



A desconstrução do romance na pós-modernidade

The deconstruction of the novel in postmodernity

Álvaro Cardoso Gomes¹

Eliane de Alcântara Teixeira²

Resumo: No presente artigo, pretendemos demonstrar que o romance sofre um processo de desconstrução na pós-modernidade, por meio da revitalização de velhas fórmulas ficcionais, entre elas, o uso massivo da paródia, da polifonia e da carnavalização, segundo o conceito de Bakhtin. Para levar a cabo nossa análise, servimo-nos de três romancistas contemporâneos – José Saramago, Lobo Antunes e Álvaro Cardoso Gomes, cujas obras revolucionam este gênero em prosa.

Palavras-chave: romance, Pós-Modernismo, paródia, carnavalização, polifonia.

Abstract: With this article, we intend to show that the novel suffers a process of deconstruction in post-modernity, through the revitalization of old fictional formulas, among them, the massive use of parody, polyphony and carnivalization, according to the concept of Bakhtin. To carry out our analysis, we work with three contemporary novelists – José Saramago, Lobo Antunes and Álvaro Cardoso Gomes, whose works revolutionize this genre in prose.

Key words: novel, post-modernism, parody, carnivalization, polyphony.

Pós-Modernismo é o nome que se convencionou dar a uma tendência ainda com contornos não muito definidos, que se tem manifestado em vários campos, nas últimas décadas do século XX e início do século XXI. Segundo Luiz Nazario, a expressão “Pós-Modernismo” teria sido cunhada primeiramente por Arnold Toynbee, em 1938,

para definir uma nova época, iniciada, já em fins do século XIX, na qual ele percebia o declínio do individualismo, do cristianismo e do capitalismo burguês; uma nova civilização de massas emergia, impondo os valores do gregarismo, do taylorismo, do hedonismo (2008, p.23).

Para o autor, a definitiva fixação do termo teria acontecido após 1945, final oficial da Segunda Grande Guerra, e com a deflagração ao mundo dos horrores, como o holocausto, as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, que deixaram a memória de impiedade, brutalidade, de mal absoluto, nunca vistos antes na história da Humanidade. Portanto, a arte que era produzida anteriormente, nada mais diz a esse homem testemunha do totalitarismo, não é suficiente para sua expressão e expressão de seus dilemas. O autor tem aqui uma visão eminentemente histórica da passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo.

¹ Professor Titular da USP, Coordenador do Mestrado em Ciências Humanas da UNISA, acgomes@prof.unisa.br.

² Doutora pela USP, Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, eatgan@gmail.com.

De acordo com Ana Paula Arnaut, em **Pós-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**, assim se caracteriza esta estética:

Nos anos setenta, no final dos quais se assiste à migração do Post-Modernismo para a Europa, via Paris e Frankfurt, este conceito torna-se cada vez mais inclusivo, deixando apenas de nomear certas tendências particulares das duas décadas anteriores. Ele passa a designar, conjuntamente, manifestações literárias e culturais que, agora também no campo da arquitetura, teatro, pintura, música, dança e cinema, entre outras, não podem ser classificadas como modernistas (2002, p. 44).

Os críticos sentem certo desconforto quando comentam as tentativas de definição dessa nova proposta teórico-artística. A começar da terminologia, pois o termo “pós-moderno” costumou ser utilizado apenas para apontar uma oposição ao Modernismo. No entanto, o conceito da continuidade/descontinuidade ainda não está resolvido, pois, conforme Calinescu & Fokkema, “é quase impossível traçar um limite entre esta tendência e suas antecessoras” (1990, p. 42).

O problema reside no conceito dos termos modernismo ou moderno, que já pouco dizem de uma tendência artística, diferentemente de outros como Barroco, Romantismo ou Realismo. O termo Pós-Modernismo é o que os autores chamam de “*a portmanteau concept*”, isto é, uma palavra que foi formada pela combinação arbitrária de duas outras. Sendo assim, é quase impossível separar a nova estética de suas antecessoras. Alguns aspectos, apontados como genuinamente pós-modernos, podem ser considerados uma continuidade do experimentalismo das vanguardas do início do século, sem, nesse caso, promover uma verdadeira ruptura com o modo de pensar modernista. O pastiche e a paródia, considerados como principais características da nova estética, já foram utilizados em outras épocas, como no Neoclassicismo, e, de maneira exaustiva, por autores modernos como Oswald de Andrade e James Joyce. Portanto, o Pós-Modernismo deve ser visto não como uma total negação do passado, mas como um aprimoramento de velhas técnicas, levadas a estágios bastante elevados.

Das várias tentativas em estabelecer um conceito para o Pós-Modernismo, elegemos algumas que nos pareceram bastante pertinentes, como as de Linda Hutcheon, em sua **Poética do Pós-Modernismo**:

O Pós-Modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia.

[...]

A maioria dos teóricos do Pós-Modernismo que o consideram como uma ‘tendência cultural dominante’ concordam que ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa (1991, p. 19, 20, 21).

A autora busca mostrar o caráter amplo e fortemente contraditório do movimento, uma vez que ele não se restringe tão só ao campo da literatura, mas abrange todo tipo de manifestação do pensamento e da cultura do homem moderno. Jameson vem ao

encontro dessa reflexão, ao afirmar que o Pós-Modernismo “implica o exame de uma grande variedade de expressões da cultura contemporânea, passando por manifestações das artes visuais, das articulações do tempo e de uma nova concepção do espaço” (2002, p. 6). Alguns teóricos já denominaram esse novo movimento de neo-barroco, o que serve para comprovar o que disse Hutcheon.

Outra conceituação é encontrada nos estudos sobre a arte pós-moderna elaborada por Eduardo Subirats. Segundo o autor, no Pós-Modernismo, acontece a reprodução sintaticamente esquematizada de elementos estilísticos passados e sua dessemantização, o que implica que esse movimento se constitua numa não-arte, num não-estilo. Ainda,

as novas concepções estéticas, as valorizações éticas, os signos e os gestos do Pós-Moderno põem em evidência, embora sem pôr em questão, os efeitos empobrecedores da vida e de sua experiência subjetiva que resultam de sua racionalização tecnológica nos países industrializados. [...] O maneirismo pós-moderno encerra assim um momento profundamente decadente, junto a um virtuosismo tão avantajado como as formas de poder militar, econômico e político que o respaldam (1991, p. 100 e 101).

Subirats ressalta o caráter de negatividade desse movimento estético e seu esforço em procurar um diálogo com estilos passados, muitas vezes, por meio da paródia.

Dentre as características fundamentais do Pós-Modernismo que nos interessam e que dizem respeito, de modo mais específico, ao romance pós-modernista, chamamos a atenção para as questões da arte sincrética e carnavalização, da revisão do passado, do dialogismo, da paródia e da polifonia, que passaremos a discutir na sequência.

a) Arte Sincrética e Carnavalização

O termo “carnavalização”, na literatura, foi utilizado por Mikhail Bakhtin e inspira-se no carnaval, festividade ritualística de caráter pagão, que existe sob diferentes formas, em várias culturas. A influência desse ritual dessacralizador na atividade artística é chamada, portanto, de carnavalização. Para entendermos bem o seu sentido na literatura é preciso que, a exemplo do que faz Bakhtin, em **Problemas da Poética de Dostoiévski**, façamos uma análise desse evento que envolve as massas e desrespeita as hierarquias e que, por um período curto de tempo, cria uma releitura de um mundo já existente, onde a regra principal é virar tudo de cabeça para baixo. Segundo o teórico russo, o carnaval é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares (BAKHTIN, 2002). O carnaval, servindo-se de situações, entidades e personagens do mundo convencional, cria um mundo à parte, com um código e uma linguagem diferentes, dando ensejo ao surgimento de um mundo às avessas, um mundo invertido.

Na literatura, a cosmovisão carnavalesca já se manifesta nos romances do século XVII e XVIII, porém, timidamente. É na pós-modernidade, por meio do uso indiscriminado da paródia, da mistura deliberada de gêneros – como o epistolar, o registro diário, o recorte de jornal e o narrativo – num mesmo romance, por exemplo,

que a carnavalização se solidifica de modo definitivo. Por assumir essa carnavalização, a literatura transforma-se no espaço privilegiado em que se dá a discussão de assuntos polêmicos e o escatológico se afirma junto com a loucura e os atos ilícitos. O melhor exemplo disso pode se ver nos romances **As Naus**, de Lobo Antunes e **Concerto Amazônico**, de Álvaro Cardoso Gomes, nos quais acontece a deliberada subversão da história, com a mistura do tempo, por vezes, a fusão continuada do presente e do passado, de modo que suas fronteiras sejam esgarçadas, e com a convivência de personagens de diferentes extratos históricos e espaciais.

O Pós-Modernismo costuma fazer uma súpula dos procedimentos estéticos do passado, incorporando-os por meio da paródia. O autor pós-modernista estabelece uma dialética entre o presente e o passado, este último servindo de base para a recolha da matéria-prima a ser fundida com os recursos resultantes da técnica contemporânea, compondo uma obra cuja principal característica é o seu aspecto sincrético.

De modo similar e, tendo por base essas considerações, poderíamos entender alguns livros de Saramago como romances típicos do Pós-Modernismo, pelo fato de eles se apresentarem como obras abertas, sincréticas, que estabelecem um constante diálogo com manifestações artísticas do passado e, sobretudo, porque estabelecem contrastes com o passado recuperado e com modos de narrar tradicionais.

No Pós-Modernismo, por causa mesmo desse sincretismo, que chega a alterar as regras ficcionais, parece não mais haver lugar para teorias e muito menos para explicações definitivas. Também há uma “recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante”, de acordo com Fokkema (s.d., p. 66), e igualmente entre os gêneros literários, de tal maneira que muitas vezes a ficção pode ser invadida por um tipo de discurso que pertence ao mundo do ensaio, considerado a forma ideal para a reflexão intelectual. Segundo Roxana Eminescu,

muitos autores evitam designar as suas obras como romances, devido ao fato de os gêneros literários não terem já uma demarcação nítida, misturando-os uns com outros, e devido também ao fato de a noção de romance ser tradicionalmente apercebida como envolvendo uma realidade fictícia, designando o irreal, ao passo que os autores contemporâneos fazem do romance parte integrante da realidade (1983, p. 106).

A mistura de gêneros ou a sua indefinição são frequentes num autor como Saramago, que, em vez do termo romance, prefere adotar as denominações “evangelho” (**Evangelho Segundo Jesus Cristo**), “ensaio” (**Ensaio sobre a Cegueira**, **Ensaio sobre a Lucidez**), “manual” (**Manual de Pintura e Caligrafia**), “história” (**História do Cerco de Lisboa**) ou “memorial” (**Memorial do Convento**), para intitular suas obras.³ Como que acentuando este aspecto de o ficcional, nos títulos, ceder terreno ao documental, num fragmento de **Ensaio sobre a Cegueira**, por exemplo, pode-se ver, no comportamento do personagem, um procedimento científico na abordagem dos fatos:

³ O romancista Álvaro Cardoso Gomes, num romance como **Inventário da Sombra**, também se serve de idêntico procedimento, ao utilizar a palavra “inventário” para designar sua obra de ficção.

Procurou nos índices, a seguir, metodicamente, pôs-se a ler tudo o que ia encontrando sobre a agnosia e a amaurose, com a impressão incômoda de saber-se intruso num domínio que não era o seu, o misterioso território da neurocirurgia, acerca do qual não possuía mais do que umas luzes escassas (SARAMAGO, 1995: p. 29)

Algo similar acontece em **Concerto Amazônico**, quando o personagem Caminha descreve parte da doutrina do místico sueco Swedenborg, num tom que se aproxima da linguagem dos místicos, como se pode ver no seguinte fragmento:

O que rezava sua doutrina, embasada no Cristianismo, mas diferente dessa religião em alguns pontos cruciais? Que Deus, sempre Uno, tem a forma do “Homem Divino”, que os diversos céus, em rigorosa simetria, têm igualmente a forma de um homem, e que a Divindade se manifesta na Natureza por meio das Correspondências. (GOMES, 2008, p. 26).

Esta subversão da linguagem, com o ensaístico invadindo o terreno do ficcional, de certo modo, mostra o desejo de os autores em romper as barreiras dos gêneros literários consagrados.

Outro aspecto fundamental dos romancistas pós-modernos é a tendência em montar enredos labirínticos, o que serve para destruir as concepções clássicas de tempo e espaço, sobretudo de tempo, que não obedece mais a um princípio lógico, quantitativo. Assim, por exemplo, percebe-se que o ambiente caótico da pensão de Francisco Xavier, de **As Naus**, com seus numerosos quartos e uma série de hóspedes que vêm e vão o tempo todo, ou ainda o apartamento de Garcia da Orta cheio de plantas carnívoras, nada mais são que o retrato de um mundo caótico e sem sentido.

O labirinto talvez tente exprimir a vastidão do espaço, a inutilidade do esforço humano, e a ideia de que começo e fim podem confundir-se, colocando à prova nossas concepções comuns de causa e efeito, de ordem temporal e espacial. Neste caso, a carnavalização é mais do que patente, pois o texto prima pela criação de um mundo às avessas, onde reina a loucura e não mais a ordem cotidiana.

b) Revisão do Passado

O que também diferencia o movimento modernista do pós-modernista é a relação que tais estéticas estabelecem com o passado: o primeiro rompe com o passado e, de certa maneira, em seus momentos mais revolucionários, repudia tudo o que representa tendências passadistas; o segundo, pelo contrário, dialoga em vários níveis com o passado, intercalando-o com o presente e, em alguns momentos, criando o fenômeno da atemporalidade. A rejeição do passado pelos modernistas manifesta-se nos movimentos de vanguarda, sobretudo com o Futurismo: em seu famoso “Manifesto Futurista” de 1909, Marinetti arremete iconoclasticamente contra a tradição:

Destruiremos os museus e as bibliotecas. [...] Declaramos que o esplendor do mundo foi enriquecido com uma nova forma de beleza, a beleza da velocidade. Um carro de corrida ornado com grandes canos como serpentes de hálito explosivo – um carro de corrida urrante que parece mover-se a *shrapnel*, é mais belo do que a *Vitória de Samotrácia* (1976, p. 30).

Para o artista pós-moderno essa postura modernista de negação do passado nada significa, pois nada é criado a partir da ausência total da experiência, pelo lapso histórico, ou seja, o vazio cultural no qual o artista se encontra, consequência dessa ruptura com o passado, é tão asfixiante que a única saída possível é o regresso aos moldes do passado, para que se faça uma reavaliação crítica dele e uma melhor compreensão do presente. Conforme Umberto Eco, a simples destruição do passado, a sua negação, “conduz ao silêncio” (Apud HUTCHEON, 1991, p. 124). Vem daí que, em observância às leis da convenção, inerentes a todo o processo artístico e, por conseguinte, em respeito ao passado, o artista, de uma forma ou de outra, sempre o revisite.

Mas o retorno ao passado se dá não como uma mera releitura em termos puramente históricos da realidade. A revisitação do passado pelo romancista pós-moderno se faz através da “apropriação” de manifestações artísticas consagradas que são como uma súmula da interpretação do conhecimento de um mundo pretérito:

Não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns; o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica (HUTCHEON, 1991, p. 164-165).

A utilização da História processa-se de duas maneiras: o narrador ou personagens retornam ao passado e recontam a história de um ponto de vista diverso do que faz a História oficial, ou, numa subversão completa, jogam com os planos históricos, provocando o desaparecimento total da lógica e da cronologia habituais. Podemos ver esse recontar renovado da História em autores como Saramago, de **Memorial do Convento** e **História do Cerco de Lisboa**, no próprio Lobo Antunes, de **Fado Alexandrino** e **Manual dos Inquisidores**. Revivendo os momentos históricos, os personagens nessas narrativas acabam por fazer uma análise crítica tanto do processo histórico, quanto do fazer histórico. No segundo caso, a história é revirada do avesso em paródias como **O Conquistador**, de Almeida Faria, **As Naus**, de Lobo Antunes e em **Concerto Amazônico** e **Os Rios Inumeráveis**, de Álvaro Cardoso Gomes.

O tempo torna-se algo indistinto que nos leva para um mundo no qual as barreiras temporais desaparecem ou simplesmente se fundem, como se pode ver neste fragmento de **As Naus**, de Lobo Antunes:

Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerônimos esbarramos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardênia, achamos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas (1990, p. 10-11).

As várias camadas temporais parecem convergir para um presente fluido e, para assombro do leitor, compartilham o mesmo espaço do impossível pacífica e harmonicamente. Observe-se que operários, petroleiros e edifícios altos são os índices

da modernidade e que o mosteiro dos Jerônimos sendo erguido, a imagem da Torre (de Belém), “a meio do rio” e não à margem do rio, como acontece hoje em dia, as naus, com mastros e velas, os grumetes encarapitados nos mastros, os almirantes trajados à moda seiscentista, são índices de um tempo bem determinado da história, o do século XVI.

Essa mescla de camadas temporais sem uma explicação lógica, com personagens do passado vivendo na modernidade e vice-versa, é também uma constante em **Concerto Amazônico**, de Álvaro Cardoso Gomes. Neste seu romance, Pedro Álvares Cabral e o escrivão Caminha aparecem de súbito na Manaus do século XX, como negociantes, contudo, não deixam de interagir com suas personas do século XVI, como se pode perceber na seguinte passagem:

Levantei o peso do corpo da cadeira: quanto antes desse cabo da empreitada, mais calmamente a Terra voltaria a rodar em seu eixo. Desliguei o computador e, como era de costume, numa ordem que era só minha, arrumei as penas de rama, o tinteiro, sobre a secretária. Deixei o escritório, gritei ao negro que me preparasse o tîlburi e, depois de sorver uma chávena de café, saí à rua.

Enquanto atravessava a cidade, procurando me safar da morosidade do tráfego, refleti um pouco sobre minha rotina, abalada pelas mudanças de Manaus. Antifrasicamente a meu desejo de quietação, a cidade era uma Babel em ebulição. No centro, abriam-se casas de comércio e centros comerciais, onde libaneses, peruanos e coreanos, em lojas minúsculas, vendiam de roupas a aparelhos eletrônicos. Em todos os cantos, erguiam-se mansões, templos, fortes, rasgavam-se avenidas (GOMES, 2008, p.17).

A arte pós-moderna é híbrida, já que se utiliza de todos os estilos e fôrmas, além de flexibilizar, é claro, a relação passado-presente, o que faz que ela se torne uma arte atemporal por excelência. Ihab Hassan, em seu ensaio “*Pluralism in Postmodern Perspective*”, caracteriza o hibridismo e a flexibilidade temporal da arte pós-moderna, utilizando-se do conceito de “equitemporalidade”:

Isso torna possível um conceito de tradição diferente, um no qual continuidade e descontinuidade, alta e baixa cultura, misturam-se não para imitar mas para expandir o passado no presente. Nesse presente plural, todos os estilos estão dialeticamente disponíveis numa interação entre o Agora e o Não Agora, o Mesmo e o Outro. Deste modo, no Pós-Modernismo, o conceito de Heidegger da “equitemporalidade” torna-se realmente uma dialética da equitemporalidade, uma nova relação entre elementos históricos, sem qualquer supressão do passado em favor do presente” (Apud CALINESCU & FOKKEMA, 1990, p. 21).

c) inflação dialógica

A inflação dialógica na arte pós-moderna também se justifica porque, no Pós-Modernismo, desaparece a ideia romântica da originalidade, da criação artística a partir das impulsões de um gênio. O romântico francês Alfred de Musset costumava dizer o seguinte aforismo “*mon verre est petit, mais je bois dans mon verre*” (“meu copo é pequeno, mas eu bebo em meu copo”); já os pós-modernos talvez dissessem parodicamente “meu copo é pequeno, por isso mesmo, bebo no copo dos outros”. Nesse sentido, é como se abandonassem a noção de que o artista tem que ser original.

Numa época de esvaziamento cultural, os artistas pós-modernos recorrem a um arsenal de imagens e temas já conhecidos, conforme nos dão a entender George Rochberg e Frederic Jameson:

Tive de abandonar a noção de “originalidade”, na qual o estilo pessoal do artista e seu ego são os valores supremos; a busca da obra e da atitude a unideais e unidimensionais que parece ter dominado a estética da arte no século XX; e a ideia incontestada de que era necessário divorciar-se do passado (Apud HUTCHEON, 1991, p. 166).

Num mundo em que a inovação estilística já não é possível, só resta imitar os estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes e estilos do museu imaginário (Apud KAPLAN, 1993, p. 31).

A visita aos textos ou autores do passado dá-se mediante dois procedimentos estilísticos aparentados entre si, mas distintos no modo de operar a relação entre um modelo a ser retomado: a paráfrase e a paródia.

A paráfrase, como se sabe, respeita o sentido do texto no qual vai procurar inspiração, ou seja, diz com palavras diferentes as mesmas coisas ditas pelo seu modelo. A paródia vai além; subvertendo o texto-mãe, vira-o de cabeça para baixo e geralmente lhe acrescenta humor, que serve para acentuar o distanciamento crítico. A paródia é um estágio amadurecido da paráfrase, é o estágio final de intertextualidade, um grau em que o autor cria um universo novo a partir do velho, com normas e padrões próprios, ou seja, a paródia é “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

Acentuando a diferença entre paráfrase e paródia, Affonso Romano de Sant’Anna afirma o seguinte:

do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra ideologia, a paródia é uma descontinuidade. [...] Falar da paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar da paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças* (grifos do autor) (1991, p. 28).

Como podemos observar, a diferença está no grau de deformação do texto original. E isso nos permite dizer, recorrendo mais uma vez a Affonso Romano de Sant’Anna, que “a paráfrase surge como um *desvio mínimo* [...] e a paródia como um *desvio total*” (grifos do autor) (1991, p. 38), ou seja, a diferença entre ambos os procedimentos fundamenta-se numa questão de intensidade.

O Conquistador, como **As Naus** e **Concerto Amazônico**, dialoga com a tradição, porém, como já analisamos, a subversão total do modelo nos leva a crer que o procedimento utilizado foi a paródia, estabelecendo uma relação de intertextualidade entre a literatura e a História. Segundo Ortega y Gasset, “o artista de hoje convida-nos a que contemplemos uma arte que é uma paródia, que é, essencialmente, paródia de si própria” (2003, p. 69). É o que fazem tais autores: não só reviram do avesso o passado histórico, como também parodiam o próprio gênero romanesco. A pseudo-narrativa épica é a maior característica dos romances acima citados – neles, o heroico transforma-se em comédia.

d) Polifonia

A polifonia, outra das características fundamentais do romance pós-moderno, aparece na série de romances que compõem a **Tetralogia Lusitana**, de Almeida Faria, na qual dez personagens contam, de um ponto de vista extremamente pessoal, como reage um país e seu povo antes, durante e depois da Revolução dos Cravos, dispensando a presença de um narrador *princeps*, centralizador. O leitor passa de mero espectador a participante ativo, no momento em que se vê obrigado a montar a narrativa, a interpretar os textos que admitem finais diferentes ou abertos. O narrador perde sua onisciência e pode, às vezes, quando aparece nas narrativas, se tornar um espectador com o mesmo valor de qualquer outro personagem ou o leitor.

Essa multiplicação de vozes que, às vezes mesmo, se rebelam contra o narrador *princeps*, um tirano no romance tradicional, ao não permitir a livre manifestação de outros narradores, manifesta-se no romance **Inventário da Sombra**, de Álvaro Cardoso Gomes. Nesta obra, as vozes se alternam no comando da narrativa, em que um “eu”, as mais das vezes, cede lugar a um “ele”. Desse modo, os personagens se encarregam aleatoriamente da narrativa. Às vezes, nesse momento, como que representam uma espécie de rebelião de seres anônimos, cuja afirmação no mundo só acontece quando comandam o discurso. Contudo, é preciso dizer que essa afirmação delas se dá por meio de uma eclosão aleatória no corpo da narrativa. Em outras palavras, as criaturas se enunciam sem que o narrador *princeps* tenha o comando absoluto das vozes como acontece na narrativa tradicional.

Concluindo: essa renovação do gênero romanesco, promovida dentro da estética do Pós-Modernismo implica uma reinterpretação do mundo contemporâneo, segundo uma óptica que não chega a ser absolutamente nova. Ou seja: podemos pensar numa técnica de reciclagem que viraria do avesso a concepção do romance tradicional, a mais das vezes, ancorada na célebre alegoria de Stendhal, em **O Vermelho e o Negro**, que o concebia como um espelho da realidade:

Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umás vezes reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco (1981, p. 345-346).

Se a concepção do romancista francês tinha como base especular um mundo, na aparência, mais harmonioso, expresso por meio de um conceito puramente mimético, a dos romancistas pós-modernos talvez escolhesse como forma de representação a imagem do labirinto. Daí a utilização de técnicas e recursos expressivos, como a paródia, o sincretismo, a carnavalesco, o dialogismo, a polifonia, para representar o caos do mundo contemporâneo. Mas cabe dizer ainda que tais técnicas e recursos não são novidade em si, posto que já haviam sido utilizados por escritores do passado; todavia, como pudemos ver, o que é novidadeiro no romance pós-moderno é a presença maciça desses expedientes retóricos, o que muitas vezes vem a provocar perplexidade no leitor acostumado com o convencional.

Bibliografia

- ANTUNES, Lobo. **As Naus**. 3ª ed. Lisboa: D. Quixote, 1990.
- ARNAUT, Ana Paula. **Pós-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CALINESCU, Matei & FOKKEMA, Douwe. Teleology in Postmodernism. **Exploring Postmodernism**, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1990.
- EMINESCU, Roxana. **Novas Coordenadas do Romance Português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- FOKKEMA, Douwe W. **História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo**. Lisboa: Veja, s/d.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **Concerto Amazônico**. São Paulo: Ateliê, 2008.
- _____. **Inventário da Sombra**. Braga: Vercial, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- KAPLAN, E. Ann. O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo. **O Mal-Estar o Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- MARINETTI, Umberto. Manifesto Futurista. J. M. Nash. **O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Pós-Modernismo. Jacó GUINSBURG; Ana Mae BARBOSA (orgs.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A Desumanização da Arte e Outros Ensaios de Estética**. Coimbra: Almedina, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- STENDHAL. **O Vermelho e o Negro**. São Paulo: Editora Abril, 1981.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. 4ª ed. São Paulo: Nobel, 1991.