inconsistências da descrição do objeto frente à crise da significação, instaurada pelo estruturalismo de outrora. Sem mencionar o que o autor chamou de “empréstimo” de conceitos de outras ciências, Todorov crítica a literatura moderna por tornar-se um veículo de outras matérias. O teórico também observa o aspecto verbal da literatura, que reside nas frases concretas de um texto do qual assinala dois grupos distintos de problemas, alguns ligados às propriedades do enunciado e dos registros da palavra, podendo também utilizar o termo estilo, dando a essa um sentido estrito. O outro grupo de problemas está ligado à enunciação, àquele que emite o texto e ao que recebe. Em ambos os casos, trata-se de uma imagem oculta ao texto, e não de um autor ou escritor reais. Esses problemas foram tratados com os termos de “visões” ou “ponto de vista”.

Com relação ao aspecto sintático, Todorov percebe as relações que as partes da obra mantêm entre si; relações que podem ser chamadas de lógicas, temporais e espaciais. No que diz respeito ao aspecto semântico, também

apontado pelo autor com os temas de seu estudo, para esse campo, não foi levantada nenhuma hipótese geral, pois ele afirma que nessa abordagem não se articulam aostemas literários. Porém, pode-se supor que existam alguns temas gerais semânticos da literatura e suas combinações e transformações produzem um universo de temas literários cujos aspectos da obra se manifestam em uma relação complexa, e só se percebem isoladas na análise do autor.

Outro aspecto, perceptível em sua análise, parte do pressuposto de que o sonho e a realidade são características da literatura fantástica, acompanhadas pelos conceitos de incerteza, ao escolher uma resposta. Assim, o fantástico pode migrar para um gênero vizinho, culminando para o estranho ou maravilhoso, uma vez que o conceito de hesitação ocorre naqueles leitores que se baseiam apenas pelas leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural. Entende-se, sobretudo, que um fenômeno estranho pode ser explicado tanto por uma causa natural quanto por uma causa sobrenatural, e a possibilidade de hesitação entre os dois surte um efeito fantástico. Em suma, percebe-se uma integração do leitor no mundo dos personagens, definido por uma percepção ambígua da qual se dispõe dos feitos narrados.

O fantástico também implica uma maneira de ler o texto que não deve ser percebida por uma interpretação nem de forma poética e nem de forma alegórica. O autor terá que relatar acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida; isso, se nos limitarmos aos acontecimentos comuns. Então, conclui-se que o fantástico não se situa na narrativa, e sim nos horizontes de expectativas de cada leitor, e o fantástico deve ser acompanhado pelo conceito de medo. A atmosfera criada pelo autor é um importante critério de especificidade e caráter autêntico, em detrimento da intriga percebida na trama. Segundo Todorov, o conto é fantástico se um leitor experimenta sentimentos de temor e terror, sob a presença de realidades alternativas, mundos e poderes insólitos. Esses sentimentos de perplexidade são invocados por teóricos do fantástico, mesmo que a dupla explicação seja inerente ao gênero. Nesse aspecto, o fantástico condiciona, em todas as histórias sobrenaturais, com exceção dos contos de fada, a dúvida entre a imaginação e a realidade.

Essa dúvida é permeada pela hesitação entre o real e o ilusório, e o fator de validade em termos de fraude ou erro de percepção. Em suma, questiona-se a interpretação dos acontecimentos, e outro ponto relevante é a dúvida se o que percebemos é fruto da imaginação de cada um. Por isso, a ambiguidade inerente ao gênero fantástico vale-se também nas estruturas escolhidas pelo autor, geralmente equivalente por locuções. Essas locuções verbais dividem-se em “modalização”, que consiste em utilizar locuções introdutórias, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito que enuncia a frase.

Ainda sobre as locuções, Todorov classificou como “imperfeitas” aquelas cuja incerteza da enunciação proporciona o efeito indesejado na questão receptiva na trama, que propõe uma dúvida e possibilita uma continuidade, como no exemplo: “Acreditei cair num abismo que atravessaria o globo”. Uma vez ausentes essas locuções no enunciado, ficariam totalmente submersas no universo maravilhoso, sem qualquer ligação com a realidade cotidiana. Assim, através delas somos mantidos nos dois mundos ao mesmo tempo. A locução do imperfeito apresenta uma distância entre o personagem e o narrador, de tal forma que não se percebe a posição do último.

Quanto às definições de fantástico, Todorov disserta que esse dura apenas o tempo de uma hesitação, comum ao leitor e ao personagem, os quais devem decidir se as duas percepções conferem ou não com a realidade, pautada pelo senso comum. No final da trama, o leitor, quando não o personagem, opta por uma solução e, saindo desse lado fantástico, decide que as leis naturais ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, ligando a obra a outro gênero, o “estranho”. Porém, ao contrário, se se aceitam novas leis da natureza, que explicam os fenômenos apresentados, entra-se no gênero do “maravilhoso”.

Outro apontamento do autor diz respeito ao conceito de “fantástico estranho”, que acontecimentos que emergem como sobrenaturais no decorrer da história recebem, no final, uma explicação racional. Se esses acontecimentos, por algum tempo, condicionaram o personagem e o leitor a

acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A verossimilhança não se opõe ao fantástico, pois a primeira é uma categoria que se relaciona com a coerência interna submetida ao gênero, e o segundo refere-se à percepção ambígua do leitor e do personagem no interior do gênero fantástico – ou seja, pode ser verossímil a ocorrência de reações fantásticas.

O autor descreve também o conceito de “estranho puro”, que nas obras desse gênero juntam acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão, e que são, de uma maneira ou de outra, incríveis e extraordinários, chocantes e singulares. O estranho é um gênero cuja delimitação não é precisa, se opondo ao fantástico. Já o conceito de “fantástico maravilhoso”, nas narrativas, é percebido como fantástico e termina por uma aceitação sobrenatural. Essas são narrativas mais próximas do “fantástico puro”, pelo próprio fato de permanecerem sem explicação não racionalizada, sugerindo realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois mundos será incerto, porém, a presença ou ausência de detalhes permitirão uma decisão.

Enfim, existe um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites claros. No caso específico do maravilhoso, os elementos fantásticos sobrenaturais não provocam qualquer reação nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.

Há também o “maravilhoso hiperbólico”, cujos fenômenos sobrenaturais são descritos por dimensões superiores dos seres ou objetos e não violentam excessivamente a razão, como na história de Simbad, em que aparecem “serpentes grossas e compridas que comeriam um elefante”. Já no caso do “maravilhoso exótico”, narram-se acontecimentos sobrenaturais sem narrá-los como tal para os leitores desatentos e desinformados. Outra vez exemplifica-se com Simbad, no momento em que aponta um “rinoceronte na China”. Existe também o “maravilhoso instrumental”, que descreve aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, porém perfeitamente possíveis. Por exemplo, nas *Mil e uma noites*, em que fala-se em um tapete voador e uma maçã que cura; nos dias atuais, por analogia, seriam, respectivamente, um helicóptero e um antibiótico. Dessa forma, percebe-se que o “maravilhoso instrumental” conduz para o “maravilhoso científico”, uma vez que o último explica de

maneira racional e natural, através de leis que a ciência contemporânea não reconhece. O magnetismo explica cientificamente fatos sobrenaturais, mas o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural.

Por outro lado, a metáfora se comporta como um conceito importante para o estudo do fantástico; essa técnica se dá de uma forma que, para ter um efeito desejado, é necessário uma boa representação da imagem pretendida, como se um pintor pudesse representá-la em um pincel, por exemplo. Já sobre o conceito de alegoria no estudo do fantástico, entende-se que o mesmo, para ser aplicado, não deve ser interpretado como nas descrições poéticas, pois pode fugir da sua inerente literalidade original, como referência, e por isso é preterido um nível da cadeia verbal, que Todorov considera mais próximo e apropriado para o estudo desse conceito na literatura fantástica.

Assim, constata-se que a leitura poética é um obstáculo nesse aspecto, uma vez que, vista como mera representação semântica, tendo como foco o rompimento das palavras em sua significação, ou uma ultrapassagem de seus valores intrínsecos para chegar a outra visão, adentra-se o terreno do sobrenatural. Nesse sentido, adota-se o sentido figurado em detrimento do poético, em busca da literalidade do fantástico. Em suma, a alegoria consiste em uma preposição de duplo sentido, de sentido literal e de sentido espiritual. Este duplo sentido é indicado na obra de maneira explícita, sem depender de interpretação arbitrária e de nenhum leitor específico.

Há também aspectos pertinentes ao fantástico, como o narrador em primeira pessoa, que permite uma espécie de identificação proveniente do horizonte de expectativas com o personagem, estabelecendo a ponte do pronome “eu” com todos aqueles que codificam a narrativa. Além disso, para propiciar uma identificação, o narrador será um homem médio em que todo ou quase todo o leitor pode se reconhecer. Penetra-se, assim, da maneira mais direta possível, no fantástico. Além disso, o fantástico não consiste só em acontecimentos estranhos, mas esses são condição necessária. O fantástico produz um efeito peculiar sobre o leitor, como medo, horror ou simples curiosidade, que outros gêneros não podem provocar. Em outro ponto, o fantástico serve à narração, que mantém o suspense, permitindo à intriga uma organização particular fechada. Enfim, o fantástico reside em um argumento

retórico tautológico, cuja descrição da realidade falaciosa é permitida dentro desse universo; porém, esse universo não tem qualquer relação com a realidade fora da linguagem.

Uma vez observados tais recursos, percebe-se que o fantástico se encontra em uma cadeia de excessos, superlativo com relação aos seus temas. Em outros termos, constata-se, na expressão de Edgar Allan Poe, que o fantástico representa uma experiência dos limites. Outro ponto diz respeito à existência de dois grupos de elementos fantásticos: seres sobrenaturais, como o gênio, e a metamorfose. Metamorfosear-se e arrebatarse são funções de seres sobrenaturais mais poderosos que o homem, em que o autor enseja a interrogação sobre suas significações, podendo declarar que esses seres representam um sonho de poder. De uma maneira geral, os seres sobrenaturais substituem uma significação deficiente.

Em outro aspecto, sobre os temas do fantástico, uma particularização a respeito da poética e da crítica seria a polissemia, além das oposições temáticas paralelas como infância e maturidade, linguagem e ausência de linguagem. Todorov justifica, quanto aos temas referentes às drogas, psicoses e neuroses, longas digressões psicanalíticas em torno da literatura e suas simplificações dos conceitos tomados anteriormente de empréstimo, que estabeleceram nuances cômodas entre psicoses, neuroses, esquizofrenia, pois se situam em um nível de generalidade suficientemente elevado, porém, aproximadas. O autor defende os temas psicanalíticos, para fundamentar uma tipologia entre um embate do real e o não real, configurados na perturbação entre o ego e o mundo material exterior.

Sobre os temas do “eu”, Todorov aponta um papel essencial da percepção da relação com o mundo exterior, e novamente percebe-se a base das psicoses, onde igualmente não se podem conceber os temas do “tu”, sem levar em conta o inconsciente e os impulsos, cujo recalque cria a neurose. Dessa forma, segundo o autor, a psicanálise, nas redes de temas do “eu”, compreende a percepção-consciência, e nos temas do “tu”, os instintos-inconscientes. Nota-se a relação da literatura fantástica com o último. Porém, não quer dizer que essas patologias se encontram em literatura fantástica ou que sejam passíveis de reconhecimento em glossários de psicopatologias.

Essas referências podem fazer parte da conhecida “crítica psicanalítica”, para melhor situar uma posição analítica. Aqui se pode reconhecer também a posição do “duplo” em psicanálise, uma vez que comparada a posição da atividade do psicanalista à de um tradutor, num segundo momento, ela se assemelha a de um linguista. Casos diversos dessa natureza são encontrados na interpretação dos sonhos, segundo a pesquisa de Todorov.

O autor crítica um postura focada em Freud, pelo fato de haver uma tendência em considerar a literatura como uma maneira para penetrar na psique do autor. A literatura encontra-se reduzida nesse aspecto, segundo Todorov, a uma simples categoria de “sintoma”, passando o autor a ser o objeto estudado, e não a literatura. Variavelmente existem casos biográficos que não devem ser confundidos com autobiografia, onde emergem substancialmente mais nuances literárias. Em suma, textos psicanalíticos terão mais sucesso ao deflagrarem a matéria humana em geral em detrimento à literatura, pois quando abarca um domínio que não o seu, pode causar problemas ao estudo.

Portanto, além de todas as funções apresentadas, compreende-se que o fantástico tem uma função primordial, até aqui relatada. Percebe-se que, na sua essência, a frequente abordagem de temas como tabus são pretextos do fantástico contra a censura, que usa o tema da morte, sonho, patologias e drogas, e que podem justificar desmandos sexuais, violência e críticas aos domínios instaurados, uma vez que se põe a culpa no sobrenatural para justificar o não enquadramento de uma percepção diferente do senso comum.

4 O TRIUNFO DA MORTE

4.1 O triunfo da estética do fragmentário e do capital cultural

A problematização da ciência, da realidade, da sociedade, da política e das crenças religiosas é uma constante na obra abelairiana. O autor possui, em seu fazer literário, um exacerbado teor reflexivo da arte e do discurso, de modo a convidar a leitor a participar desse emaranhado objeto político, que é a sua literatura. Dentre suas expectativas como escritor, visou incessantemente uma proposta de reflexão junto aos leitores, uma vez que a dúvida e o questionamento propiciam, naquele que lê a sua obra, um chamado mais apurado sobre a problematização sobre a realidade, de modo a estabelecer novas opiniões. O forte teor reflexivo da obra abelairiana, provém da influência de uma época em que se convencionou chamar de pós-modernidade. Nesse sentido, Abelaira explora em sua trama características que vão ao encontro da literatura pós-moderna, seguindo uma linha narrativa antinômica, proporcionalmente mais opositiva e marxista do que descritiva e imparcial em si, se valendo da cultura de massa e de intertextos, depreendendo um traço mais inclinado para um fator desconstrutivo e crítico em sua arte do que um discurso inclusivo e mimético na literatura pós-moderna.

Analisando a obra *O triunfo da morte* ao estudo de Fredric Jameson (1997) que trata das particularidades do pós-moderno em paralelo ao seu reflexo social, observa-se uma argumentação pautada em dois rumos: as “reações específicas às formas canônicas da modernidade” e a mescla entre cultura erudita e cultura de massa. O trabalho de Jameson é singular na tentativa de compreender as manifestações da cultura contemporânea e de fundamental apoio para análise do texto abelairiano, uma vez que trata o fenômeno da pós-modernidade e analisa o quadro sócio-político-econômico da sociedade pós-industrial e seus reflexos nas artes e vice-versa. Jameson faz alusão a uma espécie de esquizofrenia do tempo, que pode causar uma desordem temporal, aglutinando passado, presente e futuro em um só instante. A noção de tempo, a partir desta perspectiva, é fragmentada. Dessa forma, há reflexos do passado histórico no tempo presente que projeta fatos futuros.

Além disso, entre outras características perscrutadas na narrativa de *O triunfo da morte*, está a notória crise do relativismo dos gêneros literários, que Carlos Reis (2003) aponta como a impossibilidade da visão atual, de desvincular a literatura contemporânea de um fator de historicidade, assim como vê-la sob forma de um objeto fixo e impositivo.

Sobre a desconstrução genológica que Carlos Reis anuncia, há um processo arbitrário de produção de sentidos, dissolvendo no interior do texto qualquer propósito de estabilidade, que sempre culminará opostamente em uma escrita descentrada e produtora de uma palavra que, consecutivamente, transcende às intenções do sujeito. Dessa forma, uma dimensão histórica dialoga com as circunstâncias culturais, ideológicas e sociais, e essas interações indicam a existência de fases, como o aparecimento e a secundarização por imitação de gênero, e a modulação burlesca e simbólica.

Em suma, a relativização dos gêneros é influenciada por certa instabilidade, verificada nas literaturas atuais, que Abelaira se insere. Sob esse aspecto, o autor, no seu fazer literário, ao mesmo tempo em que cria e recria uma trama sob uma perspectiva insólita e fantástica, também suscita vários elementos paródicos e irônicos. Em relação aos conceitos pós-modernos, podemos estabelecer uma visão dessa perspectiva a partir do conceito teoria de Carlos Reis, em que o mesmo disserta sobre a questão pós-moderna da apropriação dos, até então, considerados subgêneros literários, que acabam migrando para o centro do circuito literário contemporâneo:

Um estágio ainda assim relativamente moderado dessa instabilidade é que se encontra em tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar gêneros e subgêneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural. Theo d'Haen aludiu assim a esse fenômeno: "Com o advento do pós-modernismo, notamos que aqueles (sub)gêneros que até agora ocupavam posições periféricas estão a mudar para o centro do sistema". O romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico, o romance de aventuras são alguns desses subgêneros, tal como nas últimas duas três décadas, têm sido adotados (transformados e glosados etc.). (REIS, 2003, p. 289)

Por outro lado, um artifício que é extremamente utilizado nessa obra abelairiana, é o conceito de fragmento, que Carlos Reis chamou de

desagregação dos gêneros. Esse conceito apresenta uma indagação que interroga toda a unidade textual sobre a linguagem literária. Isso tudo mediante um sujeito que enuncia e abandona a organização convencional de capítulos, estruturando-os em fragmentos. Vírgilio Ferreira, em vários momentos do seu volume *Pensar*, alude a esse artifício, que personifica a atualidade literária e revela o significado de uma verdadeira estética do fragmentário (cf. REIS, 2003, p. 290). A esse respeito, vale a pena reproduzir um capítulo-fragmento de *O triunfo da morte*, momento em que o narrador detém-se no artifício do fragmentário e na ornamentação:

Já o disse não me preocupa a cronologia, falo do que me vem à memória. Bem. Seguia eu a pé por uma noite escura ainda porque os candeeiros se mantinham apagados (...). Entretanto o meu pai morrerá com a indigestão de burujandu. (ABELAIRA, 1981, p. 41-43)

Observamos a característica do fragmentário na obra abelairiana, como uma técnica peculiar das obras contemporâneas e da pós-modernidade. Esse fator, que por muitas vezes é visto como um amontoado de significados proveniente da linguagem, em sua lógica intrínseca confere a esse recurso uma maior abrangência de leituras da arte e da realidade, no seu diálogo metaficcional. Sobre esse aspecto, podemos perceber de forma contundente na leitura de Jameson esse recurso, em que Abelaira optou na tessitura da trama:

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas propensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. Esses são, no entanto, alguns dos termos privilegiados pelos quais a produção pós-moderna tem sido analisada (e até defendida por seus apologistas). Mas são atributos que ainda denotam uma carência: as formulações mas substantivas têm nomes com textualidade, escritura,

esquizofrenia, e são estas que devemos examinar. (JAMESON, 1997, p. 52)

A questão que culmina no advento do fragmentário, tanto na escrita dos parágrafos quanto nos capítulos da obra abelairiana, vai além da cronologia temporal, e esses elementos se dão pela crise de significação da produção cultural contemporânea. Assim, tomar a estrutura da linguagem como elemento fragmentário é, sobretudo, considerá-la sintomática. Em outras palavras, a memória e o tempo subjetivo dos personagens-narradores são trabalhados pela ótica da onisciência seletiva múltipla e, além de colocar-nos diante de várias perspectivas narrativas, aponta-nos para o que Kristeva chama de “ego em pedaços” (1989).

Primeiramente, o ego freudiano, ou o imaginário lacaniano, é o espaço da consciência, daquilo que o sujeito conhece, e também, uma porta para o Id freudiano, ou para o símbolo lacaniano – daquilo que o sujeito ainda não sabe, mas, que, a qualquer momento, pode romper a barreira da censura e aflorar ao consciente. Dessa forma, ao processo das digressões voluntárias e involuntárias, segue-se um estado de pré-consciência, consubstanciado na estrutura fragmentada da narrativa, como se essa fosse a porta, culminando em mais uma categoria de mediação entre o sujeito e a realidade e a arte literária, especificamente. Conforme Jameson sintetiza ao citando e sua influência nos estudos culturais contemporâneos.

Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. [...] Sua concepção da cadeia de significação pressupõe essencialmente um dos princípios básicos e uma das grandes descobertas do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre significante ou significado, entre materialidade da língua, entre palavra ou nome, e seu referente conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito de significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. [...] Quando essa relação se rompe se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de

significantes distintos e não relacionados. (JAMESON, 1997, p. 53)

A influência da crise das cadeias de significação, na literatura pós-moderna, é apontada pelo autor na voz do personagem, mencionado como “alguém da bancada”. Esse alguém reflete sobre a validade da simbologia da língua, por não ser mais um veículo confiável para descrever o mundo:

Alguém da bancada:

– Diga antes que transformamos em símbolos, o homem, animal simbólico, necessita de símbolos para se adaptar ao mundo, não tem direto acesso a ele. (ABELAIRA, 1981, p. 95)

Sobre esse aspecto, referido anteriormente, podemos depreender outro conceito inerente à pós-modernidade e pertinente para análise da obra *O triunfo da morte*. Esse conceito é conhecido como “a desreferenciação da realidade”, ou como hiperespaço pós-moderno:

A produção cultural foi reconduzida ao interior da mente, dentro do sujeito monádico; ela não pode mais olhar diretamente com os próprios olhos para o mundo real em busca de um referente, ao contrário, ela deve como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a confinam. Se ainda sobrou aqui qualquer realismo, é um “realismo” que brota do choque de se compreender esse confinamento e de perceber que, sejam quais forem os motivos, pareceremos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* e estereótipos sobre o passado que permanece “para sempre fora de alcance”. (JAMESON, 1997, p. 30)

A descrição de Abelaira, da nova realidade se dá de forma artificial, e há uma mediação entre o real e a natureza, devido aos códigos e às práticas da nova sociedade contemporânea, que nos afasta da verdadeira natureza humana que segundo discursos filosóficos pró- naturais como de Rousseau é análogo a atividades agropastoris, caça, pesca, coleta.

Prosseguindo, a nossa vida divide-se praticamente entre produção e consumo. A produção é o trabalho, digamos para encurtar as idéias. O consumo... O consumo na maior parte dos casos representa pouco, simples forma de preencher o tempo vazio, desprovido de substância, realidade artificialmente cronometrada e que desse modo deixou de ser

um tecido espesso para se transformar numa série numérica um nada pontuado por alguns acontecimentos cíclicos: as refeições, por exemplo. (ABELAIRA, 1981, p. 19)

A crítica a cultura contemporânea é evidente no trecho acima, na pormenorização da rotina imposta pelos tempos atuais, onde antigo modo de subsistência e auto-suficiência, provenientes da caça e agricultura são substituídos pelo trabalho submetido ao patronato. Já o consumo de alimentos do campo de origem natural sedem lugar a artificialidade dos gêneros industriais quimicamente nocivos. Uma vez que os camponeses deixam sua independência para trás em busca de sobrevivência, ao mesmo tempo se tornam apenas números agregados nas indústrias.

Os registros da problemática da significação e da realidade, por meio de símbolos e de imagens, são indícios da herança marxista, com o surgimento do interesse no descentramento do sujeito burguês, no que diz respeito à sua visão de mundo. Uma vez atacadas essas visões da superioridade outorgada pela arte burguesa de outrora, especificamente em literatura, os heróis burgueses e suas concepções de manutenção da sua realidade idealizada e positivista são postas em xeque, deturpando os seus valores e questionando os seus poderes.

Lukács, em *A teoria do romance* (p. 118), já apontava essa tendência de forma intensa, na medida em que o mundo exterior trava contato com a interioridade da forma amorfa, regido pela convenção e plenitude do conceito de segunda natureza, tendendo a transformar as objetivações da vida social, na análoga referência à arte burguesa. Assim, perdem-se todas as estruturas de significado para a alma, de forma paradoxal. Contudo, a literatura pós-moderna, antinomicamente, dispõe de todas essas vertentes e as defende paralelamente, como é o caso de *O triunfo da morte*, em que o autor descreve o ápice da contemporaneidade literária, que essa narrativa faz uma síntese. No trecho a seguir, podem ser observadas algumas tendências literárias atuais, descritas nessa dissertação: “Fala-se tudo: erotismo, para não dizer pornografia, política, desporto, literatura, música pop, psicanálise, materialismo dialético... Mas os triunfos profissionais?” (ABELAIRA, 1981, p. 71).

Abelaira também toma de empréstimo, nessa obra, a psicanálise, que notoriamente serviu de referência literária na sua feitura. Como tendência pós-

moderna, culminou na manifestação paródica e crítica de toda a literatura contemporânea. Um dos pontos utilizados pelo autor trata da crise de significação, já aludida, e os artigos do psicanalista Jacques Lacan². De modo a deixar mais explícita as bases temáticas das quais Abelaira se valeu com propriedade, aponta-se, abaixo, um trecho lacaniano, que vai ao encontro do intento ideológico da trama de *O triunfo da morte*:

Se as relações humanas se tornaram problemáticas porque esse real sumariamente invasivo, agressivo, obsedante, não seria preciso. Tudo o que temos até o presente de real pouca coisa perto do que não se consegue sequer imaginar, porque, justamente, o próprio do real é não ser imaginado. Não seria preciso ao contrário libertar o homem do real. Nesse caso a psicanálise não teria mais razão de ser. Se o real se tornar suficientemente agressivo. A única salvação possível face ao real que se tornou tão destrutivo é se subtrair do real. Repelir completamente o real? Uma esquizofrenia coletiva, de certa forma. Daí o fim da psicanálise. O sintoma não é ainda verdadeiramente o real. É a manifestação do real em nosso nível de seres vivos. Como seres vivos, somos ordenados, mordidos pelo sintoma. Somos doentes, é tudo. O ser falante é um animal doente. "No começo era o verbo" diz a mesma coisa. (LACAN, 2005, p. 75)

De modo a reiterar essa influência, Abelaira apresenta de forma sintética um recorte psicanalítico baseado em Lacan, em seu fazer literário. O trecho a seguir confirma tal premissa, com a crítica da realidade burguesa capitalista, aliada paradoxalmente ao seu endeusamento, e a paranóia conspiratória marxista com relação à burguesia, além do questionamento da realidade, da história oficial e da religião:

Para os marxistas, tratava-se duma tese reacionária ao serviço das multinacionais (que, de fato, pagaram conta das investigações), produto exemplar da ciência burguesa e do renascimento do nazismo. Para os psicanalistas a tese ignora o complexo de Édipo, se pude entender o artigo de Lacan. Os teólogos limitaram-se a sublinhar que, não havendo imprevistos para Deus, o homem fora necessariamente contemporâneo do pterossauro, quase (ah, este quase!) coincidentemente com a

² Jacques Lacan, psicanalista pioneiro nos estudos dos símbolos e da psique, morreu em 1981, mesmo ano de publicação de *O triunfo da morte*. Sabendo-se da sua influência no texto abelairiano, pode-se pensar *O triunfo da morte* como uma paródia de *O triunfo da religião*, de Lacan.

origem da vida, o que daria razão ao Gênesis. (ABELAIRA, 1981, p. 84)

A ironia, utilizada por Abelaira nesse trecho, aponta tendências da literatura atual como o discurso marxista opositor ao capitalista, e questionamento da historiografia, além da crítica da psicanálise, e da religião cristã de modo a destronar essas verdades estabelecidas.

Por outro lado, o caráter artístico-ideológico em *O triunfo da morte* é paradoxal, uma vez que destaca a diversidade dos discursos do pós-moderno na literatura, e também problematiza a sociedade de consumo em geral, não apontando um caminho unívoco para soluções e benesses à humanidade ou sequer ruptura, mudança ou revolução frente ao “capital cultural”. Dessa maneira, o autor questiona e outorga a incapacidade do sistema literário e científico de buscar uma verdade absoluta. Por isso, é latente na trama de *O triunfo da morte* a recorrência da temática do produto, em outras palavras produto-cultura. Com isso, o autor eleva o “sumo burujandu” à qualidade de determinante requisito para obtenção de um específico *status* social, em detrimento das relações familiares.

Além disso, seu discurso desafia os limites da arte e do conhecimento histórico, bem como questiona e reflete formas de interpretação da realidade. Assim, é impossível fazer uma dissociação da obra de Abelaira com as teorias da pós-modernidade; do contrário, no mínimo, fica latente a percepção de uma dicotomia repúdio x fascínio. De outro modo, sob a perspectiva do teórico Fredric Jameson, no que tange à sua teoria pós-moderna, podem ser identificados exemplos que vão ao encontro de *O triunfo da morte*, com a notória relação entre sociedade mercantil e a cultura como um todo:

Uma vez que, na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente a qualquer um dos itens que o constituem. Já o modernismo era ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. Porém, o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. Influenciado pelo “estilo de vida” da superpotência que tem então, como fetichismo da mercadoria de Marx, a mesma relação que os monoteísmos têm como animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria. Na verdade,

qualquer teoria sofisticada do pós-moderno deveria ter com o velho conceito “indústria”. (JAMESON, 1997, p. 15)

Abelaira propicia marcas textuais que revelam a descrição da “sociedade industrial pós-moderna”, referida por Jameson, que é constituída de burocracia e das mais variadas possibilidades de práticas capitalistas e científicas, consistindo, nessa característica, mesmo que explicitada de forma paródica por Abelaira: “Uma resposta para quem se queixa da falta de meios ou da burocracia. Imaginação falta-nos imaginação. Ora a sociedade industrial oferece-nos hoje possibilidades ilimitadas” (ABELAIRA, 1981, p. 75).

Dessa forma, podemos relacionar a obra de Abelaira sob pressupostos teóricos relacionados à pós-modernidade, estabelecendo, assim, uma ponte de mão dupla, devido ao evidente diálogo entre o capital e a cultura que Abelaira apropria-se na escritura da trama de *O triunfo da morte*. Esse caso dialético entre capital, cultura e ideologia figura-se na pós-modernidade, por vezes biunívoca, uma vez que as dessacralizações de vertentes de pensamento antes opostas, como marxismo, liberalismo e anarquismo, hoje se tornam de difícil detecção frente ao hibridismo que exauriu os polos contrários e maniqueístas do início do capitalismo como sistema-cultura. Assim, à luz da teoria de Fredric Jameson, inferem-se tais relações entre capital e cultura, da qual Abelaira se valeu:

A revolução cultural na escala do próprio modo de produção – inter-relação do cultural com o econômico não é uma rua de mão única. Onde os inúmeros discursos científicos e a diversificação do mundo e da ciência envolvida na arte estendem a mesma, inesgotáveis possibilidades de expressão artística. (JAMESON, 1997, p. 15-16)

Na trama de *O triunfo da morte*, a relação “produto-cultura” é determinada pelos conceitos de sociedade, de consumo e da mídia. Esses acabam reiterando os conceitos anteriormente explanados, tendo como exemplos o “sumo de burujandu” e “patê de pterossauro”, símbolos dessa relação entre produto e cultura:

Não quero defender-me, não quero valorizar-me moralmente, mas quando regresssei a Lugano resolvi suspender a produção do sumo de burujandu e o lançamento da carne de pterossauro, [...]. Passarmos a produzirmos carne de pterossauro, carne mesozóica em suma. Para mais, garantimos através da TV a autenticidade do gosto através da ciência. No écran via-se um homem de barbas brancas com bata branca e um tubo de ensaio na mão. (ABELAIRA, 1981, p. 80-82)

Antes, havia uma divisão entre produto e cultura, cultura de massa e cultura tida como elitista, e entre literatura de massa e literatura acadêmica. Também havia uma tênue “demarcação de fronteiras entre as artes”. Agora, essa aglutinação do mercado, dos veículos de massa e de todas as artes culminam no sintoma da literatura contemporânea, que Abelaira registrou na narrativa de *O triunfo da morte*. Esse sintoma é de fácil percepção nos trechos acima, assim como é possível uma análise marxista dessa trama abelairiana, dentre vários outros discursos apresentáveis. Na teoria de Jameson, podemos reiterar o artifício que Abelaira descreve, proveniente da influência do pós-modernismo:

De fato o pós-modernismo têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do Reader’s Digest, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim, chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 2006, p. 28)

Essas temáticas histórico-culturais, de cunho filosófico e social, convergem na sintomática dos tempos pós-modernos, ou seja, uma apropriação dos vários recursos culturais para chegar às mais diversas respostas sobre determinado tema. Essa predisposição da literatura como objeto histórico-cultural, em Abelaira, encontra um ambiente fecundo nesse sentido, uma vez que autor se utiliza desses recursos na sua obra *O triunfo da morte*. O narrador sugere uma evasão da utopia inerte em tempos de guerra fria e frente a uma nova ordem histórico-cultural emergente. O autor problematiza a artificialidade da sociedade industrial, exemplificada pelo

produto “sumo de burujandu”, que dissipa as lutas de classe e contribui para o fim dos regimes de oposição, a que se submetem as benesses do consumo, culminando, assim, na questão ilusória da desreferenciação do real, que afasta a humanidade de seus hábitos nativos e primordiais.

Ah, publicidade, como eu me diverti!

Bebam burujandu pelo olho do cu. Enfim talvez esta consonância com o desenvolvimento da história explique o grande êxito do refresco nos EUA, sobretudo em Nova Iorque em Chicago, cidades onde a nostalgia da natureza mais se faz sentir. Apenas: o sumo teve extraordinária aceitação na URSS e na Alemanha Oriental, embora com alguns aperfeiçoamentos que provocavam o apodrecimento quando a temperatura subia acima dos doze graus. Mas os chineses sondaram-me recentemente, tentando obter condições favoráveis para fabricar o sumo, segundo parece a partir do arroz e com um nome disfarçado. Aliás, os maoístas serviram-se da introdução do burujandu na URSS como argumento de que a União Soviética se convertera ao capitalismo. Mas os teóricos defenderam uma tese mais sutil: o burujandu não resultaria nem na sociedade capitalista nem na sociedade socialista, mas sim na sociedade industrial. Voltando atrás, como prometera: acolhido universalmente, o sumo do burujandu contribuiu para a coexistência pacífica e até para o abrandamento da luta de classes. (ABELAIRA, 1981, p. 28 e 32).

O trecho acima faz alusão à artificialidade da vida moderna e do progresso, cuja tentativa de resgatar resquícios da natureza de outrora, culminam na tentativa de imitação desses elementos através do produto. Da mesma maneira, que o sumo de burujandu serve como um elemento crítico-social na trama de modo que sua artificialidade contribui para o um abrandamento da revolta e das lutas de classes, culminado e contribuindo para um comportamento servil da humanidade. Esse comportamento mesmo se dando de forma artificial faz parte da crítica que permeia toda a narrativa que de forma paródica e irônica estabelece o paradoxo entre as benesses da sociedade industrial e suas discrepâncias.

O conceito paradoxal na obra abelairiana é latente e perscrutado sob o que Jameson chamou de “antinomias do pós-modernismo”, que trazem luz às técnicas empregadas na narrativa de *O triunfo da morte*. Essas antinomias caracterizam-se num paradoxo do qual dois argumentos racionais podem ser

virtualmente defendidos ao mesmo tempo, sem que se precise tomar partido de um em específico. Nos trechos anteriores, a ironia é evidente, uma vez que problematiza, de dois polos opostos, o sistema de capital e a política da guerra fria, sem optar por um posicionamento em particular – marca temática que é inerente à época de feitura da narrativa, corrente até os tempos atuais. Porém, contraditoriamente, esses conceitos substituíram a natureza pela imagem de suas próprias representações frente às práticas mercadológicas de consumo da sociedade pós-industrial, constituindo uma nova natureza:

Um tipo de contradição, da qual o seu oposto fica sobreposto e não tão evidente. Os dois termos dessa antinomia dobraram-se um sobre o outro, já que do ponto privilegiado da mudança, se torna impossível distinguir o espaço do tempo, objeto do sujeito. (...) Esses paradoxos agora midiáticos resultam da velocidade e do tempo dos processos críticos, assim comotodas as posições ideológicas e filosóficas enquanto tais têm sido transformadas em suas próprias representações. (JAMESON, 2006, p. 94 e 101)

A respeito dessa relação que Abelaira confere ao esmaecimento da luta de classes e desvanecimento da utopia, há uma congruência com a nova ordem cultural, da qual o a narrativa faz referência. Essa é denominada “sociedade industrial”. De modo a trazer mais recursos teóricos, tendo em vista enriquecer a análise desses vieses culturais e pós-modernos, até então utilizados, segue um parecer diferenciado e contrário às premissas até aqui vinculadas, com um exemplo das correntes literárias que se opõem às tendências da pós-modernidade, o pensamento de Harold Bloom, para evidenciar o conceito pesquisado, que é tão latente em *O triunfo da morte*:

Capital cultural é ou uma metáfora ou um literalismo desinteressante. Se o último, simplesmente se relaciona com o atual bazar de editores, agentes e clubes de livros. Mesmo assim, ainda que nossas atuais modas prevaleçam para sempre, as escolhas canônicas de obras passadas e presentes têm seu próprio interesse e encanto, pois também elas fazem parte da continuada disputa que é a literatura; seja ela pós-moderna ou clássica. (BLOOM, 2000, p. 492)

Observamos divergências sobre o tema pós-moderno e o clássico em relação à relevância da literatura da contemporaneidade. Porém, em ambas as

manifestações literárias, é inegável um forte teor histórico de difícil dissociação, uma vez que a imanência da literatura é discutível, quando um *Zeitgeist*³ está sempre presente, deixando marcas e pistas de uma época, na trama literária e artística, em geral. Encontramos em Barrento um aporte seguro para o conceito aludido anteriormente:

Enquanto produto da história geral e simultaneamente fator histórico especificamente atuante, a literatura acumula nos seus textos experiência histórica, não como simples documento de algo que existiu, mas antes como um potencial a relacionar a forma produtiva com as experiências atuais. (BARRENTO, 1986, p. 113)

No exemplo a seguir, o narrador-personagem se vale de um discurso de teor histórico-científico, uma vez que autor enumera personalidades da história empírica, utilizando termos da geografia humana ao citar o aumento da explosão demográfica, caracterizando a idéia de argumentação científica para convencer sobre determinado assunto de cunho insólito. Assim, metaforicamente, problematiza-se uma questão primordial pós-moderna, que é a dúvida proporcionada pela inconsistência dos referenciais como um todo, na sociedade atual. Dúvida e inconsistência representadas pelas mortes que discutem seu papel frente à sociedade moderna, incluindo sua relevância com relação aos mecanismos trabalhistas, que, teoricamente estão esvaindo a “utopia do seu trabalho”:

Perde-se o velho brio profissional, as Mortes interessam mais em cumprir as suas 26 horas semanais do que em trabalhar com amor, despreocupadas de horários, para já não me referir a um certo espírito de contestação, bem visível entre as mais jovens. Noutros tempos, quando aqui nos reunimos e antes de aberta a sessão, de que se falava nos corredores? Dos nossos êxitos! Cada qual pretendia salientarem-se, revelando as suas habilidades, os grandes feitos. E esse aqui e ali a velha da guarda, recorda grandes acontecimentos – a voz dele tornou-se empolgante, a morte de Sócrates, de Aníbal, Cleópatra, a maioria afasta-se, eis a verdade, para discutir *O último tango em Paris*, obscenidades, ainda por cima! Isso relacionava com a explosão demográfica, a necessidade de recrutar, sem as

³ *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

habilitações necessárias, um número cada vez maior de mortes. (ABELAIRA, 1981, p. 71).

O trecho acima, por meio das personagens mortes, problematiza o sistema de capital cultural vigente, uma vez que a crítica da tecnocracia dos aparatos trabalhistas desse sistema segundo a narrativa, substitui ideais do espírito de contestação social, pelo lucro e vantagens. Por outro lado, percebe-se uma descrição da pós-modernidade que mescla história, com cultura de massa tendendo invariavelmente para crítica a vulgarização da história, mesmo que antinomicamente essa descrição por vezes ressalte de forma positiva, o pós-moderno.

Dessa forma, fim da utopia, nesse contexto, representa o fim das lutas de classe e a instauração da sociedade industrial pós-moderna e do mercado de trabalho, ou seja, a retórica da revolução permanente dá lugar a um sentido novo, mais vulgar e tendencioso das padronizações imutáveis das grandes corporações, que tem nos novos neologismos, ou um logotipo na cultura corporativa do estilo de vida pós-moderno; em outras palavras, a inanição total da utopia (cf. JAMESON, 2006, p. 106). Esses conceitos de Jameson utilizados na análise *O triunfo da morte*, podem exemplificados nas mortes que representam a crítica à acomodação impelida pela sociedade industrial e configurada pelo mercado de trabalho e pela rotina burocrática.

Uma vez que a crítica paródica nas figuras das mortes é elucidada na medida em que fazem do seu papel natural de morte apenas uma obrigação, tendendo à vulgarização do ciclo natural de tirar vidas humanas, ato que antes era visto como primordial para desenvolvimento histórico da humanidade, segundo a trama paródica abelairiana. O narrador-personagem sugere uma perda da nobreza do ato de ceifar as vidas humanas, frente a uma sociedade tecnocrática que apresenta uma versão fragmentada do seu passado, do seu presente e do seu futuro. Contudo, a morte é deflagrada como o tema mais cogitado da teoria contemporânea, mas, sobretudo, a morte do próprio sujeito, do ego e do sujeito autônomo burguês, crítica de cunho ideológico marxista, impelida pelo autor ao teor artístico da atualidade. A ênfase se dá num novo ideal moral, seja como descrição empírica, no descentramento do sujeito, seja na psique, do antes centrado, pois o sujeito do capitalismo clássico acaba

desintegrado no mundo da burocracia; nesse sentido, o sujeito mais radical da época do pós-estruturalismo talvez jamais tenha existido, consistindo apenas numa miragem ideológica (cf. JAMESON, 2006, p. 42). Dessa maneira, embasados em Jameson, podemos dizer que o romance de Augusto Abelaira apresenta-se como um discurso crítico, político e fragmentador da visão de realidade como verdade plenamente significativa, que insiste na insurreição das diferenças, buscando a realização na experiência multifacetada de mundo, e não no conhecimento consensual e unívoco da realidade pós-moderna.

4.2 O triunfo da intertextualidade, da paródia, da ironia e do fantástico

Com a focalização no estudo da teoria de Linda Hutcheon sobre a pós-modernidade, evidencia-se o conceito de paródia, que confere à apreciação da trama de Abelaira uma abordagem que privilegia formas duplas de análise, ou seja, as versões dos textos originais com um diálogo satírico, que relativiza o conhecimento da verdade. A linearidade inexistente na trama de *O triunfo da morte*, cujos fragmentos históricos dialogam com uma espécie de arqueologia da ciência e da arte, que os indícios e artefatos não trazem à tona a totalidade da verdade.

Pode-se, nesse sentido, analisar *O triunfo da morte* com embasamento no estudo da autora, denominando-se claramente essa obra de Abelaira como “paródia historiográfica”. Portanto, *O triunfo da morte* apresenta um texto paródico historiográfico metaficcional, que subverte a ordem, revelando-se não em um texto, mas em um mosaico de intertextos e esses são postos de forma crítica e em conjunto, ironizando a noção de origem única ou de simples causalidade. Outros aspectos anunciados do estudo de Hutcheon são encontrados na obra abelariana como, por exemplo, a noção de dialogismo, intertextualidade e impossibilidade de originalidade, que são evidentes, juntamente com a subversão da noção de autoria enquanto fonte original de sentido fixo e fetichizado. E, seguindo a premissa do estudo da pesquisadora canadense sobre o conceito pós-moderno de paródia, observamos, nos textos da tradição literária, que a paródia historiográfica é considerada a metanarrativa que a ficção contemporânea apresenta. Comparando a narrativa

de Abelaira, que também contesta os conceitos de autoria e de originalidade estética, esse argumento conceitual é encontrado na teoria de Linda Hutcheon. Sob uma análise pós-moderna, as fronteiras tradicionais da arte em geral e em específico da literatura acabam por se flexibilizar frente às convenções em uma nova ordem cultural e literária:

Um novo modelo para demarcação da fronteira entre arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, paradoxalmente, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo que tenta descrever e ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 230)

Analisando as técnicas privilegiadas por Abelaira, nessa trama, destaca-se a forma paródica, irônica, metaficcional e intertextual nas suas nuances estilísticas. A categoria intertextual nessa narrativa é de tal proporção que a fragmentação do tempo, do espaço e da realidade converge em um artifício utilizado na contemporaneidade por grande parte dos escritores, sendo parodiado pelo autor em *O triunfo da morte*. Dessa maneira, a narrativa apresenta e uma crítica ácida a esses os temas pós-modernos, por optarem pela utilização desses recursos por falta de criatividade, sugerindo mediocridade dos autores contemporâneos.

Nessa problematização dos artifícios pós-modernos, na qual o escritor se deteve, está incutido o paradoxo inerente a essa tendência atual literária, uma vez que o autor analisado critica esses artifícios, testando seus limites, mas, ao mesmo tempo, sanciona esse advento pós-moderno na medida em que a sua paródia subverte o sentido original, mas antinomicamente alude e reitera a sua origem intertextual. No trecho a seguir, percebe-se a menção à estética do fragmentário, presente na dicotomia pós-moderna de repúdio e fascínio, tendendo mais para o repúdio, em forma de paródia, metaficção e intertexto:

Desprovido, infelizmente, de boa memória, as coisas vão me surgindo ao acaso. [...]. Desordem que se revelou, permita-se a má língua, um dos mais cômodos recursos da literatura moderna. Afinal contar uma história com princípios, meio e fim, com conseqüências, mantê-la empolgante até as últimas páginas exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-

la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio. Depois metem suas considerações sobre a irreversibilidade do tempo e pronto, ficam absolvidos! [...]. Muito bem dever rir-se os romancistas! O meu caso naturalmente, embora não me considere romancista. Mas, de qualquer modo, conto uma história e, na falta de outros recursos, sirvo-me da desordem e de vez em quando prometo segredos importantes. (ABELAIRA, 1981, p. 45)

A intertextualidade, que é um conceito inerente da paródia, define-se a partir da copresença de dois ou mais textos dentro de um único texto, o que pode ser detectado a partir da alusão, da citação e do plágio de um texto conferido a outro. Dessa maneira, o recorte de análise nessa narrativa, diz respeito a um ponto de vista intertextual-paródico, que podemos observar, no trecho subsequente, o narrador enumerando ocorrências temáticas científicas e artísticas, apontando também principalmente para um intertexto com a obra de Eça de Queirós, *Os Maias*, marcando, assim, a peculiaridade inerente à paródia frente à particularidade do texto original. A paródia é um dos modos da construção formal e temática de textos.

Procedo a outros exames, agora a memória: a data do meu casamento, o número dos sapatos, as circunstâncias da compra do meu último pneu, a marca, o teorema de Pitágoras, quantos cromossomas constituem a célula, o primeiro maestro que vi na minha vida (Karl Böhn com a Filarmônica de Berlin), a primeira frase d'*Os Maias* ("A casa que os Maias vieram habitar no Outono de 18..." falhava-me o ano exato, mas isso era natural), o nome completo da minha mãe. (ABELAIRA, 1981, p. 69)

Sobre o conceito de paródia e intertextualidade, é elucidativa a definição de Hutcheon que alicerça este estudo da obra abelairiana, explicando a noção irônica da paródia em sua transcontextualização e enseja inversão semântica com base no texto original. Também assinala a diferença entre os textos que dependerá de uma relação hermenêutica do interpretador com as leituras das trocas intertextuais:

Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Esta implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a

ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no vai-e-vem intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso a termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciamento. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

Marcas paródicas intertextuais são encontradas em toda trama, permeadas pela ironia e a metaficção, colocando em xeque o legado cultural, em específico o fazer literário, remetendo à cumplicidade e ao distanciamento ao mesmo tempo. Nos trechos a seguir, tais marcas são observadas nas descrições narrativas exemplificadas nas obras *Hamlet* e *Macbeth*, de William Shakespeare, em que o narrador descreve:

E nesse caso: que leva os homens a interessarem-se por histórias que não acreditam? A interessarem-se pelo fantasma do Hamlet quando não crêem em fantasmas, pelas bruxas de Macbeth se não acreditam em bruxas? E, no entanto, sem fantasmas e sem bruxas não há Hamlet nem Macbeth. (ABELAIRA, 1981, p. 107)

Outro apontamento que remete ao intertexto com Hamlet é no momento da citação do famoso enunciado “That’s the question” (“Eis a questão”), mostrando que o narrador se vale da frase, amplamente difundida no circuito literário cultural, para exemplificar seus anseios narrativos: “Percebestes? Precisarei de me explicar melhor? Insisto: eis a questão, that’s the question” (ABELAIRA, 1981, p. 63). A paródia intertextual se desenvolve na medida em que certos nomes do âmbito científico são mencionados, e suas obras são subvertidas em detrimento do questionamento de seus avanços científicos e de suas conquistas autorais. Parodia-se, a seguir, o trabalho do zoólogo austríaco Konrad Lorenz, que foi o fundador da moderna etologia, o estudo comparativo do comportamento humano e animal:

O seu gosto, concluiu Konrad Lorenz, correspondia a necessidades primárias inatas. Algumas experiências com recém-nascidos demonstraram-no amplamente: os bebês mesmo sem terem visto antes uma garrafa de burujandu, estendiam logo os braços para ela e bebiam o sumo, rejeitando o peito das mães. (ABELAIRA, 1981, p. 32)

Já no trecho abaixo, percebe-se a menção intertextual paródica de Jacob Burckhardt, que foi historiador e crítico de arte suíço, cuja obra mais famosa é *Cicerone*, uma introdução das obras de arte em Itália, tornando-se um dos tratados mais completos de história da arte. A visão desse historiador é parodiada, na medida em que o personagem-morte interroga-se se está tendo suas impressões da arte italiana a partir de sua percepção ou do historiador da arte:

Quando procuro arrumar as idéias, leio Burckhardt. Mas como saber se não confundo as conclusões dele com as minhas? De qualquer modo, Florença parecia-se com um teatro. Um pequeno palco onde uma centena de atores, os Médici, os Botticelli, os Albertti representavam certos papéis por sinal.[..]. Olhou-me, de novo, arrependera: – Burckhardt dá-nos apenas o palco, ignorou os espectadores. E deverei chamar-lhes espectadores? Nem se quer olhavam. (ABELAIRA, 1981, 128-129)

Outros intertextos são deflagrados na medida em que o legado cultural vai sendo questionado frente à temática do erotismo, que é uma tendência do pós-moderno que, incólume ao cinema e à literatura, suscita na visão do narrador um empobrecimento cultural, mesmo que paradoxalmente sejam narradas as benesses do capital cultural da pós-modernidade. Nos trechos a seguir, há marcas históricas discutidas pelas mortes e a crítica à derrocada cultural, ao discutir um dos filmes mais controversos da contemporaneidade, *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, que por exalar uma atmosfera sexual de forma contundente alterou o formato convencional do cinema:

E se aqui e ali a velha guarda recorda grandes acontecimentos a voz dele tornou-se empolgante a morte de Sócrates, de Aníbal, de Cleópatra, a maioria afasta-se, eis a verdade, para discutir *O último tango em Paris*, obscenidades, ainda por cima! (ABELAIRA, 1981, p. 71)

No capítulo 10, aparecem intertextos com Aldous L. Huxley, escritor inglês, e com William Bidlake, poeta, tipógrafo e pintor inglês. Porém, se dão de forma paródica, que remete a mais um conceito de Hutcheon, devido à aproximação e ao distanciamento de conceitos ao mesmo tempo. Sendo

assim, entendemos que a paródia, no seu cerne, utiliza-se de conceitos temáticos do passado, assim também com marcas textuais reiterando-os e, ao mesmo tempo, recriando-os e subvertendo seus sentidos originais, de forma excessivamente irônica, como no caso abelairiano. Em outras palavras, a paródia é, noutra formulação, repetição da distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança, comenfoque intertextual de um texto base, ou discurso base (cf. HUTCHEON, 1989, p. 17). O exemplo a seguir aponta essa noção, de forma metaficcional e temática que conceitos literários do passados, são parodiados e ironizados como é o caso de Huxley e Bidlake dessa maneira recriados nessa abordagem pós-moderna do traço abelairiano.

Mas lembro-me agora, falando há pouco nos três tomates que, gentilmente, a inglesa segurava na mão, chame-lhes as três laranjas de ouro. E devo acrescentar: embirro com imagens literárias desde muito longe, quando ainda adolescente, li no *Contraponto*, do Huxley, que Bidlake pintava os seus quadros com o sexo. Que sexo enorme não deveria ter ele pra chegar à tela, pensei, observando cheio de tristeza os poucos centímetros do meu. E este simples fato traumatizou toda a minha infância. (ABELAIRA, 1981, p. 8)

Nesse trecho intertextual com a obra de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, o narrador-personagem alude ao conceito de simplicidade do poeta, que o mesmo considera que a percepção é a única realidade:

Já vai sendo tempo, julgo eu, de pôr de lado a idéia que as coisas em vez de designarem a si próprias, significam não sei o quê. E Alberto Caeiro sabio-o. E também as palavras só se designam a si próprias. (ABELAIRA, 1981, p. 54)

Da mesma maneira a questão paródica do intertexto se faz presente, dessa vez do ponto de vista científico, que animais são comparados a pessoas, ironizando a questão da supremacia humana frente às questões intelectuais terrenas. Abelaira não só implode o balizamento da realidade empírica, mas também questiona e faz uma paródia análoga ao filósofo Jean-Jacques Rousseau, que pregava que a cultura imaculava a verdadeira e boa natureza humana, ou seja, sugere que pulgas que representam a natureza podem ser utópicas, puras e revolucionárias, manifestando as suas insatisfações com a cultura pós-moderna, diferindo do homem e da sociedade atual. Nesse sentido,

observamos que a paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso, no sentido de questionar o legado cultural: “Discípulas coerentes de Rousseau. As pulgas sentiram a nostalgia da natureza e recusaram o rato artificial, na mais coerente manifestação anticultura dos tempos modernos” (ABELAIRA, 1981, p. 45).

Ainda sobre a questão da paródia no texto abelairiano, no que tange à conexão com a arte do passado em geral, é possível também identificar conceitos inerentes à carnavalização, que é um conceito propício de referência para essa obra. Uma vez aplicada à obra de Abelaira, pode-se ver essa superposição de paradoxos ao diálogo de velho e novo, de modo paródico intertextual com excelência, além da sobreposição de aspectos pertinentes ao tema de teóricos como Affonso Romano de Sant’Anna, que faz menção a Bruegel⁴, para destacar essa relação paródica com o passado, assim com Abelaira se valeu para os temas e a capa da obra estudada:

O movimento *hippie* foi eminentemente um movimento de carnavalização, na medida em que procedeu a uma inversão do cotidiano, fazendo a superposição do sacro e do profano, do velho e do novo, ultrapassando as barreiras da interdição em diversos níveis. E a vestimenta ou a nudez, carnavalizadora, tem essa função parodística. Aí está o mundo às avessas de que fala Ernst Curtius e que aparece em muitas obras medievais. E para estudar a carnavalização, Bakhtin foi também à Idade Média para localizar os textos onde se debochava das escrituras sagradas. De resto, esse mundo às avessas está em Bruegel, o velho e em Jerônimo Bosch. (SANT’ANNA, 1985, p. 79)

Além da retumbante ironia e exacerbado humor que auxiliam e arquitetam o seu discurso autorreflexivo, também há um distanciamento crítico-irônico, observado nas mortes de Sophie, Beatriz, Patrícia e da “Inglesa”, que “foram” namoradas do narrador-personagem na trama. Mortes que representam

⁴ O pintor Pieter Bruegel retratava em seus quadros paisagens e cenas do campo. Ele foi o autor do quadro “O triunfo da morte”, que foi parodiado por Abelaira na capa do livro estudado. Bruegel mantém nesta obra a fragmentação, característica da obra de Bosch: o tema é mostrado através de muitas cenas episódicas e a multiplicação de pequenos objetos ocupa a vastidão do espaço representado. Existem semelhanças entre os dois pintores também na iconografia, pois ambos bebiam do mesmo imaginário medieval. Apesar das semelhanças com Bosch, o horror presente no realismo de Bruegel é algo que o seu antecessor não alcançou. Fragmentação que incutiu nos fenômenos pós-modernos de busca ao passado, vital importância tanto quanto a influência psicanalítica.

metaforicamente a sobreposição da reflexão acima da humanização que, de certa forma, é uma crítica à sociedade de consumo e de característica descartável. Também pode ser depreendida uma analogia da morte ao consumo, já que as personagens são descartadas quando não são mais “necessárias”, assim como na questão mercadológica dos produtos que não têm mais utilidade. A causa da morte das amantes, que ocorre ao acaso sobrenatural e ao intento metaficcional-paródico do autor, serve como provocação à literatura de escrita feminina e aos discursos feministas, tão evidentes na literatura contemporânea, na medida em que o autor cerceia as vozes dessas personagens, justamente para alavancar esse efeito crítico.

Assim como o discurso feminino, o autor problematiza e parodia grande parte dos conceitos das correntes literárias pós-modernas, como já foi explicitado nessa análise de *O triunfo da morte*. Já em outra vertente, no seu pseudo-inventário sobre o passado histórico, há uma subversão dos muitos discursos da arte e da não-arte, da manutenção, de forma paradoxal, do diálogo com a tradição literária, bem como uma relação crítica com o universo social no qual se insere. Aspectos como metaficcionalidade, intertextualidade e paródia são evidentes em todo o percurso da narrativa. Um exemplo de metaficcionalização de cunho “subversivo e questionador” é percebido, com um forte teor paródico, já no início do romance, que começa pelo capítulo 2:

As páginas anteriores parecerão um tanto pretensiosas, mas conquistar logo de início, logo nas primeiras linhas, um estilo ultrapassa as minhas possibilidades – se não me perder pelo caminho, se adquirir confiança em mim próprio, se chegar ao fim, deito-as então fora, substituindo-as por outras. Bem vistas às coisas, não resisti ao fascínio de abordar (elevação) os grandes temas, de impressionar bem os leitores inteligentes. Mas torna-se inevitável, quando recorremos aos grandes temas o lugar-comum espreita, a originalidade escolhe os pequenos nada, aqueles pormenores que todos os dias passam despercebidos. (ABELAIRA, 1981, p. 1)

O recorte metaficcional acima, problematiza a noção de construção das narrativas, além de suas linearidades temporais. Sobretudo coloca em xeque a

noção de gênio e autoria nas feições de tramas literárias contemporâneas. Porém,antinomicamente ressalta um traço inerente das narrativas pós-modernas que é a descrição dos pormenores do cotidiano da vida moderna.Assim, sobre o autor pesquisado, reiteram-se de forma contundente os vieses abordados no estudo de Linda Hutcheon, sobre a pós-modernidade, uma vez que a metaficção, o discurso social-político, autorreflexivo, paradoxal e dicotômico, o questionamento da realidade e da sociedade, e o legado cultural estão sempre presentes como elementos fundamentais na obra *O triunfo da morte*. Dessa maneira, o avanço da produção cultural alavanca, nesse fazer literário, uma autocrítica e uma autorrevisão, que é de fácil perceptibilidade no discurso abelairiano. Esses traços são evidenciados no percurso da obra e o trecho a seguir revela uma autocrítica de forma metaficcional e ideológica:

E eu? Se efetivamente não acredito, que me leva a escrever ou falar? A crença de não poder ser completamente arbitrária a imaginação num mundo onde tudo se interpenetra, onde tudo conserva certa coerência? Falso. (ABELAIRA, 1981, p. 108)

O trecho abaixo, extraído da obra de Linda Hutcheon, confirma todos os traços exemplificados acerca da literatura pós-moderna, que estão presentes nas páginas da narrativa estudada:

Ao recusar a ruptura com o passado e o caráter esteticista da obra, fundamentos modernistas, o projeto artístico pós-moderno, através de um discurso metaficcional paródico, profundamente autorreflexivo, questiona o legado cultural vivido. Consciente do seu vínculo com o contexto social dado, bem como do cumprimento de sua tarefa enquanto artefato político, os textos pós-modernos estabelecem uma relação contraditória com a realidade da qual emergem. (HUTCHEON, 1989, p. 43)

Em outro trecho de *O triunfo da morte*, percebem-se todas essas marcas exemplificadas por Hutcheon, como a metaficção paródica, questionamento do legado histórico e uma relação contraditória com a realidade:

Repousava eu uns momentos no café, quando se aproximou de mim uma mulher interessante e disse num português

genuíno: Não me reconheces? Até já namoramos, quando dos ensaios de *Quem tem farelos*, lembra-te? Palavras absurdas, nunca me dediquei ao teatro, nunca namorei com ela. Qualquer coisa, portanto, não batia certo e bateu menos certo quando me revelou que Hegel vivia no Tibete com 94 anos. Somente? Internada várias vezes, um casamento infeliz, não sei que mais[...] Nunca mais a vi e nem sei por que me lembrei dela. Talvez apenas para mostrar que a minha vida é feita de muitas coisas desligadas desta história. Que poderia contar-se outra história baseada na minha vida. Que esta narrativa representa uma escolha. Talvez nem sequer a mais interessante. (ABELAIRA, 1981, p. 21)

Nesse sentido, começa-se a recorrer aos pontos comuns da teoria pós-moderna, que sutilmente vai revelando as influências e conceitos presentes nas obras de autores como Abelaira. Dessa forma, podemos inferir um conceito extraído da obra *A teoria da paródia*, de Linda Hutcheon, que pode explicar a recorrência aos elementos pós-modernos, e que facilmente encontra-se na obra de Abelaira:

Neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero menor. No entanto, desde a valorização por Eliot do sentido histórico e completamente da atenção dada pelos formalistas (pela nova crítica, pelo estruturalismo) ao texto, ainda que muito diferentes, temos testemunhado um interesse renovado pelas questões de apropriação e até influência textual. Agora, contudo, vemos a influência textual como um fardo (Bates, 1970) ou como causa de ansiedade (Bloom, 1973). A paródia é um modo de chegar a acordo com textos desse rico e temível legado do passado. (HUTCHEON, 1989, p. 14-15)

Outro conceito de suma utilidade para o estudo da obra abelariana é o conceito de ironia, que serve para descrever avaliações irônicas positivas e negativas em *O triunfo da morte*. Por exemplo, ver a ironia como autoprotetora é sugerir que a ironia pode ser interpretada como um tipo de mecanismo de defesa. Esse mecanismo está exemplificado nas palavras de Hutcheon:

Tem-se dito que, diante de um passado colonial britânico e francês e um presente dominado pelos Estados Unidos, os canadenses têm sempre lançado mão de um uso “autodepreciador” da ironia como um modo de sinalizar uma modéstia relutante, seu autoposicionamento (como marginalizados e talvez como automarginalizantes), suas dúvidas a respeito de si mesmos e talvez mesmo sua rejeição

da necessidade de presumir ou assumir uma superioridade – especialmente contra tais probabilidades avassaladoras. Mas como sugere o romance *The robber bride* (1993), da escritora canadense Margareth Atwood, e como o Sócrates de Platão demonstrou, autodepreciação pode ser fingida (Knox, 1989, p. 110); ela pode ser uma forma de autopromoção indireta, até mesmo arrogância, ainda que Aristóteles tenha argumentado, na *Ethics*, que Eiron grego era o oposto do Alazon vanglorioso. (HUTCHEON, 2000, p. 80)

Sobre o recurso da ironia autoprotetora presente nessa narrativa, podemos evidenciá-lo, uma vez que a sintomática do discurso que se vale de um autodepreciação, ou seja, de uma falsa modéstia para disfarçar o caráter soberbo, incontestavelmente encontrado no trecho a seguir:

Um público interessado na histórica romanesca de minha vida? Um público mais culto, curioso dos grandes problemas antropológicos e teológicos de nosso tempo? Eis a dúvida. Que pretende ele? Como ir de ao encontro das suas curiosidades, se as ignoro, se ignoro de que público se trata? (ABELAIRA, 1981, p. 53)

No que tange à categoria irônica referente à análise de *O triunfo da morte*, é de fácil percepção conceitos que podem ser subvencionados e aplicados a essa obra abelairiana sob a ótica do estudo de Linda Hutcheon. Das características contrabalançadas à obra pesquisada, há a singular ferramenta-tópico, conhecida como “ironia autoprotetora”. Esse tipo de artifício teórico é de fácil visualização na referente obra, de modo que ironicamente o narrador se utiliza de recursos retóricos que enfatizam por momentos uma pseudo-humildade e uma autodepreciação de seu fazer literário, questionando a noção de gênio burguês, que cedeu lugar à fragmentação do sujeito pós-moderno, já aludida. Porém, é perceptível que esses argumentos se deem de dupla forma, para revelar paradoxalmente e autoafirmar, no mínimo, uma simultaneidade entre os recursos citados anteriormente e os conceitos de uma autopromoção e superioridade extremada ao mesmo tempo:

Sim, o grande Romance por escrever parece-me esse, o da rotina que deixa o ser para o espírito atento. A descoberta da constante novidade escondida por debaixo da rotina. Mas não sei me sinto incapaz. Tendo sempre a transformar em hábito, as coisas, e nem sempre o são. (ABELAIRA, 1981, p. 17)

Observa-se em outro exemplo da obra de Abelaira uma questão profícua da idéia inerente a esse estudo, paradoxal, da qual o narrador se utiliza na tessitura desse artifício, justamente para alavancar um efeito paradigmático inusitado. Podemos remetê-lo tanto à morte do gênio burguês de outrora, quanto à contradição das marcas narrativas metaficcionalis, cuja retórica irônica autoprotetora, permeada de uma carga soberba e humilde, simultaneamente é evidenciada: “E, no entanto, ouves-me. Podes me explicar porque continuas a ouvir-me cheia de curiosidade tu que devias mandar-me calar” (ABELAIRA, 1981, p. 78).

Outros aspectos importantes convergem para a análise de *O triunfo da morte*, e se caracterizam pela questão irônica, deflagrando uma relativa ambivalência na categorização teórica, que é marca presente dessa função cultural-literária. Com facilidade, podemos depreender muitos aspectos recorrentes da ironia. Dessa maneira, alavancando pressupostos teóricos científicos sobre o tema e com base na obra *Teoria e política da ironia*, exemplificaremos possíveis recursos irônicos da obra abelairiana. Assim, conceitos como os da teoria da intencionalidade da ironia, apontados por Hutcheon, podem ser identificados em *O triunfo da morte*.

Por exemplo, na questão que Linda Hutcheon chamou de psicoestética, caracterizada por propor a atividade do ironista às condições pragmáticas e de integibilidade, e o fator semântico, que tem o papel de trazer estabilidade à ironia por meio de invocar os papéis de pessoas reais.⁵ Hirsch argumenta que o propósito ou a intenção original é de um acontecimento histórico, que pode ser reconstruído pelo leitor (ou talvez pelo especialista), e a questão ética, que tem a função de garantir a prevenção de mal-entendidos; afirma ainda que é função do ironista codificar e coordenar os códigos e informações contextuais a que os decodificadores terão acesso (cf. Hutcheon, 2000, p. 173-175).

Eric Donald Hirsch, Jr. (Março 22, 1928) é crítico literário e professor de Memorial de Linden Kent .Também é emérito em inglês na Universidade de Virgínia. É conhecido por literacy cultural, estudo de referência para o tema pós-moderno.

No *trunfo da morte*, os fatores mencionados acima podem ser apreendidos de forma equânime e uma vez que estão alicerçadas condições psicoestéticas de integridade e pragmáticas nas questões irônicas do texto e, da mesma forma, questões semânticas, apontando relações com pessoas reais e acontecimentos históricos. Também, é arquitetado um discurso irônico direcionado a um público científico, de modo que não possam ser confundidas suas intenções no que diz respeito à função ética da ironia. Assim, parte-se para os exemplos, em que Abelaira menciona personalidades e personagens literárias, ironizadas nas condições equivalentes ao que Hutcheon chamou de “intencionalidade da ironia semântica”:

Embora se possa perguntar: depois das dezenas de palavras gastas pelo Balzac ou o Eça nos retratos, saberemos a cor dos olhos de Eugenia Grandet ou da Maria Eduarda? Alta ou baixa, madame Bovary. Bem? Pelo menos o Pedro Bezukhov era gordo e míope, e o príncipe André baixo? Exceção? (p. 16)
Por muito, que isto pese a Carlos Magno e a às suas pretensões de exprimir a missão do rei neste mundo através da igreja do plano central. Das igrejas da planta central! (p. 54)
Afirmei certo dia, casa da Noêmia: Sim a alma humana é um abismo... A frase, aliás, citada assim fora de contexto, parece ridícula, a puxar a substância, mas provavelmente Dostoiévski ou Nietzsche disseram coisas bem piores e ninguém os ridicularizou. (ABELAIRA, 1981, p. 58)

Os exemplos acima são essenciais, e servem para analisar a narrativa enumerando suas características. Essas podem ser elucidadas através do estudo de Hutcheon, possibilitando um entendimento da ornamentação dessa trama abelairiana, demonstrando as suas práxis irônicas que atingem os seus “alvos”, sejam eles pessoas, como no caso de Nietzsche e Dostoiévski, mas sobretudo os conceitos deixados por eles. Em suma, um ataque aos apologistas da contemporaneidade.

Além do mais, durante toda a sequência da narrativa há uma verbalização irônica que vai surgindo de forma muito evidente, mostrando, sobretudo, a perspectiva corrosiva da ironia em fatores políticos, religiosos, morais e profundamente sociais. Dos fatores políticos, é possível identificar, no trecho abaixo, a questão ditatorial de Salazar. Dos fatores sociais da ironia, destaca-se o questionamento da natureza humana, sendo moldada e

transformada pelo produto, em última análise a questão mercadológica, sobrepondo-se à natureza humana. Dos fatores religiosos, a habitual inserção da religião e do legado cultural do passado, porém inerte em uma latente contestação enumerada pela nova ordem mundial capitalista, que retoma esse passado e o transforma, utilizando conceitos paródicos e irônicos. A paródia é, pois, uma repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (cf. Hutcheon, 1989, p. 54):

A meu lado, no café: – Deram cabo disto, hipotecaram o país. E sem o ouro do Salazar... Uns desavergonhados que ainda por cima dizem mal. Só a força (...). O seu gosto, concluiu Konrad Lorenz, correspondia a necessidades primárias inatas. Algumas experiências com recém-nascidos demonstravam-no amplamente: os bebês mesmo sem terem visto antes uma garrafa de burujandu, estendiam logo os braços para ela e bebiam o sumo, rejeitando o peito das mães. Encerrando estas considerações, lembrarei a polêmica travada acerca do fruto originário das desventuras de Adão e de nossas próprias. A maçã? Numerosos exegetas bíblicos consideram a maçã uma tradução incorreta. Pior: o autor do Gênesis recorrera à maçã por não saber como chamar o fruto da ciência, afinal o burujandu, já então desaparecido da face da terra. (ABELAIRA, 1981, p. 33)

Seguindo outro panorama de análise para a obra *O triunfo da morte*, Genette (1982) apresenta a hipertextualidade, que é entendida como a relação da união entre um texto “B”, chamado de hipertexto, e um texto “A”, chamado de hipotexto. Nesta relação entre texto “A” e “B”, há duas formas de categorização: paródia e pastiche. A paródia, todavia, exige um tipo específico de leitor que seja capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, que já possui um arcabouço literário. Ela anula a ideia passada que o leitor tinha a respeito do texto “A” (hipotexto) e, a partir do texto parodiado, texto “B”, (hipertexto) utiliza a ironia, o cômico e a sátira como seus recursos principais. Nesse aspecto, denota-se a presença hipertextual na obra estudada, tanto em relação às menções paródicas não explícitas, quanto contrabalançadas a outras obras. Com relação ao conceito hipertextual da temática amorosa, que é

uma marca do Romantismo, e que sofreu essa aglutinação nos tempos atuais da pós-modernidade, podemos inferir essa apropriação de todos os gêneros literários do passado.

As relações temáticas universais, de que Abelaira se valeu, como é o relacionamento entre amantes, exemplificam a relação hipertextual da convenção tácita do amor. Nesse contexto, aludimos à obra abelairiana mais um conceito de Hutcheon sobre paródia, que vai ao encontro do trecho abaixo, uma vez que o narrador se distancia de tais conceitos românticos ao analisar a personagem Sophie, ao mesmo tempo em que se aproxima, romanticamente, inserindo-se nesse contexto, buscando a aproximação e a diferença, simultaneamente, marca típica dos conceitos pós-modernos de paródia, aqui direcionado a um viés hipertextual ultra-romântico:

Aquele choro... Por quê? Nunca me explicou e nos dias seguintes não quis ir à minha casa, dávamos longos passeios por Paris, conversando de mãos dadas. Vivíamos num encantamento de súbito percebi: evitava deita-se comigo porque gostava de mim. E o meu desejo transformara-se, agora a desejava eternamente. Ou até: queria prolongar aquele intervalo, recuar esse instante, conhecer a doce ansiedade dos antigos namorados que aguardavam anos e anos pelo casamento, não esbanjar o sonho. Um itinerário que vai do peixe ao homem. Um amor adolescente é claro. (ABELAIRA, 1981, p. 31)

A análise especificamente de paródia e hipertextualidade, ou seja, alusão não explícita de um texto B com relação a um texto A, ficam evidentes em *O triunfo da morte*, na medida em que observamos que o autor recorre a imagens e conceitos amplamente disseminados em contextos literários do passado, de heróis e no salvamento de princesas, para exemplificar as divagações do personagem, como as “novelas de cavalaria”, que são narrativas literárias que contam os grandes fatos de um herói (acompanhado de seus cavaleiros), entremeados de célebres histórias de amor:

De súbito, imagino: no exato momento em que vai matá-la, apareço de espada em punho. Salvo-a, o Eurico foge, ela cai-me nos braços, arrebató-a no meu cavalo, durante uma noite inteira, a armadura brilhante aos pés da cama, entregamo-nos um ao outro apaixonadamente. (ABELAIRA, 1981, p. 8)

Da mesma maneira é perceptível a paródia hipertextual com romances policiais de mistério e de suspense, ao indagar a temática do homem perseguido, tão utilizada nesses gêneros literários:

Evitando equívocos: não explorarei o tema do homem perseguido, fica descansada. E, como vês, sou capaz de pôr fora um bom motivo de suspense. A prova de que se vai aperfeiçoando, ganhando maturidade a minha arte, já posso prescindir de certas habilidades. (ABELAIRA, 1981, p. 100)

Um outro viés intertextual de *O triunfo da morte* pode ser apontado a partir da relação com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, coincidentemente publicada exatamente cem anos antes da narrativa do autor português. Nas duas tramas, os narradores estão já mortos e, dessa forma, eximem-se de embates diretos com a sociedade e com os críticos, estando livres para criticar e questionar a existência, a vida, a arte e, especificamente, a literatura das épocas de feitura dos dois textos, utilizando nas tramas artifícios irônicos e, por vezes, burlescos.

Na obra machadiana, o início inusitado rompe com barreiras narrativas da época, convergindo na sublimação do movimento realista brasileiro, um novo conceito de feitura no âmbito literário brasileiro, que emerge e desponta a um novo conceito e talento, refletindo em um contexto mundial. Nesse sentido, recorre-se à teoria de Linda Hutcheon, novamente, uma vez que temos certos conceitos, os quais podem auxiliar na análise do intertexto, em específico do hipertexto, como é o caso das obras de Machado de Assis e de Augusto Abelaira. Porém, não se deve esquecer que esta relação hipertextual pode ser manifesta ou não. Dessa forma, se explica o fato de que alguns leitores, às vezes, não reconhecem o hipertexto como paródia, quando ignoram a qual hipotexto ela se refere; a autora elucida tais questões a seguir:

Outro contexto em que a teoria da paródia se situa é das teorias da intertextualidade. Não há dúvida de que o *Palimpsestes* (1982) magnificamente enciclopédico de Gerard Genette é um dos trabalhos mais importantes para o estudo da intertextualidade – das relações (manifestas ou secretas) entre textos. Ele foca principalmente a hipertextualidade ou relações (de não comentário) de um texto com o anterior. Defende que neologismos como hipertextualidade têm vantagem pelo fato

de, pelo menos, toda a gente concordar com a sua utilização.
(HUTCHEON, 2000, p. 32)

Nesse sentido, recorreremos ao teor comparativo das obras, evidenciando seus indícios hipertextuais, que apontam perspectivas particulares às duas obras, como, por exemplo, o início na obra machadiana, que apresenta um “narrador-defunto”, cujas impressões narrativas apontam para o cômico: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero (...). Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto que se pintou a si e outros” (ASSIS, 1999, p. 2).

Além das recorrentes analogias irônicas, a questão temática comparativa se dá de modo furtivo. Podemos fazer uma breve comparação usando uma notória frase de outra obra de Machado de Assis: “Unir as duas pontas da vida” (*Dom Casmurro*). Dessa maneira, é possível unir o início de um livro com o fim do outro, remetendo à mesma temática; assim, no circuito narrativo abelairiano aparece: “– Nunca pensaste que eu poderia ser também a morte a tua morte?” (ABELAIRA, 1981, p. 137).

Nos dois casos, as mortes, em um contexto fantástico, dialogam com os leitores. Na trama de Abelaira, certos trechos remetem à questão do hipertexto com Machado de Assis, que se dá na questão do delírio e na questão imagética do encontro com o desconhecido, representado pela morte. Na narrativa de Machado, essa é exemplificada como o ser caracterizado por um hipopótamo, que dialoga com o narrador em delírio. Já em Abelaira, ela é representada pela organização denominada Thanatus House, menção paródica à personificação da morte⁶, naquele momento de febre, sonho, delírio e morte:

Então as vozes delas perderam-se muito longe. Quem sabe de resto se já morri, se espero que se separe completamente do corpo a minha alma, difícil conhecer com exatidão o momento da morte. A vida extinguir-se-á pouco a pouco e haverá um instante em que já não será possível voltar atrás. Embora ainda vivo, teria já alcançado a fronteira do regresso impossível? E embora eu pudesse desfazer o equívoco e libertar-me da minha condição de morte, pagaria imediatamente com a vida a tal libertação. Condenado inevitavelmente a ser morte, afastei a ideia de apresentar o caso a autoridades de Thanatus House.

⁶ Tânato, ou Tânatos, na mitologia grega, é o Deus da Morte, que tem olhos e cabelos prateados.

Vou acordar dentro de minutos no tribunal? E recordar depois, já na minha cama? Um sonho dentro sonho? (ABELAIRA, 1981, p. 90-91)

No recorte machadiano, a morte ganha características físicas representadas por um animal, diferindo da representação de uma organização-morte, do caso abelairiano. Porém, as divagações e as dúvidas sobre o desconhecido e analogias ao sonho se tornam de fácil percepção nas duas tramas, como no âmbito da obra de Machado de Assis:

Estou sonhando decerto, ou se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não se pode poupar. Creio; eu sou somente a vida; sou também na morte, e tu estás prestes a devolver o que te emprestei. Grande lascivo espera-te a grande voluptuosidade do nada. (ASSIS, 1999, p. 46)

É notória a relação entre as obras aludidas, uma vez que se percebe o caráter paródico em ambas e a menção a estados de consciência alterados, que propiciam a comparação entre a febre dos narradores-personagens. Da mesma forma, depreende-se a presença de suas companheiras, descritas nos relatos do delírio das narrativas analisadas, como se vê no recorte machadiano: “E vejam agora com que destreza, com que arte, faço eu a maior transição deste livro. Vejam o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi meu grão de pecado da juventude” (ASSIS, 1999, p. 51).

Confirmando a relação entre as tramas, as duas trazem à tona narradores-personagens paródicos e irônicos, imersos em estado de memória transmutado, com o relato da presença das suas companheiras durante o processo de resgate da memória. Essa é uma característica comparativa embasada no estudo de Hutcheon, que confere a análise à categoria de hipertexto, presente no trecho abelairiano: “Em vez de aguentar mais dois dias em casa, a febre ainda não passara de todo, saltou-me o pé para rua, a falta dos amigos e de dois de conversa. (...) E agora, já sem ouvir a tagarelice da Patrícia e da prima” (ABELAIRA, 1981, p. 50).

No traço machadiano, o narrador-personagem Brás Cubas conhece o presente, passado e futuro, desde os primórdios da criação, pois em seu delírio sobre o reino natural e mineral, Pandora mostra-lhe toda a trajetória do planeta

Terra. Pela sua própria condição de morto, dotado de onisciência, Brás algumas vezes faz relatos visando afirmar a veracidade de seu dito – tudo o que sabe ou é memória de algo vivido ou é o que lhe foi contado, afinal, o delírio pode não ter ocorrido de um halo de simples imaginação. Ao expor indiretamente um detalhe, fica marcado que a sua narrativa é apenas uma reapresentação de algo que lhe foi apresentado e que ele está criando imagens a partir de imagens; em resumo, sua vida é uma imagem, uma lembrança, como por exemplo, no capítulo X, em que fala das circunstâncias do seu nascimento e da festa de seu batizado:

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia. [...] Não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte. (ASSIS, 1999, p. 52)

Em *O triunfo da morte*, detecta-se o mesmo efeito de *Memórias póstumas*, na medida em que o seu processo de memória, caracterizado por uma voz do subconsciente, não equivale ao acontecimento de fato, pois as divagações que o narrador-personagem se serviu não são sancionadas nem mesmo pelo próprio. Essa idéia converge no hipertexto em comparação entre os narradores-personagens de Machado de Assis e de Augusto Abelaira:

Lembra-te de quando brincavas com o Afonso? Eu nunca brincara com Afonso. Convidaste para trepar em um monte de pedras, ele caiu e morreu. Mais tarde desafiaste Rui para ir sozinho ao cemitério à meia-noite. A aposta de pregar numa sepultura, mas pregou-se na gabardine sem dar por isso e quando quis fugir sentiu-se preso e morreu de susto. Isso também era falso. De outra vez tudo falso, somente algumas histórias parecidas. [...]. Aliás, não obrigo ninguém a acreditar. (ABELAIRA, 1981, p. 34-35)

Outra característica hipertextual que consiste em obter o mesmo efeito temático em duas narrativas diferentes se dá de maneira conclusiva entre as duas tramas, na medida em que observamos a utilização da já relatada ironia autoprotetora. Porém, uma abordagem comparativa surge como um recurso instrumental de análise, em que as semelhanças do tema confluem nas influências de uma narrativa sobre a outra. Em específico, observa-se esse

efeito no personagem de Brás Cubas, assim como no personagem de *O triunfo da morte*, na medida em que eles possuem uma falsa modéstia, encobrendo suas posturas soberbas no advento narrativo:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. [...] Mas na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. (ASSIS, 1999, p. 87)

O mesmo efeito da ironia autoprotetora é encontrado no texto abelairiano, numa abordagem paródica e metaficcional, que enseja um teor de pseudo-humildade quanto ao seu traço narrativo, mas, pelo contrário, aponta a soberba, ao relatar a importância de sua existência no âmbito cultural. Tais traços são facilitados na medida em que, na condição de morto, o narrador-personagem já não necessita prestar contas à sociedade, até mesmo em seu fazer literário:

Mais meia dúzia de palavras, antes de revelar o meu segredo: uma coisa irritava-me profundamente. Morria, ao cabo de contas de uma gripe. [...]. E disse de hoje a um ano... Mas então eu já estaria morto há um ano e num relâmpago surgiu-me esta ideia terrível: o mundo sem mim, o mundo esvaziado da minha pessoa. Como seria possível? Como imaginar um mundo sem mim? Igual, com as mesmas ruas, as mesmas coisas, as mesmas sombras, a mesma chuva... Mas eu ausente. Que frio! (ABELAIRA, 1981, p. 51)

O romance machadiano em questão tem uma perspectiva deslocada, pois é narrado por um defunto, que descreve acontecimentos de sua vida digressivamente do fim para o começo, num relato marcado pela franqueza, pelo humor e pelo questionamento daquele que não precisa mais prestar contas a ninguém. "Falo sem temer mais nada", relata o falecido Brás Cubas, personagem de grande densidade psicológica, que comenta as próprias

mudanças. Ele é um sujeito sem objetivos e paradoxal, sempre rondando a periferia do poder. Burguês da segunda metade do século XIX, encarna o homem que passou a vida sem conquistas efetivas. Se na infância o personagem fora uma criança abastada e protegida, de origem familiar nobre, depois de adulto torna-se pequeno burguês, sem conquistas conferidas a ele como indivíduo. Isso se deve ao fato de o personagem apenas seguir o cronograma de sua casta sem muita motivação, beirando a mediocridade. O seu mérito consiste apenas na sua herança de classe:

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. (p. 35)

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim – embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e política para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação. (ASSIS, 1999, p. 87)

No recorte comparativo com a obra de Abelaira, percebe-se da mesma forma uma narração mais aproximada ao fluxo psicológico, com avanços e digressões da memória nos capítulos – fragmentos como na obra machadiana, mas as evidências hipertextuais se estabelecem de forma mais contundente na medida em que as histórias de vida descritas pelos personagens-narradores são semelhantes, de tal modo que se percebe nos dois casos um seio familiar burguês, e uma mudança de atitude e ideologia conforme o interesse imediato de conforto e poder.

Nos dois casos, os narradores-personagens de origem burguesa optam pela apatia e pela inanição da falta de atitude emancipatória, que é inerente à sua classe. Seja pela idade adulta, relatada pelo personagem de Brás Cubas após ter frequentado a universidade, permeada de mediocridade e leviandade, seja pelo personagem do romance de Abelaira, ao não escolher seguir seus “anseios libertários” da luta contra a ditadura de Salazar em detrimento da vontade de seu pai na juventude.

Como em *Memórias póstumas*, o narrador abelairiano descreve um acontecimento passado na idade adulta. Em ambos os casos, as digressões narrativas de memórias são evidentes. Porém, diferentemente do caso machadiano, em que o insucesso do emplasto resume a vida fracassada de Brás Cubas, os relatos que seguem nos capítulos seguintes de *O triunfo da morte* apontam para um caminho vitorioso, em que o personagem, após a morte de seu pai, cria o suco e o patê, que se tornam fenômenos mundiais de consumo (embora fique a dúvida se tais produtos existiram de verdade, ou se foram meros frutos da imaginação do irônico narrador-personagem):

Estudante meti-me com alguns colegas na política. Arriscávamos a liberdade, defendíamos a luta armada, propúnhamos constituir milícias, desencadear a guerrilha urbana, raptar o Salazar, o arco da velha. Por exemplo: alugar uma casa a quinhentos metros de São Bento, abrir depois um túnel direito ao quarto de Salazar e quando ele menos esperasse, aparecer-lhe... Ou assaltá-lo aos domingos. Às dez horas da manhã. Quando sem proteção, se diria a Estoril. Arriscando a liberdade, dizia. [...] Mas meu pai era (digo era, ele já morreu) um industrial influente e alguém da PIDE preveniu-o do perigo. Mandar-me para França parece-lhe a forma de me afastar das más companhias. [...] Lá fui. Além do mais Paris é Paris, Lisboa a consabida piolheira. Várias vezes pedirá dinheiro para uma viajata – mas ele recusara, preferia, ter-me aqui à mão, no seu entender Paris era Babilônia. Agora, porém, entre dois males... (ABELAIRA, 1981, p. 10)

Outro viés de análise de *O triunfo da morte* é o da literatura fantástica, já que a obra traz a marca do insólito. Abelaira acaba trazendo perspectivas argumentativas muito alicerçadas na ciência e na razão, trazendo, assim, a hesitação necessária do leitor para esse conceito de literatura. Dessa maneira, mesmo se dando sob um ponto vista irônico e paródico, o leitor começa a refletir sobre a realidade empírica ao decodificar as nuances da trama. Assim, é possível extrair da obra de Augusto Abelaira vários conceitos de Todorov.

Todorov define o fantástico como sendo a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Esta hesitação, presente na narrativa, seria expressa pela voz dos personagens, principalmente pela do personagem-narrador, sempre auto ou homodiegético, e contaminaria o leitor. A hesitação do leitor é apontada por Todorov como sendo a marca principal do fantástico.

Enfim, o autor assinala três condições obrigatórias para a classificação de uma narrativa fantástica:

O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler. Que se pode por hora definir negativamente: não deve ser poética, nem alegórica. (TODOROV, 1992, p. 38)

Temos um exemplo tácito das afirmações de Todorov no trecho a seguir, uma vez que o narrador-personagem assinala essa estratégia fantástica, ao não apostar em argumentos poéticos ou alegóricos dentro uma afirmação metapoética:

Mas se acreditares, só te peço uma coisa: não vejas nestes fatos qualquer caráter simbólico, qualquer sentido para além deles. Os fatos nada mais querem significar, recuso-me a considerá-los substitutos de outra coisa, recuso-me a concluir que falar em A é uma forma de dizer B, que dizer pombas exprime paz. (ABELAIRA, 1981, p. 53)

O elemento fantástico adquire na obra de Augusto Abelaira um papel primordial, já que o autor dispõe, na feitura de suas personagens, recursos retórico-científicos racionais, dentro de um universo irônico para convencer o leitor de um advento e de um acontecimento inusitado para a realidade empírica. Isso tudo permeado de uma trama filosófica e insólita, por vezes política e paródica da mesma maneira. No capítulo 27 da narrativa, aflora elementos sobrenaturais, uma vez que até então a humanidade busca uma explicação para o fenômeno da morte:

Que levará aquele homem a identificar-me com a Morte e, de fato ainda mais estranha, porque morrerá? Tem-se dito, têm dito alguns historiadores, na idade média os homens pressentiam a morte, sensíveis aos avisos dela, e só nos tempos modernos a esconderam de tal modo que já não a vêem (ou raramente as veem, a Pavlova, inda neste século descobriu-se num ramo de flores). Admitamos: o espanhol inculto conservaria esse texto sentido. (ABELAIRA, 1981. 24)

Analisando a trama de um ponto de vista fantástico, entendemos que a característica principal do “maravilhoso” é a naturalização do insólito, ou seja, a

ocorrência de situações ou seres sobrenaturais não provoca qualquer reação nas personagens ou no narrador, que não deve ser necessariamente auto ou homodiegético e, conseqüentemente, nem no leitor, pois os elementos insólitos estariam inseridos em um universo em que tudo é possível.

Além de definir a natureza do fantástico como incerta e fronteira, Todorov aponta propriedades imprescindíveis para a unidade estrutural do gênero: o emprego do discurso, comprometido com o enunciado; o narrador representado de preferência em primeira pessoa, comprometido com a enunciação; e o efeito único da narrativa, que pode ocorrer com ou sem a gradação da tensão, relacionado ao aspecto sintático (cf. TODOROV, 1992, p. 38). Segue um exemplo encontrado na obra de Augusto Abelaira, em que a narração em primeira pessoa e a delimitação da natureza fantástica e da metapoética tornam-se de difícil identificação: “Infelizmente, não sonho, tu existes aí diante de mim. Ou não? Existes, de fato?” (ABELAIRA, 1981, p. 91).

Percebe-se o fantástico na análise de *O triunfo da morte*, mesmo que de forma paródica, pois elimina qualquer recurso de hesitação frente aos acontecimentos. Uma vez que a ambigüidade e a dupla significação norteiam toda a trama, percebe-se que a mesma se beneficia da maioria das técnicas conquistadas, em âmbito literário, na contemporaneidade. Uma delas é a noção entre sonho e realidade, que é permeada por toda a incerteza inerente ao gênero fantástico, da qual Abelaira se vale na obra aludida:

Estaria a sonhar? De qualquer modo, adaptei-me àquela doçura francesa, aquele brilho feito de idéias fáceis, e só ao fim de dois meses um incidente inesperado me levou a tudo compreender. Entretinha-me num cabaré a transbordar de mulheres vestidíssimas até o pescoço. Quando uma rusga policial descobriu, alarmada, a minha nacionalidade, português. (ABELAIRA, 1981, p. 12)

Outro fator culminante para a análise da trama estudada é a perspectiva de que o fantástico ocorre de maneira abrupta, consistindo numa invasão do mistério, do inexplicável e do inadmissível posto na realidade, pondo as crenças do homem comum à prova. Especificamente em *O triunfo da morte*, percebem-se essas características, mais propriamente no trecho a seguir:

Atenção, isto parece-me importante! Inesperadamente, perguntei-lhe como se alguém falasse pela minha voz: Sabes quem sou eu? Olhou pra mim, dir-se-á reconhecer-me, conhecer-me melhor do que eu próprio me conhecia. Não me leves! Falava em espanhol, o terror no rosto. Dou-te tudo que quiseres! (ABELAIRA, 1981, p. 22)

A partir do trecho acima, partimos da relação teórica que suscita em Todorov o embasamento recorrente, para afirmar os conceitos que se caracterizam a partir de uma intromissão misteriosa e inexplicável na realidade descrita:

O fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério do quadro da vida real. A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos homens como nós, subitamente em presença do inexplicável. (TODOROV, 1992, p. 32)

Todorov fornece um aporte concreto para especificar, com maior exatidão, o recurso estilístico percebido na análise da narrativa em questão, que exemplificam fatores do universo fantástico do qual Abelaira se valeu:

Nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendemos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não pode acontecer. Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é afinal de contas realidade, Caillois propõe também como de toque do fantástico a irredutível impressão de estranheza. (TODOROV, 1992, p. 40-41)

Seguindo a aceitação da categoria peculiar de estranheza, e de que as leis da natureza ou acontecimentos tidos como bizarros podem ser aceitos de forma inequívoca na realidade descrita no texto, então é possível concatenar o advento fantástico para sua especificidade de gêneros. Como é o caso a seguir, em que o trecho se vincula ao prisma do maravilhoso de acordo com Todorov:

Sim, numerosos exemplos de sonhos verdadeiros enchem a história. Mesmo de acordo com o critério científico, a prática mostrou-se verdadeiros. Maomé hesitava em dar batalha aos

inimigos, bem mais numerosos. Mas sonhou vencê-los e não duvidou mais. Com Cipião sucedeu o mesmo. E Peng-tcheng sonhou com um prostíbulo cheio de mulheres. No dia seguinte, toda a gente lhe disse cheirava perfume de mulher. Queres mais provas? Na península de Kamtshatka quem sonhar com uma rapariga vê-se obrigado a casar com ela. Mas porque não dizer: quem sonha com uma rapariga prevê o casamento com ela? Poderia multiplicar os exemplos. De qualquer maneira, penso que não sonhei, vivi na realidade tudo isso. (ABELAIRA, 1981, p. 76)

De acordo com o exemplo, percebe-se a ocorrência de fenômenos estranhos à realidade descrita, mas que, postos sob a perspectiva de aceitação frente ao insólito, somando-se a argumentos de sustentação com foco histórico-cultural, podem mostrar o que Todorov chamou de passagem do fantástico para o estranho:

No fim da história, o leitor, quando não o personagem, toma, contudo uma decisão opta por uma solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 1992, p. 48)

O testemunho do autor com relação aos aduentos ocorridos não é sólido, devido ao caráter paródico do qual ele se utiliza. Isso é constatado nos termos em que Abelaira se detém, para explicar metafictionalmente, em suas elaborações descritivas da história, termos que emergem para dar indícios da propensão de Abelaira de basear-se nas vertentes da literatura contemporânea, em específico da teoria do fantástico. Os termos como hesitação e ambiguidade, inerentes a essa série teórica fantástica, revelam pistas paródicas da intenção do autor ao relatar os recursos literários atuais: “Tais hesitações, devo repeti-lo, resultam em boa parte da ambiguidade desse texto – crescendo pouco a pouco, evoluindo, transformando-se num livro escrito na clandestinidade e em perigo de morte” (ABELAIRA, 1981, p. 34).

Percebem-se indícios no trecho subsequente, que corrobora para uma ambiguidade, que se dá de forma paródica, alicerçando a ideia de questionamento da realidade descrita no âmbito literário, e que suscita no

mínimo a hibridez dos gêneros pós-modernos – neste caso, metaficcional, historiográfico, paródico, sintomático e fantástico:

Brinquei claro. A necessidade irreprimível de duvidar de tudo!
Pois acredito profundamente na minha história, mesmo quando pergunto se não estarei a sonhar. Mas só interrogo aquilo em que acredito, só duvido daquilo em que acredito. Nada é verdade, tudo é verdade. Morrer, dormir, sonhar... Viver porque não? (ABELAIRA, 1981, p. 109)

Evidentemente, o autor não alicerça seu universo descrito em artifícios como a “hesitação”, na medida em que tal efeito seria em vão, devido ao caráter hermenêutico que pré-condiciona o leitor a uma leitura paródica. Porém, a ambiguidade inerente a textos de duplo sentido, como são os textos paródicos e os textos fantásticos, são latentes. Assim, o autor testa os limites entre um gênero ou outro até o extremo de suas divisas fronteiriças, uma vez que Abelaira parodia os fenômenos literários contemporâneos, como o gênero fantástico.

Como de praxe, o autor coloca em seu fazer literário a experimentação dos limites da realidade descrita, assim como os limites da arte, propiciando uma análise que permeia vários conceitos literários da atualidade, sem, contudo, fazer parte de um gênero em particular, apenas estando dentro do patamar paródico pós-moderno. Por outro lado, pode-se dizer que sua obra converge na somatória das mudanças ocorridas nos últimos tempos da literatura pós-moderna. No trecho a seguir, Abelaira descreve o suco de burujandu, da sua existência à comercialização, sendo possível estabelecer com clareza a influência do que Todorov chamou de passagem do maravilhoso instrumental para o científico:

O burujandu não existe, embora pudesse ter existido se a madre natureza revelasse um pouco mais de imaginação. O fruto, tropical como o nome indica, vinha estampado no rótulo da garrafa: um misto de piteira, de maracujá e de ananás, com folhas muito semelhantes às de tremoço. Eu próprio desenhei. Quanto ao sabor, valerá a pena descrevê-lo? Quem não o conhece? Vinho verde gaseificado com gotas de cereja, um pouco de rapé cor azul-marinho. Céptico, meu pai aceitou o risco de perder algumas centenas de contos a fim de provar a minha incapacidade. Enganava-se. Um êxito colossal[...]. Mas a inexistência do fruto não determina a inexistência do sumo, a

inexistência do éter não nega a realidade das ondas luminosas. E a prova de que existe o sumo manifesta-se ali naquela mesa. Vai um copo? (ABELAIRA, 1981, p. 26-27)

Uma das características da contemporaneidade literária presente nessa trama abelairiana, é a influência do *science fiction*, que consiste em apresentar avanços científicos que estão muito a frente do tempo descrito, tanto histórico quanto empiricamente. Da mesma maneira, que agora a crítica à artificialidade da sociedade industrial, agora cede lugar paradoxalmente a exaltação da imaginação científica, frente à mediocridade na natureza. Nos trechos a seguir, percebe-se os postulados da teoria de Todorov que permeiam *O triunfo da morte* no que tange à influência do maravilhoso científico:

Um terceiro tipo de maravilhoso poderia ser chamado o maravilhoso instrumental. Aparecem aqui pequenos *gadgets*, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas afinal das contas perfeitamente possível. Na história do Príncipe Ahmed das *Mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são no início: um tapete voador, uma maçã que cura, um tubo de longa visão; em nossos dias, o helicóptero, os antibióticos ou o binóculo. O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o maravilhoso científico e que se chama hoje de *science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que ciência contemporânea não reconhece. (TODOROV, 1992, p. 63)

O conceito de Todorov, especificado como maravilhoso científico permeia toda narrativa analisada de tal maneira que integra uma das suas características mais importantes, na medida em que remete a um fator de importância para o efeito desejado. Isso consiste no questionamento da realidade e do avanço científico de uma época:

Para os marxistas, tratava-se duma tese reacionária ao serviço das multinacionais que, de fato, pagaram a conta das investigações, produto exemplar da ciência burguesa e do renascimento do nazismo. Para os psicanalistas, a tese ignora o complexo de Édipo, se pode entender o artigo de Lacan. Os teólogos limitaram-se sublinhar que, não havendo imprevistos para Deus, o homem fora necessariamente contemporâneo do pterossauro, quase (ah, este quase!) coincidente com a origem da vida, o que daria razão ao Gênesis. Assim numerosos psiquiatras passaram a recomendar o patê de pterossauro

como tranquilizante eficaz, boa leitura do alfabeto celular. (ABELAIRA, 1992, p. 84).

No trecho acima, são parodiados conceitos históricos, científicos e religiosos. Esses conceitos como o marxismo, o nazismo, a psicanálise e o cristianismo, são questionados devido à influência da pós-modernidade na trama abelairiana. Assim, na medida em que o legado histórico-cultural e científico sofre ataques, o conceito de science fiction é aludido, pois um produto inexistente na realidade empírica, corrobora para a problematização do sistema culturale esse traçomarcante nas tramas da contemporaneidade literária como *O triunfo da morte*.

Todorov aponta descrições de algumas psicopatologias, sendo as mesmas justificadas por outros temas psicanalíticos na literatura. A partir de Freud, uma vez que o psicanalista aponta na estrutura da psique a neurose como resultado de um conflito entre o ego e o id, enquanto a psicose é o resultado análogo de uma perturbação semelhante da relação entre o ego e o mundo exterior. Nessa abordagem voltada à narrativa, Freud exemplifica a patologia da neurose no exemplo de uma moça que estava apaixonada pelo cunhado e cuja irmã estava para morrer, e ficava horrorizada ao pensar que se o cunhado ficasse livre, seria possível se casar com ele. O esquecimento instantâneo deste pensamento permitiu a movimentação do processo de recalque que leva a sofrimentos. No caso da neurose, o conflito tende a ser resolvido pela mudança da realidade, recalcando a satisfação do impulso no caso do amor pelo cunhado. Já uma reação psicótica teria negado o fato de que a irmã está para morrer.

Esses recursos, aplicados em *O triunfo da morte*, são subvencionados pelo estudo de Todorov, na medida em que aspectos da literatura fantástica compelidos pela psicanálise emergem na trama. Na medida em que o narrador-personagem deixa indícios de uma descrição de percepção alterada da realidade cotidiana, sem justificar-se, o mesmo acaba migrando para o gênero maravilhoso, onde o improvável se resguarda. Além de que, nesse empréstimo psicanalítico, conferido à teoria fantástica, pode-se depreender da obra estudada o sintoma da psicose, no momento que o narrador-personagem

justifica os acontecimentos com fenômenos não empíricos e sobrenaturais como é o exemplo de Joana d’Arc:

Quando me levantei, já restabelecido tratei-me com um psiquiatra, falei-lhe daquele sonho, da voz – mas se Joana d’Arc ouvia vozes porque não as ouvia eu também? Respondeu-me com complexo de Édipo, a morte do pai ou da tia ou da prima e não sei que mais. Mandei-o à fava, em suma. (ABELAIRA, 1981, p. 53)

Os temas psicanalíticos extraídos do estudo de Todorov, sobre literatura fantástica, servem justamente para auxiliar na concatenação das técnicas usadas por Abelaira, na medida em que é latente a apropriação do uso desses adventos que permeiam a dúvida, e vão ao encontro do senso comum estabelecido. Todorov justifica teoricamente a utilização desses recursos nas obras fantásticas por serem pertinentes nas tessituras das tramas dos autores que pretendem explorar os limites da arte por meio da subversão das descrições naturais e sociais, assim como é a proposta de *O triunfo da morte*. Nesse aspecto, Todorov apresenta argumentos teóricos que sustentam essa escolha:

Pode-se, pois esquematizar a condenação que alcança as duas redes de temas e dizer que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar está condenação. Compreende-se melhor agora por que nossa tipologia dos temas coincidia com as doenças mentais: a função do sobrenatural é subtrair do texto a ação da lei e com isto transgredi-la. (TODOROV, 1992, p. 168)

Abelaira, na obra *O triunfo da morte*, sanciona os pressupostos fantásticos anteriores, pois os elementos sobrenaturais, assim como os elementos paródicos, dissipam o embate e a condenação de ideologias, fatos censurados e tabus que são desaprovados pela sociedade e pelo vínculo social. Nesse caso em especial, uma das mortes se exime de uma opinião convencional por não precisar se submeter às leis que regem a natureza e mais especificamente as regras sociais.

Há, aí, uma analogia hipertextual a *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, uma vez que esse descreve a vinda de um “super-homem” com capacidades mediúnicas, ou seja, uma espécie de homem aperfeiçoado,

melhorado e avançado em relação à humanidade. Na trama abelariana, surge na figura do “novo primata” e também configurado pelas características do personagem morte XLC523, que é descrito como um profeta arbitrário. Além do mais, esses conceitos do filósofo foram deturpados pela interpretação de Hitler, líder nazista que é mencionado parodicamente em relação à sociedade Thanatus House. Desse modo, além das menções anteriores, o narrador se utiliza da voz do personagem, ao invés da sua, para o não comprometimento com a polêmica sobre a justificativa de ceifar a vida de alguém:

Aqui a condenação e o desgosto mostravam-se evidentes. Encheu de tabaco o cachimbo e concluiu: A morte atuou como grande regulador do aperfeiçoamento da espécie. Somente, até hoje procedeu ao acaso e não de uma forma seletiva e eficaz. Eis o que pretendemos: obrigá-la a intervir cientificamente, apressando o aparecimento do novo primata. O aparecimento do novo primata e não a sobrevivência do homem, hem? A resposta que XLC523 pretendia? Ou não, o meu desconhecido revelava-se um herético, uma morte revoltada. Semeadora de idéias heterodoxas não discute se boas ou más? Tanto mais que, convenhamos, o seu pensamento parecia ainda pouco estruturado, as incoerências abundavam, sugeriam um profeta, não um pensador tradicional e bem alicerçado na realidade. Talvez. (ABELAIRA, 1981, p. 104)

Por outro lado, Todorov recorre, mesmo que de forma genérica, aos elementos psicanalíticos para a inserção na sua teoria fantástica. O estudo da literatura fantástica, embasado nas questões psicopatológicas, confere, à análise de *O triunfo da morte*, uma observação relevante desses fenômenos:

O esquizofrênico, escreve Kasanin, não tem nenhuma intenção de mudar seu método de comunicação, altamente individual, e que parece alegrar-se com o fato de que não o compreendam. A linguagem torna-se então um meio de cortar-se do mundo, contrário da sua função mediadora. (TODOROV, 1992, p. 156)

Comparando o trecho acima à análise da obra de Abelaira, pode-se relacionar de forma pertinente, na medida em que o narrador-personagem opta por um discurso esquizofrênico, fragmentador da realidade e ultraindividual, apontando metaficcionalmente às opções do seu traço, sem considerar as leis naturais e sociais:

Se tal como no gato, uma pequena zona do cérebro comanda os nossos sonhos... Pergunto outra vez: porque sonho, não com a morte, coisa compreensível, mas que sou morte? E isto acontece com toda gente ou só comigo? Não, não conto um sonho. E a coerência não a creia posterior, faz parte dos fatos. Prova a realidade deles. (ABELAIRA, 1981, p. 77)

Conclui-se que os elementos fantásticos até aqui concatenados demonstram a validade desses instrumentos teóricos aplicados à narrativa de *O triunfo da morte*. *Taís elementos* estabelece algumas fronteiras, mesmo que essas sejam levadas aos limites de seus conceitos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na observância de todo percurso desenvolvido na presente dissertação, alguns temas e conceitos foram privilegiados por abarcarem aspectos da matéria analisada. O tema da morte, em específico, que faz jus ao título da trama estudada, foi perscrutado sob a ótica dos estudos pós-modernos, conferindo a essa temática a tônica das descrições histórico-culturais contemporâneas. O tema da morte, utilizado por Augusto Abelaira também permeou outras narrativas de outros autores, como Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que auxiliou de base comparativa para contrabalançar e ressaltar os intentos dos autores nessas narrativas. A validade dessa temática nessas tramas advém do fato de que a morte do narrador-personagem, no âmbito literário, o coloca ao largo das leis de censura institucionalizada, que não podem mais alcançá-lo, além de que as leis naturais não se aplicam mais àqueles que se encontram no estado de pós-vida.

A morte do narrador-personagem de *O triunfo da morte* permite que o mesmo aborde certos tabus e combata a censura ao politicamente correto. Ao eximir-se da sociedade, do tempo e do espaço, o personagem pode ter quantas amantes desejar e se entregar ao erotismo, e quando não quiser mais, pode descartá-las, conferindo ao “acaso sobrenatural” a causa de suas mortes, que acobertam a intenção ideológica da crítica à descartabilidade da arte contemporânea. Seguindo os conceitos das antinomias do gênero pós-moderno, o narrador-personagem, pode ter posicionamentos ideológicos antagônicos sem conflitos. Pode criar produtos artificiais que trazem ilusão e doenças aos consumidores, mas nesse aspecto acaba deixando a dúvida sobre seus feitos, desviando o foco de verossimilhança dos argumentos, ficando assim livre para criticar, polemizar e se pronunciar em assuntos delicados, aleatoriamente.

O narrador-personagem aponta para o sujeito burguês, que outrora era senhor da realidade cultural, e que hoje sofre a compulsiva fragmentação do eu, que é advento da herança psicanalítica lacaniana nas obras pós-modernas, que a psique não pode se relacionar diretamente com sua realidade cultural, devido à frágil e duvidosa mediação dos símbolos. Mas também nota-se, na

trama descrita pelo narrador-personagem, traços de um burguês em essência, na medida em que os complexos paradoxais são mantidos para manutenção das suas certezas vazias.

Essa última parece ser uma das mais elaboradas críticas sociais nas figuras da morte e das doenças mentais em toda trama. Outros apontamentos conferem ao narrador-personagem, na figura de morte, o poder sobrenatural de ceifar a vida de outras pessoas ao acaso desde sua infância, e mais tarde fazer parte de uma sociedade secreta, a “Thanatus House”, que se ocupa em decidir quem deve morrer numa espécie de força evolutiva seletiva natural, preparando para a chegada do novo primata, analogia conceitual paródica à super-raça do discurso nazista. Os conceitos paradoxais conferidos às nuances da narrativa, sobretudo, partem dos pressupostos pós-modernos da paródia, ironia e do fantástico, de maneira a sancionar uma perspectiva ideológica mais marxista e desconstrutiva da arte, mais do que inclusiva e descritiva.

Outros conceitos hipertextuais também servem de válvula de escape para o narrador-personagem, nos exemplos em que ele diz sonhar, abstendo-se de conflitos com as estâncias majoritárias sociais, assim como diz ter dúvida se não é sua imaginação ou se não é febre, seguindo a premissa das alucinações delirantes que também são encontradas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mas os conceitos psicanalíticos subvencionam a dúvida das afirmações, permitindo que possa ter total liberdade para minar os pilares da razão, da realidade, da ciência e da arte.

Já a escritura da trama aponta para os sintomas mais generalizantes da esquizofrenia, assim os espaços temporais (passado, presente e futuro) se desenvolvem ao mesmo tempo, ressaltado pelo traço fragmentário de sua trama. Outro elemento conceitual do narrador-personagem está na crítica à sociedade de consumo e consiste na não aceitação de elementos da realidade afetiva familiar burguesa. Dessa forma, percebe-se um personagem compelido e embasado na prática do capitalismo selvagem, de que os fins justificam os meios, na medida em que até seu pai, que ingeriu o produto de sua criação, o suco tóxico de burujandu, acaba morrendo.

O personagem, nesse sentido, não demonstra ter remorso, depreendendo assim formas genéricas de sintomas psicóticos. Mas todos

esses elementos concatenados até aqui, que por vezes consistem em críticas às noções de valores sociais, à sociedade de consumo, à arte, à percepção da realidade e até a própria existência empírica, são o apanhado das técnicas metaficcionalis de que autor se vale, descrevendo a síntese de toda tendência pós-moderna de forma paródica. A cultura de massa, o erotismo, o marxismo e a psicanálise são temas muito utilizados na contemporaneidade literária, numa versão deturpada do passado, permeada pela noção esquizofrênica do presente, o que traz à tona os paradoxos de uma cultura e de uma sociedade, em que as perguntas multivalentes são mais pertinentes do que as respostas descartáveis, o que de certa maneira descreve o panorama da literatura e da arte atual.

Em suma, *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, é um peculiar exemplo da literatura contemporânea, que parodia todas as suas tendências, descrevendo as suas antinomias e testando os seus limites, em um mosaico experimental literário. Por meio da metaficção, o romance ironiza a mediocridade do fazer literário e critica a falta de imaginação dos escritores de nossos tempos, por vezes transgredindo todas as técnicas até mesmo da literatura fantástica, com o intuito de sublimar os limites da arte pós-moderna. No fechamento da narrativa, percebe-se um rompimento paradigmático, na medida em que estabelece que o leitor escreva a trama junto com o autor, implodindo a noção de autoria e do gênio burguês, sancionando a noção de que a leitura preenche os vazios da significação textual. Enfim, *O triunfo da morte* é uma narrativa que propõe tanto ao público acadêmico que pretende estudar os fenômenos da pós-modernidade, quanto o público em geral que busca nos pormenores do cotidiano, uma reflexão que vai além daquelas impostas pelo meio científico, cultural e social

6 BIBLIOGRAFIA

- ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- ANAIS do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Mémoires postumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura*. São Paulo: EDUNESP; Hucitec, 1998.
- BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- DUARTE, Lélia. *O triunfo da morte: novo caminho para o Neo-Realismo*. Lisboa: *Colóquio/Letras*, v. 81, set. 1984.
- FORNOS, José Luís Giovanoni. *Paródia e ironia em O único animal que?*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jaques: *O triunfo da religião*. Precedido de discurso aos católicos. Rio de Janeiro: Geográfica, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 33, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia da formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Escala, 2005.

PEREIRA, Paulo Alexandre. *Voltar a ler Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos dos Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, 1999. Série Traduções.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PROUDHON, Pierre Joseph. *Sistema das contradições econômicas ou A filosofia da miséria*. São Paulo: Cultrix, 1995.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.