

NARRATIVA MODERNA E CONTEMPORÂNEA – NOVAS FORMAS (D)ESCRITAS

Maria José Palo*

Resumo

A arte da ficção é a própria arte de imitar, por seus próprios meios, ao inventar o presente. Gradativamente, através dos séculos, essa arte perdeu sua marca de fantasia, ao deixar de lado uma espécie de dissimulação e fingimento e tornar-se crível, por incluir em si a verossimilhança. No século XX e XXI, a forma mista da narrativa de ficção ganhou uma função da interpretação contida na imagem da similaridade, visto que passa a reclamar um modo de ver interpretativo do imaginário do leitor. Os campos discursivos e a personagem vivem essa metamorfose e o jogo ontológico, entre a ficção e a não-ficção, na exigente pesquisa das técnicas da narrativa contemporânea. Esta é nossa tese em debate.

Palavras-chave

Arte da Ficção; Contemporaneidade; Dissimulação; Imaginário; Plausibilidade; Verossimilhança.

Abstract

The art of fiction is the art of imitation itself by its own means when it invents the present time. Step by step, this art lost its fantasy traces through the centuries, and it moved out a kind of dissimulation and pretense becoming itself credible by including the verisimilitude in itself. In the 20th and 21st centuries, the mixed narrative form has won an interpretative function inside the images of similarity, considering that it asks for an interpretative seeing way of the reader's imaginary. Indeed, the speech and its character settle the metamorphosis and the ontological game in their careful contemporaneous research about the contemporary narrative, between fiction and nonfiction. This is our thesis under discussion.

Keywords

Art Of Fiction; Contemporaneity; Dissimulation; Imaginary; Plausibility; Verisimilitude.

* Departamento de Arte – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – 05014-901 – São Paulo – SP - Brasil. E-mail: mpalo@terra.com.br

A mimesis se define em relação a um referente exterior ao poeta, que ele transpõe, imitando-o pelos meios próprios de sua arte.

R. Dupont-Roc & J. Lallot

No limiar do século XVII, as narrações verossímeis já revelavam, na Inglaterra, um discurso de credibilidade, ao lado da verossimilhança, e se equivaliam a uma profissão de veracidade. Até essa época, todos os gêneros pré-modernos, romances, contos populares, alegorias, fábulas, poemas narrativos, não considerados como verdade, suspendiam a referencialidade dos seus enunciados, neles incluindo o maravilhoso:

Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas (GALLAGHER, 2009, p. 632).

Vencer essa diferença da normalidade existente entre ficção e mentira impôs à narrativa, por meio de uma exigente elaboração de um discurso próprio, a verossimilitude, graças à diferenciação de formas precedentes do inverossímil, e à capacidade emergente do leitor distinguir entre realidade e mentira.

No século XVII, as narrações eram lidas ou como relatos reais ou como alegorias sobre pessoas ou eventos. Em meados do século XVIII, a narrativa inglesa, o romance, radicalmente, mudou, passando a ser um traço distintivo da forma romanesca, o que lhe impingiu a necessidade de ser redescoberta. Surgem, então, com as conseqüentes variações, novas formas mistas de narrativas derivadas da diferença entre o *novel* e o romance, resultando na consolidação do laço histórico entre o romance e a ficção. Isso porque, nesse panorama, o *novel* situou-se de maneira ambivalente quanto ao estatuto da ficção, enfatizando certos tipos de referencialidade e, ao mesmo tempo, oferecendo intenções de veracidade – fez desse estatuto ficcional seu fundamento ontológico, com rígidos liames.

Por conseqüência, mesmo que de modo aparente, os romancistas do século XVIII libertaram a ficção do seu álibi de forjar a verdade das histórias, e atribuíram-lhe a referencialidade evocada pelos outros gêneros literários. Seu grande efeito foi devolver aos leitores o estatuto imaginário das personagens, então no domínio do crível, escapando da comparação com a poesia, aquela que não poderia mentir. O *novel*, ao mesmo tempo, descobriu e ocultou a ficção, sendo ambas, mesmo que contraditórias, verdadeiras, segundo a hipótese de Gallagher em seu artigo *Ficção* (2009), enfatizada pela estreita conexão histórica entre ambas.

É sabido que todas as culturas sempre praticaram a ficção. No início da era moderna, as histórias não professavam mais a veracidade referencial, como as fábulas o faziam. Embora reconhecidas como aquelas narrações que “nada afirmam e, ainda assim nunca mentem”, essas narrações, em qualquer tempo e lugar, seriam chamadas narrativas de invenção ou ficção. O que lhes faltava era apenas uma categoria conceitual de histórias críveis, que aceitasse a verossimilhança como forma de verdade – esse era o verdadeiro impasse do romance.

Na Europa, emergiram as primeiras acepções de narrativa de invenção em paralelo à mudança de significado da palavra ficção – “algo modelado ou construído, uma maquinação, uma intriga com propósito de fraude, ou algo inventado ou imaginado” – aproximando o usual enigma ficcional da

complexidade do mundo narrado. Este conseqüente desenvolvimento interno do romance ampliou a ideia de realidade, ao incluir em si a simulação mimética, e, principalmente, ao aceitar *a verossimilhança como forma de verdade*, que está na origem do conceito de ficção e do romance, todavia, enquanto gênero:

Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; "composição inventada", firmada cada vez mais no século XVIII, "quando tornou obsoleto o significado mais antigo de "engano", dissimulação ou fingimento" (SYDNEY *apud* GALLAGHER, 2009, p. 631).

Estas marcas referenciais de mudança da narrativa de ficção, por consequência, passam de subespécie da dissimulação ou fingimento à natureza de fenômeno literário. Mudança que significou a descoberta da ficção como discurso com estatuto próprio, porém, em dependência dos leitores, e de sua capacidade de distingui-la tanto da realidade quanto da mentira – a leitura interpretativa, a partir desse novo marco, não seria mais ingênua.

Entretanto, se de um lado, os objetos narrados inventados faziam a distinção falso *versus* verdadeiro, de outro, os próprios leitores saberiam reconhecê-los em sua forma de narrar verossímil, num conceito mais refinado de ficção. Mesmo considerando, até hoje, que os gêneros anteriores ao século XVIII eram também ficção, devido a sua incredulidade. A ficção sempre segregou qualquer traço de veracidade relativo ao mundo real comum firmada pela invenção dos "mundos possíveis", atos elocutórios dissimulados, *gestalt* ou jogos linguísticos, segundo usos do dicionário inglês.

Schmidt defende que, "em termos modernos, os romances, os contos populares, as alegorias, as fábulas, os poemas narrativos – todos os gêneros pré-modernos que não eram tomados literalmente como verdade, mas que não tinham pretensão alguma de enganar – modificaram ou suspendiam a referencialidade dos próprios enunciados" (SCHMIDT *apud* GALLAGHER, 2009, p. 632).

Para o teórico inglês, o romance pode definir a ficção, mesmo que no passado não tivesse sido entendido como uma categoria, nem sequer como categoria de poesia. Isso porque somente as narrativas verossímeis dão a prova da afirmação de um conceito mais fino de ficção. Esta é a única marca confiável de ficção narrativa na ausência de credibilidade, enquanto que, anteriormente, a verossimilhança equivalia a uma profissão de veracidade.

No século XVII e começo do XVIII, as narrações críveis em prosa eram lidas ou como relatos orais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade. É o caso exemplo de *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1719), obra que pretendia enganar o público tomando uma posição contrária ao calvinismo. Razão pela qual, ao prefaciá-lo, enfatizou que cada episódio da "história fictícia aludia a um fato real", o que fez deslocar a verdade do discurso literal para o discurso alegórico.

A alegoria é uma forma literária precursora do *novel*. Formas fantasistas do romance inglês, inspiradas nos romances franceses do século XVII, eram lidas e aceitas como "reflexões" disfarçadas enquanto obras de imaginação. Seus propósitos eram elevar damas ou aristocratas da corte a exemplos de virtudes, e seus escândalos a crônicas escandalosas, sátiras difamatórias que parodiavam a forma do "romance", pela inversão dos juízos.

Ambas as formas, o *novel* e a ficção, ainda não renunciavam à veracidade e referencialidade dos indivíduos concretos. Raras narrações verossímeis foram acolhidas como histórias de indivíduos totalmente imaginários no século XVIII,

mesmo no século XIX, razão pela qual recebiam nomes próprios, até mesmo nos títulos, para preservar a pressuposta unidade.

Todavia, a categoria conceitual de ficção ainda necessitava de um elo entre a história crível e a história verdadeira para que se definisse enquanto forma ficcional, enquanto discurso próprio e categoria funcional. Foi o *novel* que, com a inclusão da verossimilhança, fez com que o novo gênero ganhasse a diferença das formas precedentes do inverossímil: paradoxalmente o *novel*, uma hibridação de textos folhetinescos, textos de escândalo e controvérsias políticas e religiosas (DAVIS *apud* GALLAGHER, 2009), é que abre o espaço conceitual de invenção, por meio da verossimilhança narrativa. Entretanto, com toda essa transformação, a ficção ainda necessitava de uma conceituação ou de alguma verdade própria.

Os disfarces das alegorias geraram formas de narrar mais complexas com ambientações e narrações cada vez mais elaboradas e críveis, com apreciações singulares em si mesmas para além da referencialidade das pessoas em foco. Esse modo narrado alegórico passou a gerar formas (d)escritas mais complexas, com uma mudança epistemológica geral que incluiu em si a simulação mimética.

A verossimilhança passa a ganhar suas formas de verdade antes que formas de fraude, fato que marca a origem da ficção e do romance como *gênero literário*. Entre a ideia da relação contraditória presente nos primeiros *novels* e a ficção, ocorreu, por consequência, uma eliminação de certo tipo de referência, então substituída pela plausibilidade, que passa a ser concebida como atributo da ficção. Ou seja, seria menos uma técnica de utilidade, e mais um modo de reduzir a força da referencialidade.

Por conseguinte, novas formas narrativas ganharam lugar no romance inglês, e se impuseram sobre o referente do texto, não extratextual, mas como generalização, uma "espécie", exemplos tomados da realidade: a ficção assumia, de vez, a invenção de exemplos reais e plausíveis ao leitor; e descrevia as personagens inventadas com um referente genérico, para que o romance pudesse ser considerado verdadeiro, mesmo que produto do imaginário.

Os romancistas descobriram que a validade geral do romance dependia da natureza explícita de seus detalhes para que se tornasse verdadeira. As novas "espécies", como tipos de referencialidade, eram uma volta a Aristóteles e a sua Poética, não só como uma autoridade respeitável, mas também como uma formulação baseada entre outras, na verossimilhança e no imaginário.

Por consequência, as personagens romanescas se revelaram seres peculiares para representar casos de sua "espécie", o que foi debate entre autores, no afã de saber sobre quanto o comportamento de uma personagem deveria ser típico para ser considerado plausível.

Os romancistas atribuíam um caráter contraditório ao estatuto referencial genérico das personagens, "nomeando-as da mesma forma que os indivíduos são nomeados na vida real: "Madame Bovary c'est moi", esclareceu Flaubert, fundador da técnica do discurso indireto livre. Henry Fielding (1742) fez uso de novas técnicas de não referencialidade, revelando sua capacidade de se tornar um modo particular de dar forma ao conhecimento através da en(cenação) de pormenores fictícios, de mostrar essas formas a um público já acostumado a ler romances como histórias de pessoas fictícias.

As novas formas (d)escritas da arte de narrar nasceram da *plausibilidade*, embora estivessem sempre à disposição em muitos lugares e em diversos momentos históricos. Isso ocorreu na Inglaterra dos anos setecentos, com o capitalismo, o empirismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão

da burguesia, e tudo isto contribuiu para sua caracterização; e também expunha o desejo do público a ler-se a si mesmo como uma sociedade, a reencontrar-se nas circunstâncias e a imaginar-se nas alteridades das nações remotas. Surge o *novel e o realismo formal*.

Os leitores burgueses desse novo contexto passaram, então, a preferir a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico. A ficção passa a subordinar-se ao princípio da realidade, já tomado como seu norte.

Os novos referentes reais geram as formas da narrativa inventada com uma natureza ficcional legitimada pela credibilidade, porém, firmada pela “credulidade irônica” – marca essencial da modernidade e da contemporaneidade, e pressuposto maior da leitura ficcional. As novas formas narrativas passam a ser admiradas pela flexibilidade de uma atitude afetiva, uma espécie de assentimento irônico tornado uma necessidade universal, e, ao mesmo tempo, uma necessidade de adentrar o jogo linguístico da ficção.

Foi Coleridge (1960), quem, no início do século XIX, documentou a suspensão voluntária da incredulidade. Todavia, o sentido do controle individual sobre o ceticismo, que distinguia a leitura dos romances dos atos que impunham um desengano, colocava uma barreira aos perigos da imaginação. O prazer também poderia impossibilitar ao leitor o distanciamento da forma romanesca que, aliás, só ela deveria garantir. O que também poderia anular, por outro lado, a presença do leitor.

Entretanto, acreditar no romance e na sua verdade também significava para Coleridge manter o prazer de ler, suspender a incredulidade, renunciar à desconfiança e prudência, com maior incidência das imagens na recepção da narrativa e na consciência do leitor. Desse modo, a percepção do leitor tornava-se viva, sem mais questionar o estatuto da narrativa inventada, se verdade ou ficção, face à experiência do ler. Em consequência, ele passa a experimentar o que lê – ganha o gozo de um envolvimento profundo com a ilusão, volta-se inteiramente à ficção, sem lucros ou vantagens práticas. Seguindo esses rastros, o leitor passa a “saber” o que é uma ficção – o conhecimento inicial que se oculta no não-dito da linguagem da forma (d)escrita narrada.

Entramos no século XX e XXI, momento em que os escritores não acreditam mais nas impressões da personalidade suscitada pela personagem. Todos os enunciados relativos à personagem são agora falsos, passando, por consequência, aos estruturalistas a sua desimportância, ao destacarem sua função ideológica e funcional.

Confundir pessoas e personagens tornou-se um erro, visto que, ao deixarem de subordinar-se à ação, ganham apenas a essência psicológica. Somente com o passar do tempo e com a difusão de um maior conhecimento sobre a invenção narrativa é que os romancistas tomaram consciência da forte atração emotiva exercida pela ficcionalidade das personagens presentes em seu caráter.

Como leitores da narrativa romanesca, sabemos que a personagem é uma convenção, e que as referências dos nomes próprios dados a ela pelos autores nas histórias referem-se apenas àquilo que eles mesmos estão criando, junto ao leitor consciente e atento. Os nomes, na ficção moderna e contemporânea, não só nos ajudam a distinguir as personagens (familiares e estranhas, indeterminadas e acabadas, assim nomeadas por Gallagher), mas também nos induzem a iniciar, ou não, uma atividade imaginária para lê-las em sua singularidade. Este fato vem a modificar o perfil da narração ocidental, no marcante exemplo da personagem *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Para Aristóteles, sob a noção da verossimilhança, as personagens são seres com características essenciais dos mundos possíveis nos quais existem, mesmo que sob as variações acidentais que os romancistas lhes possam atribuir. Para Jeremy Bentham, “a personagem é um não-ser imaginário” (BENTHAM *apud* GALLAGHER, 2009, p. 652), e sua existência reforça com prioridade o efeito da realidade a ser provado pelo leitor. Se a personagem existisse, existiriam os limites demarcadores da realidade criada pela ficção nas formas de sua escrita. Personagens são construções da atividade textual, e recebem características possíveis do fingir: “Ao fingir referir-se a pessoas e narrar eventos que lhes dizem respeito, o autor cria personagens e eventos ficcionais” (SEARLE *apud* GALLAGHER, 2009, p. 650).

A narrativa ficcional simula expressões referenciais ao criar e nomear suas personagens, as quais, nas narrações em terceira pessoa, manifestam-se na sua consciência. As técnicas narrativas do discurso indireto do narrador e monólogo interior revelam seus estados mentais, cujo acesso é sinal de sua ficcionalidade a ser interpretado por meio do discurso indireto livre, um modo de interpenetração entre o discurso do narrador e a expressão íntima da personagem. Dessa interseção deriva a força emotiva da personagem, marcando sua inexistência no real, em cumplicidade com o narrador (MILLER *apud* WOOD, 2008).

A ficcionalização em si é operada pelas diversas formas de escrita, atribuindo ao rigor da representação o poder de criar um “efeito personagem”, impressão ilusória de uma criatura com muitos níveis de existência e com exterioridade e interioridade próprias. A personagem nasce da combinação de diferença e semelhança com seres outros. Caso dos romances com narradores em primeira pessoa, cujas técnicas anulam a diferença entre o narrador e o autor implícito, entendida por Cohn como “a dúplice origem vocal da ficção” (COHN *apud* GALLAGHER, 2009, p. 653).

Ler a personagem de ficção é sempre um convite à identificação, embora seja incompleta, segundo seu estatuto lógico-semântico; seu referente, não se completando, produz zonas de indeterminação, tornando impossível ao leitor verificar suas propriedades ficcionais não atribuídas pelo texto. O texto cindido reflete a diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto da ficção, no afirmar de Ronen (RONEN *apud* GALLAGHER, 2009, p. 654). Não podendo recorrer a informações externas para identificá-la completamente, cabe às técnicas romanescas enfatizar ou atenuar essa incompletude. O modo como as técnicas evidenciam a descontinuidade entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação nos permite encontrar o lugar da linguagem capaz de representar aquilo que só pode ser imaginado ou suposto – o pensamento dos outros. Fica no desejo do leitor descobrir o que não está dito, ou como uma metáfora do encontro com o vazio (modernismo) ou como um sinal do caráter ficcional da personagem (pós-modernismo).

O que sobressai é que a narrativa moderna e contemporânea tem um narrador mantenedor da ilusão da opacidade das personagens, fato que as torna veículos de incerteza epistemológica da modernidade. Trata-se do duplo movimento de dispersão e recolhimento da atividade narradora na tecitura dos fios da trama e da urdidura em que se mesclam no cruzamento do trabalho de produção do texto do espetáculo, cenário da representação. Nela, o exercício da crítica biográfica surge para responder pela necessidade do diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada.

A ficção sempre apareceu articulada ao discurso narrativo. Sabendo que os diferentes atos de narração implicam diferentes maneiras de ler o texto, usados

em um jogo de semelhanças – a ficção, nesse sentido, é uma atitude e uma atividade fragmentária cujo peso maior repousa sobre o leitor e sua leitura plausível.

Os narradores de narrativas modernas e contemporâneas pretendem enquanto criadores e atualizadores remover as vias da presença do escritor na escritura e com esta finalidade desenvolver várias formas ficcionais com base nos descontínuos da linguagem e técnicas do narrador no processo autoral. Citamos alguns escritores expoentes da Literatura Brasileira: Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Milton Hatoum, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rubem Fonseca, Chico Buarque, Lya Luft, Luis Ruffato, João Gilberto Noll, Carlos de Brito e Mello, dentre outros. Estes escritores, ou apagam sua subjetividade atrás de um narrador em primeira pessoa (monólogos e solilóquios), num tempo de leitura autoficcional que acompanha o tempo dos acontecimentos, seguindo o exemplo de Joyce (o descontínuo); ou apagam a diferença entre o romance e a vida real, para ocupar, sobretudo, a vida própria do leitor e, junto a ele, estreitar sua relação indireta com o mundo.

Por outro lado, o narrador, ao se ausentar, libera os acontecimentos e as personagens da cronologia tirânica do passado. Na profundidade psicológica da personagem, as relações de causa e efeito não são mais determinadas pela lei da causalidade e pela linearidade do tempo, mas, sim, pelas considerações dos arquétipos e desejos do inconsciente que medeiam o comportamento humano em sua *durée*.

A tríplice logicidade da descontinuidade, fragmentação e ambiguidade do homem moderno transparece nas coordenadas do relato inventado e construído pelo narrador, em seu próprio ritmo e intemporalidade. As narrativas são descritas sem a presença do herói, técnica já mostrada em *A Educação Sentimental* (1869), de Flaubert, que não olha mais a sociedade como perfeita e hierarquizada; esta, substituindo a linha da sucessão pela linha paradigmática, em razão disso, inventou um anti-herói moderno.

As ficções verbais contemporâneas são ancoradas na ideia de verdade, com a conseqüente crise da noção de sujeito que fala ou escreve sobre si, e que na escritura se produz, atualiza-se. Para Nietzsche, a exigência de atualidade, a contemporaneidade, deve estar em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação, ao declarar o que é ser contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58–59).

Para o filósofo alemão, a contemporaneidade é a relação singular do homem com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo; aqueles que coincidem totalmente com a época, não conseguem vê-la e, por isso, não são qualificados como contemporâneos. Para sê-los, precisam manter o olhar fixo sobre ela, devem vê-la, o que não conseguem quando aderidos à época porque não estão dela deslocados e são não coincidentes com ela: são inatuais. Para Agamben, "Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 59). O que vem

confirmar Barthes de outro modo: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58).

Por outro lado, a narrativa contemporânea em visitação pós-modernista traz o autor à superfície. Ele, agora, é livre para nos enfrentar com sua própria imagem no ato da criação. Se, no autor modernista, tratava-se de renunciar a sua autoria negada, na pós-modernidade, com o poder de influenciar a conduta do leitor, ele está ausente (“slogan” pós-modernista). A figura do escritor substitui a do autor (autor criador, segundo Bakhtin), ao assumir o modelo dado pelo outro enquanto uma personagem mundana, no entender de Barthes, *um estatuto fantasmático de escritor*. Sua figura de autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, integrando-se como autor pessoa (segundo Bakhtin) ao cenário literário e cultural reconstituído pela crítica biográfica.

Nas formas de escrita moderna e contemporânea, o narrador é eclipsado por sua própria escritura – ao projetar-se na criação, dissolve-se, desloca-se no seu tempo, para poder dar frutos futuros plausíveis, em tempo e espaço recriados e atualizados. Enquanto resultantes, na narrativa moderna, a característica dominante é epistemológica, e a da ficção pós-modernista é ontológica.

Na contemporaneidade, as novas formas de narrar reclamam uma estrutura recursiva em termos metalinguísticos, explorando a autoria narrativa e sua credulidade enquanto estratégias de sustentação ontológica. Pelo exemplo de Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno*, o narrar das aventuras faz uma personagem leitora, aquela que quer ler a novela. Nas suas narrativas intercaladas nos capítulos, o leitor pode ser o começo da novela com uma leitura alternada dos mesmos, nos quais tem seu lugar, tempo e posição, respeitando a plausibilidade da atualização em recriação. Podemos observar estas estratégias do jogo ontológico nesta pesquisa das técnicas sobre a ficção de autores e seus romances que se seguem:

Em *A Paixão segundo GH*, de Lispector, a autora ignora a ação ficcional e apresenta um EU que não é uma personagem de ficção, mas a própria pessoa da autora em busca de identificação, entre o familiar e o estranho – é a antinovela. A personagem passou a ser o que, para Barthes “tornou-se um indivíduo, uma pessoa, em suma, um ser plenamente constituído, mesmo em caso de não fazer nada e, naturalmente, mesmo antes de agir. A personagem deixou de subordinar-se à ação, encarnou uma essência psicológica” (BARTHES, 1971, p. 42).

Em *A Hora da Estrela* (1977), Clarice Lispector dialoga com o leitor e desencoraja-o na expectativa de perceber o próprio ego na oscilação das subjetividades então descontínuas e da redução ilusória da referencialidade. A narrativa vige sob o estatuto ficcional do livro e materialidade: “Nada espere deste livro, brilho de estrelas, nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua natureza, depreciável por todo”.

Em *Vidas Secas* (1937), de Graciliano Ramos, o tempo adquire um caráter lógico, que gera distanciamento e deslocamento do momento de sucessão, para favorecer a lógica de ação. O que resulta é a lógica organizacional de uma forma de escrita voltada à leitura de um círculo de quadros, a desenvolver o tema central – o da retirada de Fabiano e sua família –, tempo no qual o texto ganha formas novas de tempo interior. Entre a mente da personagem Fabiano e a mente do narrador o conflito diálogo-monólogo instala-se, abrindo o jogo imaginativo para a produção da linguagem ficcional de identificação pela diferença que é transferida à recepção. A personagem incompleta passa a ser o

lugar de origem da espontaneidade e da plausibilidade dentre os vazios da fala e da voz do não dito.

Em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, a forma ficcional dramática se propõe poética e lírica, sob a máscara do “poeta casmurro” ensimesmado e simulado da cabeça aos pés, desejando nela incluir-se como seu leitor-poeta simulado. O leitor deverá ler a história de amor fracassado de Bentinho e Capitu à sombra adúltera de Escobar, como uma história em espetáculo de ópera polifônica, do qual o leitor é também ator. Machado mobiliza as habilidades cognitivas do leitor, pondo em gesto sua fantasia, tanto de credulidade quanto de veracidade como história imaginada. Faz a ficção da mentira e glorifica a verossimilhança na mesma altura e dimensão da verdade alegada pela história das personagens no lugar do imaginário.

Tanto nO *Alienista* como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o leitor atua como um nexos entre a matéria ficcional e as matérias do *fait divers*: jornal, crônica, novela, charge, incorporando a história e a sociedade, não mais como referentes, mas como significado, ideia, assunto, tema, discurso, espetáculo ou conceito – ele partilha a verdade ficcional e sofre as mutações impostas pela forma (d)escrita ficcional. Sua função agora é ver a cena e a do narrador, é mostrá-la deixando a verdade para o olhar construtor do leitor. Deste, só espera a solução das hipóteses que as imagens suportam por meio do duplo, num lugar dado ao imaginário, no expor de Teixeira:

Assim, no breve espaço de um período gramatical, a passagem machadiana, sem ser sequer uma descrição, produz verdadeiro efeito da *enargeia*, no sentido de tornar envolvente a presença do ausente: pessoas imaginadas num lugar imaginário participam de uma cena inexistente, mas que se apresenta como real. Essa parece ser a epistemologia do efeito literário em *O Alienista*, visto demandar a compreensão da história por meio do duplo, do viés, do simulacro, do paralelo, do espelho ou da fantasia (TEIXEIRA, 2010, p. 158).

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, o relato mítico se mescla ao ficcional, em dúplice testemunho, declinado em primeira e terceira pessoa, e, como efeito, ganha um corpo escritural de veracidade testemunhada pelo discurso indireto livre, sob a égide do imaginário coletivo. Fusão de memórias em relato único, a competirem o mesmo lugar no espaço textual; a memória individual e a coletiva estão espelhadas nas citações e crenças roubadas do folclore amazonense e de sua vivência inventada, no compasso dado ao literário então liberto pelo imaginário do relato do ouvinte. O autor recebe a imagem do escritor em seu misterioso *habitat* amazônico, comunica-o ao ouvinte (o próprio narrador), e se integra ao ficcional contemporâneo, senão o supera por meio da representação do vivido narrado pelo relato de uma história de amor no cenário místico do Eldorado. O eu do autor não é detectado. A realidade da história é substituída pela credulidade irônica, ao suspender sua incredulidade favorece a plausibilidade.

Nos romances acima referidos, há redes narrativas (*links*), nas formas de relato narrativo do mundo ficcional, que podem bem aproximar-se à arte pictórica na modernidade e, mais ainda, na pós-modernidade. A configuração formada pela representação tem a função de dar novas formas de efeito à interpretação, agora, liberada da necessidade de acreditar na realidade representada. Segredo da arte da ficção. Daí é que nasce o prazer da experiência do ler em envolvimento com a ilusão. Isso ocorre porque a representação da consciência é essencial à ficção: “visto que enquanto lemos não conseguimos mais distinguir entre nós mesmos e a personagem, enquanto o leitor se inscreve

no texto como sujeito unificado pela leitura" (FROW *apud* GALLAGUER, 2009, p. 655).

O leitor moderno torna-se a consciência dúplice do texto, face bifronte como ouvinte e leitor. Completa-nos a autora Gallagher:

O romance exhibe-nos uma ficção explícita e, ao mesmo tempo, parece negá-la: o leitor abre o que sabe ser uma ficção exatamente porque é uma ficção, e logo descobre que o mais sutil dos elementos dessa experiência é precisamente este conhecimento inicial que, ao se revelar, se oculta no não dito (GALLAGHER, 2006, p. 644).

Na contemporaneidade, o romance narra o relato, encoraja a conjectura e o ceticismo – a história ganha o pressuposto da incredulidade, induz o leitor a formular juízos, não mais sobre a história, mas sobre a plausibilidade sustentada pela unicidade da personagem nomeada; a história relatada descontínua passa a ser a história da especulação e o ceticismo uma forma superior de discernimento. A narrativa de ficção moderna recebe a função de interpretar a imagem em cena atualizada e autorganizada pela experiência perceptiva sempre incerta e aberta ao acaso, ao duplo e à ambiguidade, à complexidade. No pensamento de Morin: "Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos" (MORIN, 2006, p. 35).

O mais importante é constatar que as reações desencadeadas pela trama anulam, de vez, as exigências formais da categoria do gênero, seja por inversão seja por meio de novas experiências de outros agentes ou alteridades interfaceadas: o jornal, a televisão, a internet, os blogs, o cinema, a música, os *mass-media*, em suas expressões e linguagens técnicas singulares. Dentre elas, a literatura classificada como uma subespécie dá-lhes o lugar na cultura, mesmo que de modo fantasista. No espaço romanesco, o território é do jogo e das hipóteses, e o lugar do exercício das reflexões e improvisações, das ilusões, é meditação, não mais de afirmações de pensamentos, mas sobre a existência: "O romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários" (KUNDERA, 1988, p. 76).

Em suma, entre o passado e o presente, a ocorrência do fragmentário, do anacronismo e da incompletude das formas (d)escritas da narrativa ficcional, marca-se pela diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto da ficção; do encontro da forma com o vazio (Modernismo), ou de um sinal do caráter ficcional de *species* da personagem (Pós-modernismo), incorporada a sua essência psicológica. É agora a linguagem soberana que é capaz de apresentar o pensamento dos outros ou a própria Ficção, tudo que possa ser imaginado, sonhado, encenado ou suposto pelo sujeito-autor.

Os campos discursivos, hoje, vivem uma metamorfose, entre a ficção e a não-ficção, na dinâmica, na complexidade, na incompletude e na incerteza do mundo contemporâneo. Na mistura íntima da ordem e da desordem do sistema literário auto-organizado, no "fazer" dramático, a rede imaginária da ficção moderna e contemporânea ultrapassa os limites do território biográfico, histórico e cultural; agora, vige nela a imprecisão e a reversão da perspectiva epistemológica do sujeito autor. Este, no aqui e agora, na obra se integra pela assinatura de sua imagem e seu gesto mundano, sujeito e mundo simplificados e subtraídos, aqui, reunidos no expressar feliz da síntese de Barthes: "o escritor menos a sua obra" (BARTHES, 1976, p. 94).

PALO, M. J. Modern and Contemporary Narrative: New Forms Described. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 31-41, 2010.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *La Poétique*. Trad. e notas R. Dupont-Roc & J. Lallot. Paris: Seuil, 1980.

BARTHES, R. *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 94.

COLERIDGE, S. T. *Coleridge's Shakespeare Criticism*. London: Constable, v. 1. 1960. p. 116.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 629–658.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: 2006.

TEIXEIRA, I. *O altar e o trono – Dinâmica do poder em O Alienista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WOOD, J. *How Fiction works*. London: Jonathan Cape, 2008.