

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JEFFERSON JOSÉ PEREIRA FIGUEIREDO**

**O POTENCIAL POLÍTICO DA IRONIA NO COMPLEXO TEÓRICO DO PÓS-  
MODERNISMO, SEGUNDO LINDA HUTCHEON**

**PORTO ALEGRE  
2019**

JEFFERSON JOSÉ PEREIRA FIGUEIREDO

**O POTENCIAL POLÍTICO DA IRONIA NO COMPLEXO TEÓRICO DO PÓS-  
MODERNISMO, SEGUNDO LINDA HUTCHEON**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Antônio Barros de Brito Junior

Porto Alegre  
2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Pereira Figueiredo, Jefferson José  
O POTENCIAL POLÍTICO DA IRONIA NO COMPLEXO TEÓRICO  
DO PÓS-MODERNISMO, SEGUNDO LINDA HUTCHEON / Jefferson  
José Pereira Figueiredo. -- 2019.  
135 f.  
Orientador: Dr. Antônio Barros de Brito Junior.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Pós-modernismo. 2. Ironia. 3. Linda Hutcheon. 4.  
Teoria da literatura. I. de Brito Junior, Dr. Antônio  
Barros, orient. II. Título.

Jefferson José Pereira Figueiredo

**O POTENCIAL POLÍTICO DA IRONIA NO  
COMPLEXO TEÓRICO DO PÓS-MODERNISMO,  
SEGUNDO LINDA HUTCHEON**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Teoria, Crítica e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Doutor Antônio Barros de Brito Jr.

Porto Alegre 29 de agosto de 2019

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA

---

Dra. Karina de Castilhos Lucena (UFRGS)

---

Dra. Claudia Luiza Caimi (UFRGS)

---

Dr. Ricardo Barberena (PUCRS)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer àqueles que de uma forma ou outra contribuíram para que esse projeto saísse do plano teórico e pudesse ser executado. Como foram muitas pessoas, espero não esquecer ninguém – mas acontece.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao CNPq pela bolsa, que me permitiu ter dedicação total ao trabalho de pesquisar, refletir e escrever as páginas que seguem. Sem essa contribuição, esse trabalho não teria chegado ao nível de exigência e profundidade ambicionado.

Um imenso obrigado a Bruna Farias Machado pelo *coach* acadêmico e pelos vários apoios (acadêmicos e não acadêmicos) durante o processo. Tenham amigos que saibam como conduzir e ajudar nos piores momentos a partir das suas próprias experiências – e dar bons conselhos.

Gostaria de agradecer também a Danielle Ferreira Costa pelos puxões de orelha e pelos conselhos dados no início dessa jornada e a Marianna Ilgenfritz Daudt por me incomodar quando necessário para que a coisa avançasse. E, principalmente, pelos dias que fomos ao bar.

Claro, agradeço ao meu orientador Antônio Barros de Brito Junior pelas instruções e pela paciência durante todo o trajeto. É sempre bom ter um capitão experiente para conduzir um marinheiro de primeira viagem.

Por fim, e mais importante, gostaria de agradecer imensamente a Bruna de Lima Martins, a Bru, por tudo. Sem ela do meu lado, esse trabalho não terá saído do papel em tantos níveis que seria impossível pôr em palavras – eu sei, é clichê, mas é verdade. Se existe alguém tão responsável por esse trabalho tanto quanto eu, não pode ser outra pessoa além dela.

*That's all, folks.*

*So Rosewater told him. It was The Gospel from Outer Space, by Kilgore Trout. It was about a visitor from outer space, shaped very much like a Tralfamadorian by the way. The visitor from outer space made a serious study of Christianity, to learn, if he could, why Christians found it so easy to be cruel. He concluded that at least part of the trouble was slipshod storytelling in the New Testament. He supposed that the intent of the Gospels was to teach people, among other things, to be merciful, even to the lowest of the low.*

*But the Gospels actually taught this:  
Before you kill somebody, make absolutely sure he isn't well connected. So it goes.*

Kurt Vonnegut

## RESUMO

Esta dissertação aborda a teoria sobre o pós-modernismo desenvolvida por Linda Hutcheon a partir do conceito da ironia. A escolha desse tópico como ponto de partida se deve à observação de que as proposições de Linda Hutcheon acerca do fenômeno artístico chamado de pós-modernismo perpassam as principais obras da teórica canadense, conciliando-as com as teses sobre a paródia, a metaficção historiográfica, a poética do pós-modernismo e suas abordagens e problemáticas. As obras analisadas são: *Uma teoria da paródia* (1989), *Poética do pós-modernismo* (1991), *The politics of postmodernism* (1990) e *Teoria e política da ironia* (2000). Com isso, observou-se como o conceito de ironia muda conforme a autora produz sua obra, tornando-se central para a sua construção teórica sobre o pós-modernismo e suas práticas.

**Palavras-chave:** Pós-modernismo. Ironia. Linda Hutcheon. Teoria da literatura.

## ABSTRACT

This thesis approaches the theory about postmodernism developed by Linda Hutcheon from the concept of irony. The choice of this topic as starting point derives from the observation that her propositions regarding the cultural phenomenon called named postmodernism pervades most of her critical works, conciliating them with her ideas about parody, historiographic metafiction, poetics of postmodernism and its approaches and troublesome. The works analyzed were: *A Theory of Parody* (1989), *A Poetics of Postmodernism* (1991), *The politics of postmodernism* (1990) and *Irony's Edge* (2000). Thus, it was remarked how the irony's concept has changed through her works about the topic, becoming central for the theoretical construction about postmodernism and its practices.

**Keywords:** Postmodernism. Irony. Linda Hutcheon. Literary theory.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

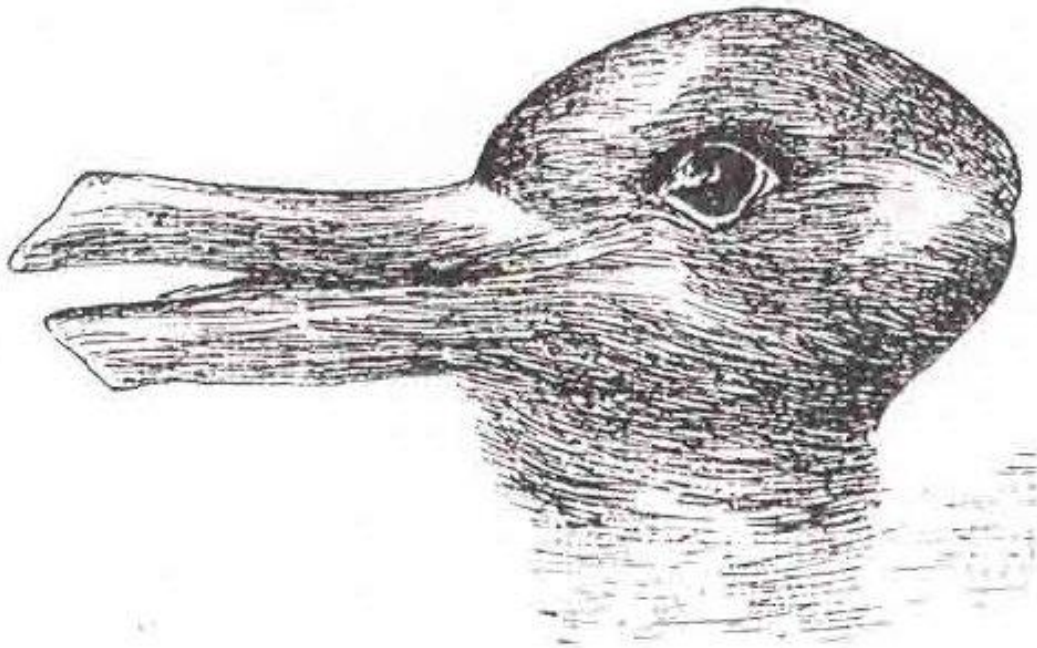
Figura 1: Welche Tiere gleichen einander am meisten .....	12
---	----

## LISTA DE QUADROS

Quadro com os níveis da ironia .....	118
--------------------------------------	-----

## SUMÁRIO

<b>Temos de começar em algum lugar: uma introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1. O início de uma teoria: o narrador narcísico e a paródia moderna .....</b>	<b>19</b>
1.1 <i>Narcissistic Narrative</i> : preâmbulo de uma teoria .....	20
1.2 <i>Uma teoria da paródia</i> .....	23
1.3 A relação entre paródia e ironia: quem serve a quem? .....	26
1.4 <i>Intermezzo</i> (de onde a teoria vem e para onde ela vai?) .....	33
1.5 A relação entre paródia e sátira e o papel da ironia para cada uma delas .....	35
1.6 Intenção .....	49
<b>2. Poética do pós-modernismo: elaborando uma teoria sobre o pós-modernismo</b>	<b>53</b>
2.1 O que é pós-modernismo segundo Linda Hutcheon? .....	54
2.2 O que é metaficção historiográfica? .....	59
2.3 Ex-cêntricos .....	75
2.4 Paródia e ironia: o que o pós-modernismo faz com o passado? .....	78
2.5 O mundo descentralizado: e agora? .....	81
2.6 Paródia e ironia: o que o pós-modernismo não faz com o passado? .....	83
<b>3. <i>The politics of postmodernism</i>: (re)definindo o pós-modernismo, retomando questões.....</b>	<b>93</b>
3.1 Feminismo e pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon.....	105
<b>4. Teoria e política da ironia: definindo a ironia, retomando questões .....</b>	<b>111</b>
4.1 Coelho ou pato? Ironia, pós-modernismo e ironia outra vez .....	125
<b>Era uma vez o pós-modernismo: uma conclusão?.....</b>	<b>129</b>
<b>Referências .....</b>	<b>134</b>

**Figura 1: Welche Tiere gleichen einander am meisten**

*Figure 1*

**Fonte:** Scheidemann, *Experiments in General Psychology* (Chicago: University of Chicago Press, 1929)  
Disponível em: <http://mathworld.wolfram.com/Rabbit-DuckIllusion.html>

## **Temas de começar em algum lugar: uma introdução**

Poucos termos são capazes de suscitar debates tão acalorados – e, por vezes, contraditórios – como os que circundam o *pós-modernismo*. De fato, um bom exemplo se apresenta em *Postmodernism for beginners*, de Jim Powell (1998). Suas escolhas para abordar o tema foram, no mínimo, problemáticas. Em primeiro lugar está sua definição do tema, que se baseia em oposições deste para com o modernismo. Não por acaso, o quadro proposto Hassan (1982, p. 267-8), cujas diferenças entre o modernismo e pós-modernismo se apresentam de forma dualística, surgem como ponto de partida para o debate. Para além disso, algumas escolhas de pensadores podem ser consideradas problemáticas. Se figuras como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault e Charles Jencks são basilares para se debater o tema, Jean Baudrillard e a dupla Gilles Deleuze e Félix Guattari, mesmo associados com o assunto, não empregaram o termo de forma corrente. Claro, como um guia introdutório, Powell (1998) propõe uma análise de artefatos pós-modernistas *en passant*: o filme *Blade Runner*, de Ridley Scott; o conceito de ciborgue proposto por Donna Haraway (2009); o *cyberpunk* e *Neuromancer*, de William Gibson; Madonna e seus videocliques; o impacto da MTV como meio de comunicação. No entanto, omitiram-se praticamente todas as referências a temas caros ao pós-modernismo, como, por exemplo, a ironia. As poucas referências ao tópico ocorrem nos comentários sobre as propostas de Charles Jencks no campo da arquitetura e como elas se relacionam com o passado<sup>1</sup>. Porém, uma leitura mais atenta nota que mesmo essa sintetização se liga menos à leitura do seu autor e mais à leitura neomarxista de Jameson (1996). Se a era do pós-modernismo, como Powell (1998, p. 1) descreve, é difícil de se atravessar sem ser confrontado com diversas realidades, isso se dá devido ao caráter problematizador da sua proposta. Na contramão do pensamento moderno, os questionamentos sobre os limites e as fronteiras de conceitos propostos pelo pós-modernismo atuam de forma a mostrar que o mundo, antes visto como estável, são construções humanas, demonstrando a fragilidade de determinados argumentos da sua constituição. Nessa esteira, o pós-modernismo, munido da ironia como ferramenta metodológica, confronta essas estruturas estabelecidas em busca de suas idiossincrasias e contradições.

---

<sup>1</sup> É curioso notar que o quadro de diferenças entre modernismo e pós-modernismo de Hassan (1982) seja apresentado parcialmente por Powell (1998, p. 17), excluindo vários elementos de difícil definição sobre o tema, incluindo a ironia, deixando apenas unidades de sentido mais estáveis dentro da crítica.

Em meio a essas discussões, a obra de Linda Hutcheon surge como um norte para compreensão deste fenômeno. Graduada em inglês pela Universidade de Toronto em 1969, a autora incorpora muitos dos debates que começavam a se esboçar na época. Durante o resto da sua formação (mestrado em estudos italianos em Cornell em 1971, doutorado em literatura comparada novamente na Universidade de Toronto em 1975), o que viria a ser chamado de *French Theory* – com a divulgação de pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida, entre outros, na América no Norte – forçava a teoria literária a repensar sua própria forma de ser. Sendo uma das primeiras gerações formadas dentro desse contexto, Hutcheon representou a passagem de um pensamento da teoria estruturalista de cunho analítico-textual para um contexto cujas categorias de análise focavam mais no que a autora (Hutcheon 1991, p. 65) chamará de forças políticas do(s) texto(s) e seus agentes. Não por acaso, sua carreira acadêmica, como seu currículo aponta<sup>2</sup>, focou em temas sensíveis ao pós-modernismo, sendo uma das suas maiores teóricas do tema:

[Linda Hutcheon] has achieved broad international recognition as a literary theorist, by helping define and describe the idea and characteristics of postmodernism as a way of delineating the most recent period in literary history and through extended examination of verbal and cultural constructs such as irony and parody.

Como a própria Linda Hutcheon (1998) admite, muitos dos questionamentos que direcionaram seus interesses acadêmicos durante a sua trajetória derivam da sua posição cripto-étnica<sup>3</sup>: sendo a segunda geração de uma família italiana no Canadá, um país legalmente multiculturalista, seu famoso sobrenome, Hutcheon, advém do seu casamento com Michel Hutcheon. Antes Linda Bortolotti, a autora aponta como a mudança de um sobrenome alterou a forma com que ela se relacionava com as categorias culturais dentro do meio cultural em que vivia:

When I went from being Bortolotti to being a Hutcheon, my social and cultural interactions within a predominantly Anglo-Saxon environment changed; my ethnic identity became encrypted, silenced, unless articulated by choice – a pointed lesson in the constructedness of concepts of ethnicity (ibidem, p. 28).

<sup>2</sup> Fonte: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/4352?offset=20> (acessado em 22 de junho de 2019).

<sup>3</sup> “By crypto-ethnicity I mean the situation of immigrants whose family name was changed when they arrived in a new land or women like me who married at a time when social custom meant taking a husband’s surname and who suddenly found more than the nominal marker of their ethnicity altered” (HUTCHEON, 1998, p. 32).

Como a autora argumenta várias vezes durante seu percurso acadêmico, o pós-modernismo e suas práticas representacionais se recusam a ser fechadas e fixas, unificadas e universalizantes. Elas aceitam tanto a tradição quanto as convenções sociais. O que existe de diferente em relação ao que o pós-modernismo faz com esses fatos é a maneira com que ele os aborda e interage. Nunca há um comportamento complacente; há, antes, uma interpelação irônica pela qual nada pode ser completamente estabelecido, em que as contradições coadunadas tendem a se expor. Sua experiência pessoal dentro de um sistema dado à abertura, não ao fechamento, pode ter-lhe fornecido um lampejo para começar a compreender a possibilidade de tolerância de várias identidades “estáveis” simultaneamente:

The realization of this insidious form of crypto-ethnicity – in which the Englishness of English was occulted in favor of the universal – may well be what drove me into Italian studies and finally into comparative literature at the graduate level; it may even have dictated my choice of theory as a research area, for I believed that such a metadiscipline offered me at least a potential means to deconstruct universals. I had a growing awareness that in the academy, as well as in my Italian family, the English constituted a specific ethnic group, not the general culture (HUTCHEON, 1998, p. 31).

Como Lane (2006, p. 159) descreve, “(a) non-totalization account of a genre and cultural movement that resists academic summary and survey is one of Hutcheon’s finest achievements.” Nesse sentido, a autora argumenta que o pós-modernismo não se dá nem como rompimento brusco nem como continuidade simplista do modernismo, mas sim como um entremeio de ambos. Na prática, seu estudo sobre o tema aponta para a relação complexa entre ambas as formas de pensar, seguindo na esteira de pensadores como Michel Foucault e Jean-François Lyotard ao questionar a validade de um pensamento totalizador sobre o conhecimento, principalmente focando em como ele nos é transmitido. Portanto, o foco de Hutcheon sobre as formas de transmiti-lo acaba por conduzi-la aos questionamentos sobre a maneira pela qual uma das formas mais importantes de conhecimento coletivo, a História, chega até nós.

Seu embate mais importante e complexo se dá ao tentar balancear uma explanação sobre as formas pelas quais o pós-modernismo age dentro da literatura – a paródia e, principalmente, a ironia – ao mesmo tempo em que tenta trazer o debate sobre a produção do saber, focando não apenas nele como também em seus atores sociais e em como eles ocupam vários espaços simultaneamente. Assim, analisar sua obra teórica é primordial.

Afinal, ela se apresenta como ponto de confluência de vários debates a favor ou contra os tópicos mobilizados pela noção de pós-modernismo. Os conceitos usados ou produzidos por esse corpo teórico, da metaficção historiográfica ao pós-estruturalismo e também ao pós-colonialismo, possibilitaram um amplo debate sobre as tentativas de (re)definir ideias até então dadas como estabelecidas, abrindo espaço para outras perspectivas.

Para tanto, a proposta de análise deste trabalho seguirá as definições sobre o que é o pós-modernismo usando como ponto de apoio o conceito de ironia, bem como o modo como ele une os vários pontos abordados por Hutcheon.

Dessa forma, primeiramente observo como a autora define a paródia e seu uso da ironia dentro do que ela chama de paródia moderna em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989), bem como busco apresentar as operações feitas por tais mecanismos privilegiados da literatura para repensar a produção literária. Para além dessas definições, também proponho situar a diferença entre paródia e sátira, demonstrando como ambas fazem uso da ironia, porém com objetivos diversos. Da mesma maneira, posiciono essa obra na construção sobre o pós-modernismo que acontece no conjunto teórico de Linda Hutcheon.

Ainda nesse capítulo, dedico-me a analisar como as proposições da arquitetura pós-modernista de Portoghesi (2002) e Jencks (1977; 2007), de Booth (1974) e Frye (1973), a semiologia de Eco (1979) e as teorias de Bakhtin (1981; 1993; 1997; 2013) são articuladas dentro dessa nova proposta da repetição crítica, repetição paródica ou ainda repetição com diferença.

No capítulo seguinte, proponho um painel sobre as principais questões acerca do pós-modernismo apresentados por Linda Hutcheon (1991) em *Poética do pós-modernismo*. Além de definir, na visão de Hutcheon, o que seria o pós-modernismo, concedo algumas explicações sobre os principais pontos apresentados nessa obra: a metaficção historiográfica, os ex-cêntricos, o uso da paródia e da ironia pelo pós-modernismo. Ademais, indico como essa obra já tem seus primeiros alicerces em outra obra de Linda Hutcheon (1989) intitulada *Uma teoria da paródia*, vista no capítulo anterior. Por fim, discuto como Hutcheon (1991) e sua *Poética* se opõem a determinadas caracterizações sobre o pós-modernismo descritas por pensadores marxistas, confrontando as perspectivas destes para com as apresentadas por Hutcheon. Obra seminal sobre o tema, *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991) é o ponto central deste trabalho. Afinal, como demonstro, os esforços da sistematização da paródia



moderna desembocam nessa obra, assim como as que serão analisadas na sequência tratam de temas em aberto ou que precisam de melhor trato a partir desse ponto.

Debato as questões sobre o pós-modernismo enquanto força problematizadora a partir dos teóricos articulados por Hutcheon (1991) em sua *Poética*: Benveniste (1976) e seus sistemas enunciativos; Lyotard (2002) e a sua descrição sobre a crise das grandes narrativas mestras; Foucault (1999; 2008) e a questão da *epistémê*, bem como as reflexões do autor sobre como o passado nos é transmitido; White (1978; 1990; 1992) e o debate historiográfico a respeito do fazer história e seus modos de produção, em que o autor demonstra as semelhanças na produção do discurso entre Literatura e História; Huysen (1986) e McHale (1987) e suas discussões acerca do que seria o pós-modernismo; Derrida (2002) e a forma com que sistemas de sentido produzem suas próprias estruturas; Jameson (1986; 1992) e Eagleton (1986; 1998; 2006) e as proposições marxistas sobre o pós-modernismo e sua relação com o capitalismo tardio e a crítica histórica. Para além, as proposições da arquitetura pós-modernista de Portoghesi (2002) e Jencks (1977; 2007) são retomadas para uma discussão da elaboração da proposição sobre o que é o pós-modernismo segundo Hutcheon.

Em seguida, analiso *The politics of postmodernism* (HUTCHEON, 1990), demonstrando como essa obra retoma questões da *Poética* proposta pela autora. O intuito desse capítulo é observar como algumas definições são retrabalhadas, bem como a interação de determinados grupos com o pós-modernismo – em especial, a intersecção entre o pós-modernismo e o feminismo. Menos propositivo que os demais, ele se mostra como o livro mais político da autora. Focando exclusivamente na(s) política(s) do pós-modernismo, Hutcheon (1990) apresenta mais uma vez as questões sobre a história e sua produção enquanto produto humano, além de reelaborar a forma com que cria um quadro da relação entre modernismo e pós-modernismo – sendo menos crítica do primeiro e mais criteriosa para com o segundo. O debate sobre a relação entre feminismo(s) e pós-modernismo acontece de forma a detalhar por que o primeiro tende a desconfiar da posição do segundo, evitando uma aproximação ao mesmo tempo em que o pós-modernismo tende a tentar uma aproximação.

Ainda neste trecho, Hutcheon (1990) aborda a questão da *doxa* de Barthes (1977) e como desfazê-la, além da retomada de White (1990) e suas questões sobre a produção do conhecimento histórico. Além disso, algumas proposições sobre o pós-modernismo, segundo McHale (1987), são feitas, bem como visões do autor sobre a intersecção entre literatura do pós-modernismo e história. Por fim, o debate sobre a relação entre o pós-

modernismo e o(s) feminismo(s) passa pelas proposições Haraway (2009) e o seu conceito sobre o ciborgue como símbolo feminista.

Por fim, avalio as proposições sobre a ironia em *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000), focando em como elas se relacionam com os pressupostos até então estabelecidos do tropo – inclusive as da própria pensadora – e as propostas políticas articuladas pela autora anteriormente. Nesse trajeto, aponto como Hutcheon (1989) retoma questões feitas em sua obra *Uma teoria da paródia*, mas com objetivos diversos. Se, ao tentar estabelecer a paródia moderna, a teórica canadense ainda se encaminhava para a política do pós-modernismo e suas questões, seus argumentos sobre a ironia buscam retomar uma visão mais positiva e menos cínica sobre o tropo, tendo como foco seu potencial político, muito próximo ao que Hutcheon descreve em seus livros sobre o pós-modernismo – mesmo que ela evite essa leitura. Ademais, ao tratar das proposições teóricas feitas pela autora em sua teoria da ironia, apresento as mudanças das propostas aqui feitas com as que surgem em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989), observando como e por que elas se dão.

Para criar esse quadro analítico, apresento as aproximações da natureza transideológica da ironia entre a proposição de Hutcheon e as de White (1992), bem como o modo como a autora pretende afastar a ideia de Adorno (2001) de que a ironia seja apenas uma forma de autoritária e depreciadora de quem a emite de lidar com o que ironiza. A relação com as propostas de Fish (1983) acontece em, no mínimo, dois caminhos distintos: de um lado, as descrições sobre as relações entre o ironista e o interpretador da ironia são articuladas, observando o negócio arriscado de se usar este tipo de comunicação; por outro lado, Hutcheon (2000) prefere se afastar da leitura de que a ironia seja simplesmente uma inversão antifrásica no nível da palavra. Assim, em acréscimo, Hutcheon debate as propostas de Booth (1974), Muecke (1995) e Frye (1973), articulando negativamente com a proposição apenas exclui quem não a compreende, porém se vinculando positivamente com os conceitos de comunidade discursivas amigáveis e das problemáticas que podem ocorrer com o uso da ironia como forma de comunicação.

Assim, estabelecidas as diretrizes desse trabalho, creio que podemos avançar para as abordagens e análises sobre a ironia dentro da obra de Linda Hutcheon.

## 1. O início de uma teoria: o narrador narcísico e a paródia moderna

*El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambíguo, dirán sus detractores; pero la ambigüidad es una riqueza.*

Jorge Luís Borges

*Uma teoria da paródia* é, e não é ao mesmo tempo, um livro sobre a literatura pós-modernista. Se, de um lado, este livro engloba categorias que mais tarde serão transformadas em estruturas basilares dos conceitos de metaficção historiográfica, por outro, Linda Hutcheon (1989) prefere pisar com calma no terreno, tratando da paródia e da metaficção modernas, não do pós-modernismo – mesmo que o faça gradualmente durante o texto. Assim, temos um grande painel que ao mesmo tempo cria estruturas textuais, focadas em questões semânticas e pragmáticas, e estruturas de crítica e relação entre textos.

Para tanto, Hutcheon utiliza variadas fontes para compor sua teoria da paródia: a semiótica de Umberto Eco, a crítica de Northrop Frye, os conceitos linguísticos de Mikhail Bakhtin, a arquitetura pós-modernista de Charles Jencks e Paolo Portoghesi. Desse mosaico, advém a ideia de paródia moderna proposta pela autora. Um instrumento que faz textos se relacionarem e se provocarem, porém nunca se digladiarem. Se a base é ampla, isso se deve ao fato de que o fenômeno observado também é. As ideias de fronteira e limite começam perder a força que já tiveram em um momento anterior. Se, por um lado, Hutcheon está dentro e fora do pós-modernismo neste momento, não é por falta de conhecimento sobre ele. Como será apresentado em seguida, *Uma teoria da paródia*, antecedido por *Narcissistic Narrative*, faz o movimento conjunto de preparar o terreno para um debate mais sério e profundo sobre o tema do pós-modernismo por parte da autora. Aqui são estabelecidas bases estruturais para o que será tratado mais tarde em *A poética do pós-modernismo*. Portanto, dentro da história do termo proposta por Perry Anderson (1999), a obra de Hutcheon seria apenas mais um capítulo de uma longa e controversa discussão sobre a efetividade e validade do tema, sendo este ponto um preâmbulo semiótico, pragmático e inter(trans)textual para o centro da sua obra teórica.

Assim, para mostrar como esse preâmbulo se forma, seguirei as seguintes etapas: apontarei como *Narcissistic Narrative* prepara terreno, mesmo que de forma puramente estrutural(ista), para as questões em seguida; analisarei a relação entre paródia e ironia, quem está a serviço de quem e como operam para fazer a paródia moderna funcionar enquanto espaço crítico de distanciamento e aproximação e, por fim, focarei na diferença

entre paródia e sátira, resumindo os principais pontos debatidos pela autora e apontando como a ironia age em ambos, tornando a primeira politicamente relevante e construtiva e a segunda, julgadora. Como adendo, no fim do capítulo, tratarei *en passant* sobre intenção, pois este conceito é crucial para entender o movimento proposto por Linda Hutcheon sobre a paródia moderna e como o leitor se relaciona com ela.

### **1.1 Narcissistic Narrative: preâmbulo de uma teoria**

*Quem é Sarah? De que sombras surgiu? Não Sei.*  
John Fowles

Antes de entrar na análise de *Uma teoria da paródia* (1989), proponho resgatar as ideias mais importantes de *Narcissistic Narrative* (1980), pois creio que acessar essa obra será a melhor forma de compreender o movimento executado pela autora em seu trabalho teórico.

Pretendo deixar evidente que esse livro não tratará do tema mais caro à obra teórica de Linda Hutcheon: o pós-modernismo. De fato, a autora na introdução de *Narcissistic Narrative* deixa claro o seu desejo de evitar o tema, pois seu interesse é focar no texto, na sua manifestação literária desta mudança e quais são as implicações que resultam para o leitor (HUTCHEON, 1980). Seu foco durante toda a obra será analisar a partir de uma teoria estruturalista sausseriana e uma teoria hermenêutica iseriana (ibidem, p. 6) o que ela chama de metaficção moderna<sup>4</sup>. Ou seja, deliberadamente Hutcheon evita discussões acerca de temas que possam ir além do texto. De fato, Hutcheon (ibidem, p. 2-3) apresenta um resumo das discussões das diferenças entre modernismo e pós-modernismo, tendo como base o artigo de John Barth sobre o assunto<sup>5</sup>. Assim, ela se esquivava de discutir o tema. Seu interesse aqui não se concentra nos campos psicológico, filosófico, ideológico ou social, dado que, para ela, estes seriam os interesses do debate pós-modernista do momento (ibidem).

Desse modo, ao citar, no capítulo 8, as relações políticas que grupos vanguardistas europeus, tais como o francês *Tel Quel* e o italiano *Gruppo 63*, mantiveram com suas obras, Hutcheon não transcende o mero comentário, apontando as mudanças ideológicas

---

<sup>4</sup> Tanto em *Narcissistic Narrative* quanto em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon usará o adjetivo *moderno(a)* sem delimitá-lo de forma clara, englobando autores diversos do século vinte.

<sup>5</sup> BARTH, John. *The literature of exhaustion*. In: \_\_, *The Friday book*. New York: G.P. Putnam's Sons. 1984.

dos membros de ambos os grupos. Fica claro que todo o vocabulário político da época foi, pelo menos na prática, deixado de lado em favor de um fenômeno, segundo ela, puramente textual e autoconsciente, ou como ela prefere chamar, mimeses de processo (ibidem).

Isso não significa que ela desconhecia os debates da época, pelo contrário. De fato, toda a base de conceitos (paródia moderna, ironia, a relação que ambas mantêm, a distinção de uso de paródia e sátira, a relação entre os textos) presentes em *Uma teoria da paródia*, publicado pela primeira vez em 1984, já se encontrava em Hutcheon (1978), publicado na revista francesa *Poétique* anteriormente à *Narcissistic Narrative*, editado pela primeira vez em 1980. Ao afirmar que *Narcissistic Narrative* não toma parte do debate acerca da representação proposto por Derrida e os pós-estruturalistas (ibidem), Hutcheon se vê em meio a algo que Cusset (2008) chama de “a virada dos ‘seventies’” da *French Theory*, nos Estados Unidos<sup>6</sup>, com a chegada da influência de pensadores como Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, entre outros. De início introduzidas pelos departamentos de francês de algumas universidades da América do Norte, em especial Yale, as ideias desses pensadores europeus se espalharam e se transformaram no novo continente, ajudando a compor o início dos *cultural studies*, estudos pós-coloniais e do debate acerca do pós-modernismo, no desenvolvimento do pensamento feminista, entre outros. Na verdade, a escolha do tópico *metaficção* demonstra ser um sintoma da situação como um todo. Ao apresentar as diferenças básicas do romance como gênero mimético e da versão metaficcional narcisista que analisa (ibidem), Hutcheon reconhece a reavaliação do primeiro pelo termo do segundo, assim como as implicações disto para a teoria. Também, a ocorrência cada vez maior no período de romances autoconscientes de si – ou nos termos de Linda Hutcheon, narcisistas<sup>7</sup> – expõe como as teorias francesas proliferavam do outro lado do Atlântico, influenciando autores nas suas composições.

No entanto, temas caros ao pensamento da autora são visíveis em seus primeiros estágios durante a leitura de *Narcissistic Narrative*: paródia, ironia, intertextualidade. Claro, essas categorias ainda não têm nenhum valor político efetivo em contraponto ao

---

<sup>6</sup> CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

<sup>7</sup> “‘Narcissistic’ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as a derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear.” (HUTCHEON, 1985, p.1).

que viriam a ter nas obras subsequentes. Mesmo o romance de John Fowles<sup>8</sup> surge desprovido do poder que a autora canadense lhe daria nos trabalhos posteriores. Mesmo sendo um modelo da obra metaficcional narcísica moderna (ibidem), parodiando modelos vitorianos e convenções literárias e mantendo a intertextualidade com obras do período, *A mulher do tenente francês* é analisada apenas no nível estético. A paródia por ela definida e descrita ainda se mantém longe do potencial político. Antes, restringe-se a um movimento de *códigos*.

Contudo, outros interesses surgem brevemente nesta obra, em especial a ideia de cruzamentos textuais e de suas estruturas. No capítulo cinco<sup>9</sup>, Hutcheon descreve as relações entre textos e o papel do leitor em determinados gêneros, bem como a inter-relação entre eles. A ideia de quebra de gêneros é brevemente abordada de maneira formal, puramente textual. No entanto, pode-se ver o que adiante será chamado de *transcontextualização*, além do papel importante do leitor para completar o sentido do texto. Em especial, o caso da ficção policial (*detective stories*) é paradigmático neste ponto, pois a quebra do modelo só pode acontecer se o leitor, firmemente enraizado na sua tradição de forma e convenções, for capaz de observar tais pontos e tiver se apropriado deles. O leitor, neste gênero, é tão autor quanto quem escreve (ibidem). Ao atuar segundo as convenções, ele espera que elas sejam seguidas como nos outros textos, o que cria um efeito de quebra e surpresa quando isso não acontece (ibidem). A forte relação das convenções no texto policial é o ponto central para o narrador narcísico, pois ele usa da sua autoconsciência textual para redimensionar o texto. Ele não o altera de forma a modificá-lo completamente, antes o apresenta como artifício textual (ibidem). Não por acaso, o conto *Os jardins dos caminhos que se bifurcam*, de Jorge Luís Borges, aparece como modelo para a explanação da autora.

Em resumo, as análises e propostas da autora não avançam muito em *Narcissistic Narrative*. Se, por um lado, ela conseguiu criar uma base do que será sua ideia maior nos anos seguintes – a paródia e seu potencial político de desconstrução do texto e das suas forças –, por outro, elas ainda surgem de forma insípida, sem nenhuma preocupação para além o texto e da relação de leitura. Mesmo assim, creio ser importante apontar tal fato em uma obra no mínimo desconfortável com sua posição no painel geral das discussões da época. Fruto da influência francesa no outro lado do Atlântico, o narrador narcisista

---

<sup>8</sup> FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

<sup>9</sup> Actualizing Narrative structures: detective plot, fantasy, games, and the erotic (p. 71-86).

de Linda Hutcheon não produz muito mais do que uma poética de estruturas textuais. No entanto, elas serão importantes para um desenvolvimento mais completo e firme de uma teoria da paródia moderna como veremos em seguida.

## 1.2 Uma teoria da paródia

*Você é um leitor sensível a esses refinamentos, pronto a captar as intenções dos autores, nada lhe escapa.*

Ítalo Calvino

Na introdução de *Teoria e política da ironia*, Linda Hutcheon (2000, p.18-9) sumariza sua empreitada para entender o tema uma década antes.

Em *Uma teoria da paródia*, tentei pensar a ironia “para fora” a partir dos textos, tentando aprender com o exemplo e lição de várias formas de arte do século vinte. (...) Nunca senti que tivesse compreendido, mesmo para minha própria satisfação, como a ironia trabalha na paródia, em parte porque minha modelagem inicial de suas interrelações naquela época foi em termos de microcosmo para macrocosmo: a ironia me parecia ser estruturada como uma versão (semântica) miniaturizada da duplicação (textual) da paródia.

É interessante notar que apenas dez anos após começar a desenvolver sua teoria sobre a paródia, a autora dê corpo ao que ela compreende como ironia e como os mecanismos de funcionamento dela agem. De fato, ao lermos *Uma teoria da paródia*, mesmo que a autora se refira constantemente ao potencial da ironia, apontando o contexto irônico como forma de ativação de passado (HUTCHEON 1989), bem como a maneira pela qual ela põe leitor em pé de igualdade com o escritor na criação de sentido do texto (ibidem), Hutcheon não a define. A questão se estende também ao longo da *Poética do pós-modernismo*, cuja base teórica estabelecida na obra anterior é retomada e ampliada, sendo suporte para o conceito da *metaficção historiográfica*. Mesmo assim, ela cria uma teoria complexa e relevante sobre o tema, assentando um grande debate sobre algumas questões acerca do pós-modernismo.

Se *Narcissistic Narrative* aponta para o narrador consciente de si e da sua posição na construção da metaficção, a questão de autorreferência ganha espaço na descrição da paródia moderna. Hutcheon (1989, p. 11) afirma que “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas”. Os autores e as autoras, conscientes da posição que ocupam, usam desse mecanismo para se autolegitimarem

enquanto compositores do texto. Portanto, a crítica, que normalmente vem de fora para dentro do texto, sofre uma mudança de eixo, pois já se encontra dentro do objeto a ser criticado. A forma do diálogo é alterada, criando um curto circuito no diálogo crítico normal (ibidem). Dessa forma, cria-se um contexto para a interrogação sobre a natureza da autorreferência e da autolegitimação. Nesse contexto, a paródia surge como possibilidade de crítica e articulação (ibidem).

A questão que vem é: por que a paródia? Para a autora, ela seria “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos” (ibidem, p.13). Na sua versão moderna e autoconsciente, a paródia é capaz de reorganizar o passado e seus textos, uma vez que “as suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (ibidem, p. 15). Os autores que a usam compreendem tal movimento, empregando-a de forma deliberada. Eles estão menos preocupados com a ideia de originalidade do que com as relações que os textos mantêm com outros textos (ibidem). As questões de autorreflexividade tomam forma e chegam à versão da paródia moderna, pois ela lhes “fornece um novo modelo para os processos artísticos” (ibidem, p. 16). A paródia recuperaria esses textos do passado via um contexto irônico, não com o intuito de ridicularizá-lo – mesmo que isso seja uma opção<sup>10</sup> –, e sim para que o leitor, dentro da sua possibilidade de co-construção de sentido do texto, possa reavaliá-lo.

O que importa para Hutcheon não é apenas o alvo da paródia como também o novo texto que ela gera. Como veremos adiante, a paródia moderna seria uma repetição crítica – do texto ou dos mecanismos dele ou de uma época – por uma inversão irônica (ibid., p. 16). Ela imita, mas não repete. A autoconsciência textual não permite uma simples reprodução do que já foi feito. Na verdade, essa não é a proposta da paródia moderna. Ela procura repetir com distanciamento crítico para usar a diferença, não a semelhança, como forma de crítica (ibid., p. 16)<sup>11</sup>.

No entanto, a autora já defende a diferenciação entre paródia e imitação nostálgica. Para ela, a paródia moderna usa os modelos do passado para recodificá-los a autoconsciência do presente (ibidem). O novo contexto acaba por alterar o sentido do novo texto, impedindo que ele seja integrado com o mesmo valor do passado.

---

<sup>10</sup> A questão sobre ridicularização ou não será abordada adiante ao se tratar das diferenças entre paródia e sátira.

<sup>11</sup> “A paródia torna-se aquilo a que um crítico chama uma abordagem criativa/produzida da tradição” (Siegmond-Schultze 1977 apud HUTCHEON 1989, p. 19).



A paródia moderna é uma maneira de criar uma forma que questiona o próprio ato de produção estética em si mesma, afirma Hutcheon (1989). A questão aqui é por quê. Ao descrever suas pretensões com o livro, a autora canadense afirma a necessidade de se alargar o conceito então recorrente de paródia para que ele se adapte às novas obras produzidas, uma vez que muitas delas trabalham no sentido de tomar textualmente emprestadas outras obras num jogo de duplicidades. Se a paródia tradicional lida com apropriação textual, o modelo proposto por ela pretende examinar um processo mais complexo, o qual integra estruturas textuais, revisão, inversão e transcontextualização de obras anteriores.

Para tanto, ela apresenta como modelo as propostas da arquitetura pós-moderna de Paolo Portoghesi, Robert Venturi e Charles Moore, que restauram o passado de forma consciente, mantendo um diálogo paródico aberto com ele. O interesse pela memória e pelos códigos que ela assume para chegar até nós no presente serve como modelo primário para a ideia de transcontextualização como veremos mais adiante.

Assim, Hutcheon retoma conceitos de Portoghesi (2002) sobre a negação da história e do passado acumulado em conhecimento, bem como a relação que a paródia mantém com esses textos. A crise da arquitetura moderna seria a mesma da literatura moderna, a superação de modelos estabelecidos “como escrituras sagradas” (Portoghesi 2002, p. 22). A negação do passado pelo modernismo arquitetônico levou primeiramente a um ecletismo criativo abstrato e depois a um racionalismo das formas (ibidem). Em consequência, há a interrupção de um processo criativo comum no qual se baseava no que foi feito para então reciclar conceitos e modelos e transformá-los (ibidem). O desgaste desse fenômeno levou à condição pós-moderna descrita por Lyotard (1987; 2002). Se antes o importante era evitar modelos, a crise das grandes narrativas que gerou a condição pós-moderna trouxe a comunicação com o passado para entender melhor o presente. Portoghesi aponta, e Hutcheon concorda, que a arquitetura moderna, fruto de uma sociedade burguesa e industrial, falhou pelo seu afastamento e sua criação de barreiras e categorias excludentes (ibidem).

Para além disso, o arquiteto italiano ainda pensa a questão de relação com o passado ao debater as construções que retomam a(s) arquitetura(s) italiana(s) em outros contextos<sup>12</sup>, em especial nos Estados Unidos da América. O conceito de *historicismo*

---

<sup>12</sup> As ideias são desenvolvidas no capítulo *A Itália em retira* (p.69-103).

*eclético* aceita a ideia de deslocar algo do seu tempo e espaço, porém sempre o reconhecendo destes enquanto tais, uma vez que

A contextualização e (...) a busca do diálogo entre diversos e de uma relação de consonância-dissonância com o ambiente tendem subitamente a expandir-se, para além da aproximação material entre arquitetura nova e ambiente antigo, através da recuperação de uma certa presença “histórica” (PORTOGHESI, 2002, p. 75).

Em suma, para Portoghesi, os conceitos de aproximação com afastamento se dão neste movimento. De um lado, retoma-se algo para o seu uso ao mesmo tempo em que se tenta deixar claro que não é apenas uma cópia, antes uma tentativa de retomada para replicar. A presença histórica pode ser o passado que ele invoca, um lugar, um grupo de ideias, enfim, algum texto que possa ser reapropriado e trabalhado de uma forma diferente dado o distanciamento.

Já no caso de Jencks (1977), o ponto forte é a retomada dos pontos de transmissão de sentido da arquitetura pós-modernista, em especial o que ele chama de *metáfora*, visto que “people invariably see one building in terms of another, or in terms of a similar object; in short as a metaphor” (JENCKS, 1977, p. 40). Assim, a arquitetura pós-modernista não teria apenas uma relação com o passado das construções, mas também com o que ela pode evocar para além delas. Por exemplo, ao discutir o formato da *Opera House* de Sidney, na Austrália, ele aponta como a sua recepção do formato marcante de conchas da construção evoca vários textos diversos e relações devidos aos múltiplos códigos possíveis de interpretação (ibidem). Como veremos adiante, a questão do ponto de vista de quem lê e interpreta o texto parodiado é um dos pontos centrais da teoria da paródia moderna segundo Hutcheon.

### **1.3 A relação entre paródia e ironia: quem serve a quem?**

*E a primeira reportagem que eu fiz tive de ditar por telefone (...) era a respeito de um jovem veterano que arranjara emprego como ascensorista de um velho elevador num edifício comercial. A porta do elevador do térreo era de ferro lavrado. Hera de ferro serpenteava pelas perfurações. Havia um galho de ferro com dois passarinhos de ferro empoleirados. (...) Esse veterano decidiu levar o elevador para o porão. Fechou a porta e começou a descer, mas a sua aliança ficou presa. (...) Foi erguido no ar, o piso caiu de debaixo dos seus pés e o teto do elevador o esmagou. Coisas da vida.*

Kurt Vonnegut

Para Linda Hutcheon (1989), a ironia e a paródia se tornaram as formas mais importantes de se produzir novos níveis de sentido na literatura moderna. Por meio dela, o emissor é capaz de relacionar textos sem apenas imitá-los. Segundo sua proposta, com o uso dessas duas ferramentas, autores como Ítalo Calvino e John Fowles, por exemplo, foram capazes de criar uma literatura ao mesmo tempo autorreflexiva – ou seja, consciente de si – e que incorpora outros textos de forma aberta, mas sem apenas copiá-los no nível semântico ou estrutural.

Para tanto, ela afirma que “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor” (ibidem, p. 47). O que ela tenta apresentar aqui é a importância da ironia para a paródia como meio de aproximar o leitor – ou como ela também chamará, decodificador – da produção de sentido do texto. A ironia age como elemento do discurso paródico, dando a chance ao leitor/decodificador de avaliar o texto e interpretá-lo de formas que vão além da literal.

No entanto, a autora canadense ressalta que a paródia moderna não é necessariamente algo que ridiculariza o texto fonte para obter seu objetivo. Para tanto, ela se refere à origem etimológica do termo e suas possibilidades. Ao contrário de Genette (2010), que define etimologicamente a paródia como algo posto *em contraste* com a intenção de deformar o texto fonte com intuito cômico (Genette 2010), Hutcheon (1989, p. 48) prefere o conceito do prefixo *para* em grego no sentido de *ao longo de*, sugerindo um acordo ou intimidade, não contraste. Assim, ela crê que se pode alargar “o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas”.<sup>13</sup>

O que Hutcheon tenta demonstrar é que a repetição paródica feita pela literatura moderna acontece pela *transcontextualização*, ou seja, trazer um texto – quer no nível semântico, quer no nível estrutural – para outro contexto. A referência a *Pierre Menard, autor de Quixote*, de Jorge Luís Borges, serve como modelo paradigmático desta proposta. A epígrafe deste capítulo, tirada desse conto, encapsula a proposta de Hutcheon.

A repetição não é uma cópia do texto fonte<sup>14</sup>, não importa em qual nível, e sim uma repetição irônica, que o inverte, criando uma diferença devido ao uso da ironia

---

<sup>13</sup> Se atento a este fato, é por crer que Linda Hutcheon tentou separar as ideias de ironia e paródia do conceito do riso durante toda a sua obra teórica. Esse fato, como veremos adiante, gerou um debate sobre o valor da paródia (se esta era paródia ou pastiche), bem como seu uso com teóricos contrários ao pós-modernismo.

<sup>14</sup> A cópia do texto de Cervantes por Borges demonstra que o deslocamento do enunciador e do leitor no tempo acaba por mudar a perspectiva de um texto. De um lado, o texto é o mesmo (uma sequência de

(ibidem). Logo, a ironia atua como agente que distancia ambos os textos, o texto fonte parodiado e a nova obra, possibilitando um espaço de crítica. O uso que se dá a ironia nesse contexto é variado, uma vez que ele pode ser positivo ou negativo, construtivo ou destrutivo (ibidem), ficando à escolha do autor. Em outras palavras, Linda Hutcheon crê que o uso da ironia pela paródia moderna proporciona a chance de uma recontextualização crítica, que sintetiza e reelabora convenções simultaneamente.

Hutcheon também admite que tanto a paródia quanto a ironia são exigentes para os dois lados, quem a pratica e quem a interpreta. Ambos precisam trabalhar com dois textos ao mesmo tempo, sobrepondo-os, pois assim poderá fazer-se a diferença de um e de outro via ironia, abrindo o espaço crítico que ela propõe (ibidem). O autor/codificador cria uma estrutura cujo texto parodiador deve integrar não só a sua criação, bem como o(s) texto(s) parodiado(s). Por seu lado, a função do leitor/decodificador é rastrear os traços de um texto no outro a partir do seu conhecimento prévio e decodificá-los, o que, como a autora reconhece, pode tornar a leitura problemática caso não ocorra (ibidem). Portanto, “a identidade estrutural do texto como paródia depende (...) da coincidência, ao nível de estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação” (ibidem, p. 50-1).

Neste ponto, Linda Hutcheon faz o paralelo entre o funcionamento da paródia e da metáfora, já que ambas as formas demandam que o leitor/decodificador seja capaz de construir “um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo” (ibidem, p. 50). Este movimento de paralelo entre metáfora e paródia não é novidade. Linda Hutcheon o toma emprestado do trabalho de Wayne C. Booth (1974) sobre a ironia<sup>15</sup>, mas com divergências. Enquanto Booth vê a metáfora como uma estrutura semelhante à da ironia (e, para Hutcheon, também a da paródia), ele apresenta a primeira como *aditiva* para o decodificador, pois nada de importante é descartado por ela para o entendimento de quem lê. Assim, enquanto categoria poética central, ela não cria paradoxos, e sim uma síntese. Por outro lado, a ironia, segundo Booth, seria *subtrativa*, algo de que Hutcheon (1989) discorda. Booth (1974, p. 177-8) argumenta que

---

palavras idêntica). De outro, as possibilidades interpretativas mudam devido ao deslocamento temporal. A ativação do texto em outro contexto. As versões se repetem, porém com diferença.

<sup>15</sup> BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

a ironia se recusa a conservar um lugar fixo, criando paradoxos quando isto se torna um fim em si mesmo – e, para ele, este é o movimento inevitável do ironista. Assim,

(...) it is a paradox that can weaken and finally destroy all artistic effect, including the perception of paradox itself. Since irony is essentially “subtractive,” it always discounts something, and once it is turned into a spirit or concept and released upon the world, it becomes a total irony that must discount itself, leaving... Nothing.

Linda Hutcheon (1989, p. 50) crê que “ambos os níveis devem coexistir estruturalmente na ironia, e que a semelhança com a paródia ao nível formal é o que as torna compatíveis”. Dessa forma, não é a ironia que decide se ela será *subtrativa* ou *aditiva*, e sim o uso que se faz dela, dadas as suas possibilidades de uso .

A essa altura, fica claro que a relação entre paródia e ironia se mostra indissociável no corpo teórico proposto por Hutcheon. A paródia moderna trabalha no nível pragmático, usando a ironia como sua ferramenta formal. Esta atua em dois planos: um semântico, trazendo o contraste entre os dois textos; outro pragmático, que avalia o texto parodiado em si (ibidem, p. 74).

A proposta de Hutcheon segue em oposição ao que Genette (2010) propõe. Para ele, a paródia seria uma “apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras” (ibidem, p. 35). Em outras palavras, o pensador acredita que a paródia desvia o sentido do texto fonte de seu contexto de origem. Claro, Genette pensa aqui na paródia como algo micro, que raramente se estende por muito, sendo restrita a textos breves (ibidem). A citação paródica desvia o sentido ou o contexto do texto fonte, bem como o tira “de seu nível de dignidade” (ibidem). Invariavelmente, Genette parece dar mais valor ao que é parodiado do que à nova produção, tornando a paródia uma espécie de “piada”. Para ele, a paródia é uma figura de linguagem ou ornamento retórico pontual do discurso (literário ou não) (ibidem).

Por outro lado, Hutcheon (1989) irá entender que a paródia incorpora outro texto ao mesmo tempo em que o separa pelo contraste de ambos, criando uma distância crítica e irônica entre eles (ibidem). Graças a essa distância crítica, característica da paródia moderna, é possível diferenciá-la de uma mera imitação ou outras formas de repetição de texto, como a alusão ou citação. A força da sua análise nasce aí: ao mesmo tempo em que une, a paródia deixa clara a diferença entre os dois textos por meio da ironia. Como

veremos em seguida, a relação imbricada entre ambas é o que diferencia o uso moderno de vários autores da paródia dos seus usos históricos de apenas uma imitação burlesca.

Dessa forma, o que Hutcheon mostra é uma operação dupla, uma vez que

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou *ethos*, eu faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexibilidade na literatura (ibidem, p. 51).

O centro da proposta gira em torno desta ideia de duplicidade. A paródia moderna, tendo a possibilidade de dois textos em um, trabalha no sentido de criar algo novo a partir de um modelo sem a pretensão de apenas imitá-lo. Para tanto, usa a ironia – e a distância irônica por ela criada – como ferramenta privilegiada que aponta as diferenças entre o que se parodia e o novo produto. Não há imitação, apenas *transcontextualização*. Ou seja, posto em outro contexto (histórico ou textual), o texto muda, mesmo que seja o mesmo. O Quixote de Pierre Menard não pode ser o mesmo do de Cervantes, embora seja essencialmente o mesmo. Se este escreveu na virada do século XVI para o XVII, tendo todo um mundo político e textual, Menard está posicionado muito além disso. Como lembra o próprio narrador de Borges, ele é um “homem contemporâneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell” (BORGES, 1988, p. 277). Outros textos interferem na leitura deste, impossibilitando uma leitura idêntica.<sup>16</sup> Em outras palavras, isso concebe uma nova forma de criação que aceita os textos do passado, por vezes mostrando-os de forma indireta e de forma consciente.

O narrador narcisista<sup>17</sup> já apresentava várias das propostas que encontramos aqui, diferenciando-se não no uso consciente das ferramentas retóricas, e sim da sua falta de objetivo político. O conceito de metaficção moderna inicia-se lá, bem como o interesse de Linda Hutcheon (1985) pelas manifestações literárias autoconscientes (narcísicas) dele e como isso implica no resultado da leitura. Mesmo a ideia de paródia por ela defendida em *Uma teoria da paródia* já se encontra lá, como pode ser visto a seguir:

Parody is (...) an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction.

<sup>16</sup> Como veremos a seguir, a ideia de arquivos do leitor proposta por Eco será importante para Hutcheon.

<sup>17</sup> HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1985.

Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass (ibidem, p. 25).

Ao mesmo tempo em que encontramos a base do que será a teoria da paródia proposta anos depois, Hutcheon parece deixar de lado o que a tornou importante na *Teoria da paródia*: a questão política.<sup>18</sup> Menos importante que as mudanças do texto em si são as razões que as geraram e como elas podem afetar a leitura e o leitor. A autora desconsidera tais fatos para uma leitura puramente estrutural. Se o narrador narcisista é aquele autoconsciente de si e dos limites do texto, ele ainda não entende o potencial de desafiar não só as normas dos textos que parodia, mas também as ideias políticas que eles trazem consigo.

*Narcissistic Narrative* se centra em torno do texto e das discussões acerca dele. A paródia, por exemplo, trabalha usando a intertextualidade, tornando o leitor consciente do seu papel enquanto produtor de sentido, tornando-o mais crítico frente a ele. Assim, a paródia e a autorreflexão do narrador narcisista operam para prevenir a identificação do leitor com qualquer personagem e, portanto, forçá-lo a pensar de forma mais ativa sobre este (HUTCHEON, 1985).

A título de exemplo, a transição do capítulo doze para o treze em *A mulher do tenente francês*<sup>19</sup> expõe tais articulações. Ao terminar o capítulo doze perguntando “Quem é Sarah? De que sombras surgiu?” (FOWLES, 2008, p. 104) para, na página seguinte, no início do capítulo treze, afirmar que não sabe, o narrador narcísico demonstra o artifício da criação em si e por si, ressaltando a paródia vitoriana misturada com a liberdade existencial (ou existencialista), como a própria Hutcheon admite (HUTCHEON, 1985):

Não sei. A história que estou contando é pura imaginação. Esses personagens que crio nunca existiram senão na minha mente. Se até agora tive a pretensão de conhecer o espírito e os pensamentos mais íntimos de meus personagens, é porque escrevo (assim como adotei um pouco do seu vocabulário e da sua “voz”) seguindo a convenção universalmente aceita na época de minha história: a de que o romancista está no mesmo plano que Deus. Pode não saber de tudo, mas tenta fingir que sabe. Porém vivo na era de Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes; se isso que escrevo é um romance, não pode ser um romance na acepção moderna do termo (FOWLES, 2008, p.105).

<sup>18</sup> Aqui vale um adendo importante. Mesmo que eu ressalte a questão política que diferencia estas duas obras de Hutcheon, admito que seu investimento político até aqui é baixo ou quase nulo comparado com as propostas subsequentes da autora. No entanto, é visível como Hutcheon constrói uma base política, mesmo que ainda tímida, em *Uma teoria da paródia*.

<sup>19</sup> FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

O romance metaficcional com seu narrador narcisista se apresenta em todas as suas características neste trecho. Ele admite os seus limites enquanto criador/deus ao mesmo tempo em que delimita seu espaço nesta posição. Ao seguir as convenções universalmente aceitas na época parodiada, a vitoriana, ele as expõe.

Segundo Hutcheon (1985) afirma ele segue o padrão paródico proposto pelos formalistas russos, que acreditavam na importância da paródia para a evolução e mudança literária. Para Tynianov (1976), ela funciona como uma substituição dialética dos elementos estruturais, os quais tinham sido automatizados e/ou estereotipados pelo uso, evidenciando o estabelecimento deles como elementos estáveis. Eikhenbaum (1976) também a via como um modo de autorreflexividade, como uma maneira de chamar a atenção para o convencionalismo que consideravam ser central na definição de arte. A consciência acerca da forma se atingia por meio da paródia – para se fazer algo semelhante, primeiro é preciso entender os seus mecanismos para então reproduzi-los. Assim, pode-se apresentar o contraste das obras, transcontextualizando-as ao se afastar das normas geralmente estabelecidas. Tomachevski (1976) lembra que surge daí um questionamento das diretrizes quando o leitor se vê frente a frente com a quebra da expectativa, com o rompimento parcial da estrutura. Em suma, a paródia é rompimento e continuidade, adquirindo grande importância para os formalistas russos dentro da evolução literária das formas. Ela não desfaz, antes altera a função.

Hutcheon (1989) também concorda com este ponto, porém com ressalvas. Mesmo que aceite a ideia da paródia como “inscrição da continuidade e da mudança” (ibidem, p. 53), ela se opõe ao conceito do grupo russo de evolução ou melhoramento. “Mais uma vez, a minha definição de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer adesão às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas russos” (ibidem, p. 53). Para ela, conceitos como *mudança* são preferíveis aos de *melhoramento*. Pensar, como pensavam os formalistas russos, em *evolução* seria uma forma de hierarquização. Dessa forma, a paródia teria uma função teleológica dentro da literatura, posição essa que Hutcheon rejeita. A paródia moderna tem como intuito construir uma consciência, no leitor e no texto, da sua posição como construtora consciente de sentido e como ela se mantém em contato com o texto parodiado de fundo, o que não implica de forma alguma em hierarquização. Mais adiante, ao tratar da diferença entre paródia e sátira proposta por Linda Hutcheon, apresentarei como a paródia não tem necessariamente um caráter moral e julgador, seja no nível moral seja no estrutural, como a sátira, servindo antes como



dispositivo estrutural. Claro, isso também não a impede de fazê-lo, porém explanarei sobre o ponto adiante.

#### **1.4 *Intermezzo* (de onde a teoria vem e para onde ela vai?)**

— *O tempo e a maré não esperam por ninguém. Vamos adiantar a nossa conversa, está bem?*

Haruki Murakami

A paródia moderna pode ser considerada uma forma literária autônoma, na qual uma distância consciente – ou espaço irônico – surge pela incorporação e pela síntese dos elementos textuais pré-estabelecidos ou convencionados. Assim, devido a essa função contrastiva, a paródia irônica pode se tornar de fato um espaço crítico, o que não implica em julgamentos, principalmente de cunho social. Tendo a vantagem de ser metaliterária, ela é criação e recriação (distanciada), criticando ao mesmo tempo em que se mostra como uma forma de exploração.

Hutcheon (1985, p. 7) já tecia pensamentos acerca da possibilidade, mas sem tantos poderes como podemos acompanhar na sequência a seguir:

(...) some of these texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language. (...) Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.

Os narradores narcísicos propostos por Hutcheon (1985) ainda não criticam, mesmo que alguns demonstrem certo incômodo com a forma em si e suas questões. O espaço de questionamento existe, uma vez que eles entendem o funcionamento das estruturas em ação. Claro, esse jogo metaficcional não chega a ser uma novidade. Hutcheon lembra que, durante a história literária do Ocidente, os exemplos proliferam (ibidem). O que diferenciaria a ficção autorreflexiva narcísica das anteriores não seria apenas o uso, mas o volume com a qual é produzida. Se antes ela surgia como possibilidade, com o efeito da enxurrada pós-estruturalista acerca da autoconsciência linguística, ela se tornou um dos padrões.

Isso leva a uma questão: qual seria a diferença da paródia nas duas obras? Como vimos acima, Hutcheon já a considerava como uma forma de exploração pela diferença sem o intuito de troça ou riso, e sim pela revelação de suas estruturas – ou como ela

prefere afirmar em *Narcissistic Narrative*, pelo processo de reconhecimento dos códigos literários. Assim, creio que o que faltava para a paródia atingir um patamar mais sério e ativo era o seu desprendimento de uma conjuntura apenas textual para algo além dele: o mundo<sup>20</sup>.

Como citado no início deste capítulo, a autora viveu uma virada acadêmica na América do Norte com a chegada dos autores pós-estruturalistas na cena crítica literária. Pensadores como Foucault e Derrida, por exemplo, não passam de comentário de citação em *Narcissistic Narrative* e em *Uma teoria da paródia*. Outro pensador importante para o corpo teórico da autora, Jean-François Lyotard, também não parece ter algum impacto no pensamento proposto pela autora até então<sup>21</sup>. De fato, o que afirmo é que essa mudança no uso da paródia se dá exatamente dentro de um movimento maior. Se o mundo toma conta das teorias propostas por Linda Hutcheon, isso acontece de acordo com o que ocorria em toda teoria da literatura.

Essa mudança, anuncio, ainda é pequena, porém importante. Mais adiante, ao tratar sobre *A poética do pós-modernismo*, teremos uma radicalização da paródia e de seu uso. Lá se sentirá uma virada no pensamento de Linda Hutcheon, bem como o impacto, maior, de Lyotard, Foucault e, em menor escala, Derrida.

O que pretendo com este breve *intermezzo* é mostrar que estamos observando o desenvolvimento do que, no fim, desaguará no conceito de *metaficção historiográfica*, uma vez que a paródia moderna proposta por Linda Hutcheon se expõe como uma forma literária autônoma e crítica, mesmo que ainda não se saiba para qual fim. Como pode ter ficado claro, e ficará ainda mais na sequência deste capítulo, a paródia moderna irônica possui todos os critérios de uma teoria influenciada pelo pós-estruturalismo para criticar as estruturas de entendimento e brincar com suas formas de operar conscientemente – menos uma razão. Assim, a incorporação e síntese por ela propostas brincam com os textos, mostrando suas possibilidades e funcionamentos, sem nunca chegar a um ponto de existir.

As leituras de *A mulher do tenente francês* refletem esse ponto. Se, em Hutcheon (1985), o narrador de Fowles parodia as convenções dos romances vitorianos de forma

---

<sup>20</sup> SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

<sup>21</sup> O caso de Lyotard é o mais curioso de todos. O conceito de crise das *grandes narrativas mestras* apresentado em *A condição pós-moderna* – Lyotard (2002) – é explorado ao longo de toda a construção teórica de *Poética do pós-modernismo* – Hutcheon (1991). Contudo, até este ponto, ele não aparece para além de uma rápida citação na introdução de Hutcheon (1989, p. 11), nem de longe antecipando suas vinte e nove citações na obra seguinte.

artificial<sup>22</sup> (ibidem), usando da liberdade narrativa para mostrar 1) a artificialidade da construção narrativa e 2) tornar consciente o leitor de que ele é tão autor do texto que como o próprio autor (ibidem, p. 28), ela o faz sem nenhum objetivo para além do próprio texto. Seu capítulo dedicado ao romance alonga-se numa análise da aplicação de uma estrutura textual que, mesmo interessante, morre sobre si pela falta do que fazer com ela.

Em Hutcheon (1989), acompanhamos o desenvolvimento da mesma teoria, no entanto com um objetivo primário. Ao apontar que John Fowles justapõe as convenções dos romances vitorianos e modernos (autoconscientes), buscando as premissas teológicas e culturais de ambas as épocas para compará-las ironicamente via a paródia moderna (ibidem) ou que o próprio narrador admite os ecos de outros autores e de seus textos, mostrando de forma aberta ao leitor quais são as regras impostas para aquela leitura (ibidem), ela o faz com um objetivo inicial: apresentar o jogo textual metaficcional criado pela paródia moderna e o uso que ela faz da ironia para a criação de um espaço de crítica. De certa maneira, temos o mecanismo que abre a possibilidade de um debate profundo e complexo sem termos ainda o que criticar além de formas. Em suma, se Hutcheon avançou de uma abordagem puramente estrutural nessas duas obras, ela ainda não abandonou as estruturas como base de todo o seu pensamento até este ponto como veremos na sequência.

### **1.5 A relação entre paródia e sátira e o papel da ironia para cada uma delas**

*Gentlemen, you can't fight in here. This is the war room!*  
*Dr. Strangelove, Stanley Kubrick*

Durante todo o livro *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon (1989) insiste em dois pontos importantes em relação à paródia moderna: ela não possui necessariamente um valor de julgamento moral (em especial depreciativo e negativo) e sua função não precisa ser obrigatoriamente cômica. A importância da ironia neste ponto é fundamental. Como apresentado anteriormente, ela possibilita a criação de um espaço crítico no qual a paródia moderna age, assinalando uma diferença entre o texto parodiado e o parodiador, visto que “assinalar a diferença através da ironia é uma maneira de lidar com aquilo que chamo o âmbito do *ethos* paródico (...) ou ambivalência” (ibidem, p. 72).

---

<sup>22</sup> Hutcheon (1989) diria recontextualizada.

No entanto, pode-se fazer uma pergunta fundamental sobre a diferença disto e da ação empregada pela sátira. Afinal, ambas usam da ironia como *tropos* para que seu funcionamento ocorra, uma vez que “como tropo, a ironia é fundamental para o funcionamento da paródia, como para o da sátira, mas não necessariamente da mesma maneira” (ibidem, p. 72). Como veremos, mesmo operando de formas muito próximas, seus objetivos são diversos, principalmente daqueles que Hutcheon descreve como sendo o primado da paródia moderna.

A autora canadense aponta para o fato de que a função da paródia moderna não é a de ridicularizar o alvo parodiado, seja um texto específico seja as convenções usadas para criá-lo. Hutcheon apresenta o fato de que mesmo a paródia, enquanto conceito dentro de uma história própria, não tinha este fim (ibidem). Essa distinção deve ficar clara para a análise das diferenças entre a paródia e a sátira, visto que a segunda age de forma a criar um julgamento de cunho social negativo daquilo que satiriza.

Hutcheon, assim como Northrop Frye (1973), crê que a sátira trabalha com um intuito social de julgamento destruidor. Segundo o crítico canadense,

A sátira (...) mostra a literatura assumindo especial função analítica, de destruir os cacaréis dos estereótipos, crenças fossilizadas, terrores supersticiosos, teorias excêntricas, dogmas pernósticos, modas opressivas e todas as outras coisas que impedem a livre movimentação (não necessariamente, por certo, o progresso) da sociedade (ibidem, p. 229).

De fato, conforme avançamos nas distinções feitas por ela entre sátira e paródia, notamos que Hutcheon se mantém em consonância com os princípios propostos por Frye. Este, porém, prefere trabalhar com as categorias *ironia* e *sátira* lado a lado, comparando-as, relegando à paródia um papel secundário frente à ironia, como podemos ver abaixo:

A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceitas como critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. (...) A ironia é coerente tanto com o completo realismo do conteúdo, como com a supressão de qualquer atitude, por parte do autor. A sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência (ibidem, p. 219-20).

Frye apresenta uma visão mais ativa e social para a sátira ao chamá-la de *ironia militante*, enquanto a ironia trabalha no sentido de possibilitar uma crítica. A paródia, por seu turno, seria uma forma preterida frente às duas grandes categorias. No entanto,

podemos ver que Hutcheon apreende a ideia de ironia e a transfere para a paródia, relegando à primeira um caráter de ferramenta ou estratégia retórica, um *tropos* – o que não deixa de ser importante, apenas secundário.

Por ter especificidades tanto semânticas quanto pragmáticas, a ironia de Hutcheon (1989, p. 72) é fundamental para o funcionamento da paródia moderna, bem como para diferenciá-la da ironia empregada pela sátira:

Uma abordagem pragmática que se concentre nos efeitos práticos dos signos é particularmente relevante para o estudo da interação da ironia verbal com a paródia e a sátira, porque o que se pode de tal estudo é uma exposição das condições e características da utilização do sistema particular de comunicação que a ironia estabelece dentro de cada gênero.

A sua presença apresenta o desafio de definição e uso de certa intenção codificada inferida por parte do autor, do que o decodificador/leitor reconhece dela durante a leitura em ambos os casos e da estrutura articulada pela paródia e pela sátira. A ironia compreende muito mais do que o texto apresenta em si semanticamente e sintaticamente, o que torna todo o jogo de interação de leitura complexo e difícil em um primeiro momento. A intenção do emissor, assim, será fator determinante para a separação delas.

Para além do fenômeno semântico de apresentar algo e significar outra coisa, a ironia traz consigo um valor pragmático que não pode ser ignorado, tão importante quanto a ideia de antífrase. Ela sinaliza *uma avaliação* dentro do jogo de leitura, permitindo uma interpretação diferente da que é apresentada. Se assim o faz, é com o intuito por parte do codificador de possibilitar uma interpretação diferente da esperada em seu primeiro plano. Exige-se do decodificador/leitor que ele reordene os códigos para uma mensagem segunda e diversa da que se expõe superficialmente. Essa, porém, age criticando algo exposto no primeiro plano ao mesmo tempo em que a avalia.

A autora argumenta que a paródia e a ironia estão dentro do escopo que Eco (1979) chama de *passos inferenciais* (Eco 1979). Para ele, isto se dá devido às inferências de encenações textuais que ativamos a partir do nosso conhecimento ou enciclopédia, para usar o termo do semiótico italiano (ibidem). Assim, o leitor recorre ao seu conhecimento prévio e ativa os textos que conhece para inferir a sequência. A quebra dessas expectativas gera códigos mais ricos, posto que leva a novas possibilidades.

A paródia moderna e a ironia entram exatamente nesse ponto. Quando o narrador de John Fowles admite que seus personagens são produtos textuais, não seres humanos reais – e pior, traz para dentro da narrativa os nomes e conceitos de autores dedicados ao

tema, como Roland Barthes e Alain Robbe-Grillet –, ele quebra com as inferências estabelecidas, adicionando uma nova, autoconsciente do processo metaficcional via a ironia.

Outro exemplo dessa articulação se encontra no início de *O matadouro 5*, de Kurt Vonnegut (2005, p. 7):

Tudo isso aconteceu, mais ou menos. As partes de guerra, pelo menos, são bem verdadeiras. Um cara que eu conhecia realmente *foi* morto em Dresden por pegar uma chaleira que não lhe pertencia. Outro cara que eu conhecia *realmente* ameaçou contratar assassinos profissionais para matar seus inimigos pessoais depois da guerra. E assim por diante. Eu mudei todos os nomes.

O passeio inferencial tratado por Eco é subvertido nas duas primeiras frases. O leitor<sup>23</sup> é manipulado ao se deparar com o fato de que o narrador afirma que tudo aconteceu, porém não bem como ele narra. O efeito de manipulação continua quando ele antecipa ações que serão narradas no decorrer do romance (a morte fútil de um homem pelo roubo de uma chaleira em meio à guerra; as ameaças de um soldado prometendo vingança após o fim do conflito). No entanto, apesar de baseadas em fatos, admite-se que não serão relatadas exatamente como ocorreram. O absurdo das situações é ressaltado de forma irônica, assim como a implementação da suspeita acerca da veracidade dos fatos.

Há ainda a questão metaficcional implícita. Ao apontar que “tudo isso acontece, mais ou menos” para depois mostrar a base de alguns fatos a serem explorados, o narrador de Vonnegut admite e mostra que está criando e a partir do quê. Quando ele adiciona ao final que mudou todos os nomes, a abertura de expectativa da enciclopédia do autor se confronta com uma ironia que admite 1) estar manipulando um fato; 2) criar uma realidade a partir deste fato manipulado; e 3) mostrar todo o processo ao leitor para que ele também faça parte do processo.

Assim, o primeiro capítulo do romance de Vonnegut (2005) aborda de forma sincera o próprio processo de criação, não o tema central (o bombardeio americano em Dresden que devastou a cidade durante a Segunda Guerra Mundial). Para além disso, o autor cria em pelo menos duas ocasiões diferentes um curto-circuito ontológico<sup>24</sup> dentro da narrativa ao se introduzir nela como uma entidade separada do enredo, apontando para si:

---

<sup>23</sup> Ou como Eco prefere, Espectador-Modelo (Eco 1979, p. 100).

<sup>24</sup> NOORBAKSH, Hooti; OMRAMI, Vahid. *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five: A postmodernist study*. Journal of Language Teaching and Research, Vol. 2, No. 4, pp. 816-822, July 2011.

Um americano perto de Billy resmungou que havia excretado tudo com exceção do cérebro. Instantes depois, ele disse:

– Lá vai ele, lá vai ele.

Referia-se ao cérebro.

*Aquele era eu. Aquele era eu.* Aquele era o autor deste livro (ibidem, p. 135, grifos meus).

Da mesma maneira, isso fica claro neste outro trecho:

Os americanos chegaram a Dresden às cinco da tarde. As portas dos vagões se abriram, e os batentes emolduraram a cidade mais bonita que a maioria dos americanos jamais tinha visto. A vista do horizonte era intrincada, voluptuosa, fascinante e absurda. Billy Pilgrim achou que parecia com o quadro que retratava o Céu em suas aulas de catecismo.

– Oz – disse alguém no atrás dele no vagão. *Aquele era eu. Aquele era eu.* A única outra cidade que eu já tinha visto era Indianápolis, Indiana (ibidem, p. 157-8, grifos meus).

Sem aviso, o leitor é trazido para a questão ontológica<sup>25</sup> do autor dentro da obra, porém não como um personagem ou o narrador controlador de John Fowles, e sim como uma presença, uma lembrança de que, mesmo que o protagonista se chame Billy Pilgrim, as memórias e os fatos ocorridos durante a guerra em Dresden ocorreram (em certa medida) com Kurt Vonnegut, o autor. Poucos leitores-empíricos de Eco teriam em suas enciclopédias ou intertextos para essa proposta jogada dentro da obra sem aviso. Ironicamente, ele subverte toda uma expectativa de leitura para mostrá-la enquanto estrutura linguística.

Assim, temos noção do potencial da ironia e da paródia segundo Hutcheon (1989). *O matadouro 5* representa bem o fato de que a paródia moderna não julga moralmente, antes cria um espaço crítico de avaliação – neste caso, pelo absurdo. Não há riso em nenhum momento, visto que

A ironia funciona, pois, quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação dos decodificadores (ibidem, p. 73).

Dessa forma, chego ao ponto em que a paródia se diferencia da sátira. No caso, o *ethos* da primeira se distingue do *ethos* da segunda pelos diferentes usos que cada uma

---

<sup>25</sup> NOORBAKSH e OMRAMI (2011) tratam sobre as várias abordagens das questões ontológicas propostas pela paródia e ironia em *Matadouro 5* durante as várias quebras de expectativas frente ao tema (p. 817-9).

delas dá à ironia (ibidem). A sátira utiliza de vários meios retóricos, entre eles a própria paródia e a ironia, contudo ela visa ridicularizar os hábitos que apresenta. Via de regra, tem intuito corretivo, pois primeiro avalia moral e socialmente para então corrigir. Como Frye aponta, ela apresenta a literatura tomando uma função de julgar e, figurativamente, executar membro(s) e hábito(s) de um conjunto. A paródia moderna evita esse caminho. De acordo com Hutcheon (1989), ela raramente se limita apenas a uma avaliação intencional.

Para deixar mais claro, Hutcheon apresenta as duas funções da ironia e a serviço de quem elas estão. Ela opera no nível *semântico*, assinalando as diferenças de sentido. O que a autora canadense pretende neste ponto é operar algo básico: a ironia trabalha enquanto antítese. Existe uma codificação que leva a pelo menos duas decodificações. Logo, o significado fica em aberto no aguardo do leitor para entender qual das duas possibilidades interpretativas ele vai decodificar.

Esta seria a parte da ironia que Hutcheon aponta como importante para a paródia moderna, ainda mostrando as imbricações mais complexas da relação de ambas com o texto:

Dada a estrutura formal da paródia, (...) a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósmico (textual), porque também a paródia é um assinalar na diferença, e igualmente por meio de sobreposições (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos) (ibidem, p. 74).

Hutcheon não se limita apenas a mostrar as semelhanças estruturais de uso das duas. A pensadora ainda indica por que a paródia moderna faz da ironia uma ferramenta importante para seu funcionamento:

Tanto o tropo, como o gênero combinam, pois, diferença e síntese, alteridade e incorporação. Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado. A patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural (ibidem, p. 74-5).

Isto posto, somos apresentados às características menos trabalhadas da ironia no campo pragmático. Hutcheon lembra que é necessária uma certa quantidade de sinais abertos dentro do texto para criar seu efeito: o decodificador reconhecer ou não as intenções do codificador e se elas possuem em si uma intencionalidade avaliadora. Caso esse passo se efetue, o leitor nota que a ironia se faz às custas de alguém ou algo. Aqui



encontraremos a ironia no que ela tem de trocista (ibidem). Dessa forma, o tropo se associa à sátira pelo seu caráter escarnekedor.

Deve-se, contudo, lembrar que essas funções, a semântica e a pragmática, são complementares para a ironia, o que, segundo a autora, geraria o imbróglio teórico sobre a diferença entre sátira e a paródia. A importância da ironia para ambas não pode ser negada, tanto para defini-las como distingui-las. As implicações da ironia para cada uma das formas de produzir o texto vai afetar a decodificação enquanto processo. No entanto, como isso ocorre não está na ironia enquanto *tropos*, e sim na intencionalidade do codificador (ibidem).

Durante todo *Uma teoria da paródia*, Hutcheon retoma o conceito de *énonciation* de Todorov (1980)<sup>26</sup> para mostrar a diferença da paródia proposta por ela de outros empreendimentos estruturais do texto. Como ela mesma aponta, parafraseando o teórico búlgaro, para entender a *énonciation*, precisa-se compreender todo o ato enunciativo, saindo da mera intertextualidade entre texto e leitor e chegar a uma abrangência maior, ou seja, da relação entre um emissor, um receptor, o momento que eles enunciam, o momento em que eles recebem a enunciação, onde eles a recebem, quais discursos a precedem e a seguem, a competência semiótica do receptor, a intencionalidade<sup>27</sup>, ou seja, todo um contexto geral das interações (Hutcheon 1989).

Isso se alinha com a visão de *ethos*<sup>28</sup> apresentada por Hutcheon:

Por *ethos* entendo a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo decodificador, a partir do texto em si. Sob alguns aspectos, pois, o *ethos* é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador) (ibidem, p. 76).

Ou seja, sem a presença do leitor ativo dentro do jogo da *énonciation*, o *ethos* da sátira e da ironia se enfraquece, perdendo suas características pejorativas. Sua união e seu funcionamento, principalmente os da ironia, dependem de como elas se movimentam dentro do jogo da *énonciation* e de como são graduadas pelo receptor. Assim, a intencionalidade da ironia pode ir de um mero riso desdenhoso a um sorriso de escárnio,

<sup>26</sup> TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

<sup>27</sup> O termo será mais bem explanado mais adiante.

<sup>28</sup> Ela admite, no entanto, que sua proposta de *ethos* está longe daquela proposta por Aristóteles na *Retórica*, “mas está relacionada de perto com o conceito de *pathos*, essa emoção com a qual o orador codificador procura investir o ouvinte descodificador” (Hutcheon 1989, p. 76).

fazendo-a se sobrepor à sátira, fundindo este riso com o *ethos* escarnecedor que julga e zomba do alvo (ibidem).

Claro, Hutcheon reconhece as sobreposições possíveis entre a sátira e a paródia. Para explicá-las, vale ressaltar os objetivos de cada uma: de um lado, a primeira foca em algo para além do texto, sendo, assim, social e moral, enquanto a segunda foca no texto em si (ibidem). Dessa forma, uma das possibilidades é a *paródia satírica*, trabalhando com outras formas de discurso dentro de si com o intuito de zombar delas ao mesmo tempo em que as analisa. A autora usa de exemplo o filme *Zelig*, de Woody Allen, que ridiculariza os pactos estruturados dos gêneros televisivos e dos documentários cinematográficos. Outra seria a *sátira paródica*, que tem como objetivo algo além do texto, porém emprega a paródia como forma de alcançar seu objetivo de julgar e corrigir. Hutcheon apresenta toda obra satírica de Bertold Brecht como exemplo primoroso desse movimento (ibidem).

Ainda neste ponto, a autora retoma a obra de Mikhail Bakhtin para mostrar o quanto a teoria por ela proposta se alinha com o pensamento do pensador russo, mesmo que com as adaptações necessárias. Assim, Linda Hutcheon cria um paralelo entre as propostas dele e sua proposta de literatura moderna.

Segundo a autora, a carnavalização na Idade Média teria a mesma função que a paródia para a literatura moderna. Ambas funcionariam na subversão da norma que abordam, corrompendo-as por dentro, pelas suas estruturas (ibidem). Por exemplo, Bakhtin (1981, p. 77) define a paródia na Idade Média como sendo um híbrido dialógico intencional<sup>29</sup>, mas que não teria uma função positiva, antes relativizaria e desprivilegiaria a obra parodiada, sem saber onde terminaria a reverência e onde começaria o ridículo – problema esse comum com a literatura moderna:

(...) it is often very difficult to establish precisely where reverence ends and ridicule begins. It is exactly like the modern novel, where one often does not know where the direct authorial word ends and where a parodic or stylized playing with the characters' language begins.

Já a autora defende que a paródia moderna exerce uma função potencializada do que o próprio Bakhtin descreveu: “Estou convencida de que muitas das formas narrativas ficcionais de hoje são, de fato, uma versão muito extrema e autoconsciente do romance

---

<sup>29</sup> “Thus every parody is an intentional dialogized hybrid. Within in, languages and styles actively and mutually illuminate one another” (BAKHTIN, 1981, p. 76).

tal como é definido pelo próprio Bakhtin: como uma forma paródica autorreflexiva, não monológica” (HUTCHEON 1989, p. 90). Ela critica duramente o pensador russo neste ponto, pois ele censura toda a ficção moderna com exceção de um autor: Fiódor Dostoiévski. De fato, ela o põe no mesmo grupo que Auerbach e Lukács, duramente criticados pela negação da literatura contemporânea de ambos em prol de uma idealização de perfeição no passado – no caso, o romance realista francês oitocentista. Para além disso, ela afirma que

Bakhtin oferece-nos um paradoxo: as suas várias “teorias”, se é que podemos utilizar tal nome para designar semelhante não sistematização deliberada, são potencialmente muito mais plurais e abertas. São os seus próprios termos de aplicação que ameaçam pôr limites à viabilidade dos conceitos. *Adotar* servilmente as declarações específicas de Bakhtin acerca da paródia (isto é, imitar a prática dela) é ser vítima do arbitrário e do monolítico, para não dizer monológico, existente nessas declarações: *adaptar*, por outro lado, é abrir uma das mais sugestivas caixas de Pandora que este século produziu (ibidem, p. 90-1).

Assim, Hutcheon aponta o potencial de impacto da teoria inovadora de Bakhtin na abordagem tanto na literatura modernista quanto na literatura pós-modernista<sup>30</sup>, sendo a paródia presente em ambas, seja na forma seja na intenção. Ela se distancia da visão pessimista e da separação que Bakhtin faz entre literatura moderna e literatura medieval: a primeira é improdutiva, doente, insignificante, a segunda, não (Bakhtin 1981). No seu ponto de vista, a paródia moderna atua da mesma forma que Bakhtin a via durante a Idade Média e o Renascimento. Desse modo, ela propõe que a força do trabalho do russo não vem da aplicação mecanizada das suas teorias e conceitos – que são, como ela mesma já afirmou acima, vagos<sup>31</sup> –, mas antes das suas observações sobre os períodos medievais e renascentistas, tanto no campo social quanto no campo literário (Hutcheon 1989).

Para tanto, Linda Hutcheon faz um movimento para entender a *énonciation* de Bakhtin dentro de um jogo maior, usando as teorias dele como ponto de partida. Ela lembra que para entender tal posicionamento conservador, devemos entender o seu contexto (teorias marxistas, teorias estruturalistas, o contexto político da URSS). A literatura contemporânea com que ele provavelmente mantinha contato era afetada

---

<sup>30</sup> Devo apontar o quão interessante é ver que Hutcheon, a partir do comentário sobre, começa a apontar as diferenças e especificidades entre *modernismo* e *pós-modernismo*, mesmo que sem aprofundamento.

<sup>31</sup> De fato, muitas das ideias sobre Bakhtin, como essa, vêm da sistematização dos seus conceitos feita por Todorov (1981), em especial dos capítulos que trata sobre a intertextualidade (TODOROV, 1981, p. 95-116) e sobre uma teoria da enunciação (théorie de l’*énoncé*) (ibidem, p. 67-94).

diretamente por esses contextos. As teorias teriam um poder muito maior que a prática negaria: a primeira abre, ao passo que a segunda fecha, “(...) pois dentro da própria natureza muito pouco sistemática e, com frequência, vaga dessas teorias reside o seu poder de sugestão e provocação” (ibidem, p. 92).

A partir desse aviso, Hutcheon aproxima sua construção teórica à de Bakhtin. Ela vai caracterizar a metaficção por seu uso da ironia, numa versão proposta pelo russo, em suas formas paródicas (ibidem). Assim, retoma o argumento de que o romance europeu, segundo Bakhtin, nascera de um processo de adequação de outras obras. Ou melhor, da tradução livre que transformava obras<sup>32</sup>. De fato, continua no conceito de que o romance seria o único gênero capaz de trazer dentro de si ou construir uma autocrítica de sua forma, como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Portanto, a função da paródia moderna não se diferenciaria muito daquela proposta pelo crítico russo. Assim como ele, Hutcheon vê a paródia como uma forma de discurso duplo<sup>33</sup>.

Antes de avançar nos conceitos bakhtinianos propostos por Linda Hutcheon, creio ser necessário alguns ajustes metodológicos. No caso, a forma com que a autora lida com este conceito de discurso duplo proposto por Bakhtin. Para ele, isso acontece inevitavelmente “nas condições de vida autêntica da palavra” (BAKHTIN, 2013 p. 211), sendo o objeto principal de estudo da metalinguística (ibidem.) – e por consequência da metaliteratura. No entanto, a forma com que ambos vão usar o discurso duplo, bem como as intenções que eles veem por trás dele, são diferentes:

O discurso convencional é sempre um discurso bivocal [duplo]. Só pode tornar-se convencional aquilo que outrora foi não convencional, sério. Esse valor direto primário e não convencional serve agora a novos fins, que o dominam de dentro para fora e o tornam convencional. Isso é o que distingue a estilização da imitação. Imitação não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tornando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro. Aqui ocorre a completa fusão das vozes, e se ouvimos outra voz isso não entra, de forma alguma, nos planos do imitador (ibidem, p. 217).

Hutcheon não corrobora com a ideia de substituição proposta por Bakhtin, ao menos na paródia moderna. Não existe algo sério ou convencional para a autora. Essas divisões, tais como alta e baixa culturas, não fazem parte do vocabulário de Hutcheon. Subentendida fica a ideia de que algo tenta destronar outro elemento já consagrado (um

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>33</sup> (BAKHTIN 2013, p. 211) e (ibidem, p. 217).

cânone, por exemplo). Hutcheon prefere ver a crítica na reprodução de elementos. Ao mesmo tempo, ela concorda, pelo menos em parte, com a ideia de fusão das vozes (a do parodiado e a do parodiador). O diálogo entre elas é constante e necessário para que a paródia, principalmente na sua versão moderna, atue de forma efetiva para criar o espaço crítico. O que Bakhtin chama de imitação, convencionalizando a forma e a levando a sério, Hutcheon chamaria de sátira.

A paródia moderna irônica seria uma via de dois caminhos, dialógica, reapropriando-se do passado ao mesmo tempo em que dialoga com ele, sem necessariamente desrespeitá-lo. Essa reapropriação paródica seria uma função da metaliteratura, abrindo os meios pelos quais ela opera, expondo o funcionamento enquanto tal para o leitor, primeiro, se dar conta do seu papel de criação e, em seguida, agir de forma ativa frente ao texto:

A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano “de voz dupla”. A sua dupla orientação textual e semântica torna-os centrais para o conceito de Bakhtin (...) de “discurso indireto” como discurso *dentro do* e *acerca do* discurso – o que não é uma má definição de metaficção. As duas vozes textuais da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente: não se anulam uma à outra (HUTCHEON, 1989, p. 93).

A metaficção moderna, ou ficção narcísica, atua entre a autoconsciência da arte e da vida, aproximando o leitor, coautor do texto, do autor na produção de sentido. Ela funcionaria tal como a *carnevalização* para Bakhtin, dando a chance de revelar as estruturas de poder dominantes, bem como mostrá-las em funcionamento.

Para tanto, Hutcheon mostra os paralelos das duas propostas. A metaficção moderna age contra o dogma do realismo enquanto categoria possível, mostrando seus mecanismos e os incorporando dentro de si enquanto crítica. Já a carnavalização agiria contra o dogma da cultura eclesiástica da época (ibidem).

Pelo comentário do parágrafo anterior, nota-se que Linda Hutcheon se aproxima cada vez mais de uma teoria do pós-modernismo. De fato, com a aproximação feita entre a sua teoria e a de Bakhtin, temos uma visualização, ainda que sem nitidez, do que virá a ser o pós-modernismo para ela. A ideia de paródia moderna, larga o suficiente em conceito e tempo e sem fronteira aparente, dá lugar a um tipo de ficção mais contemporânea à autora. A *metaficção historiográfica* e seus mecanismos já estão sendo construídos aqui, mas com outros nomes e um foco difuso. Com efeito, como dito no *Intermezzo*, parece-me que Linda Hutcheon criava uma teoria de questionamento,

combativa, a qual parecia destinada a lutar por uma desconstrução política do mundo e de estruturas de sentido, porém ainda não as encontrara até então.

A abordagem de Mikhail Bakhtin e a subsequente abertura de conceitos, inclusive os do próprio autor, mostram-se um caminho sem volta<sup>34</sup>. É curioso notar que com o avanço de *Uma teoria da paródia* o texto se torne menos sobre *a paródia moderna* e mais sobre *as narrativas pós-modernistas*. A questão, aqui, se dá pelo fato de que as próprias categorias propostas por Hutcheon não cabem mais em si, transbordando frente ao que se apresenta a ela. Portanto, como veremos logo em seguida, o pós-modernismo bate à porta da autora com seus conceitos e problemáticas. A divisão entre sátira e paródia é uma questão chave para entendermos o jogo que se faz e que será debatido no capítulo seguinte, só que desta vez sobre a diferença entre paródia e pastiche, como ela mesma já apontava:

Ao escrever uma paródia do romance vitoriano em *A mulher do tenente francês*, Fowles criou aquilo que Bakhtin chamou uma forma “de voz dupla” ou híbrida: não é um *pastiche*, nem uma imitação. É, na sua maior parte, o narrador moderno que impede a trivialização monológica do impulso imitativo. Num movimento semelhante ao da arquitetura pós-modernista, Fowles sugere que em um dos modos artísticos anteriores podem surgir novas formas, formas que ensinarão o leitor a ler através das lentes do livro (ibidem, p. 116).

Enfim, *Uma teoria da paródia* antecipa em muitos pontos a obra principal da autora, *Poética do pós-modernismo*.

Retomando a questão bakhtiniana, outro exemplo se encontra na aproximação que ela faz das análises do teórico russo e da abordagem da paródia moderna, lembrando a questão da seriedade e do mundo. Ao acordar o valor do medo e como ele é usado como artifício pelo poder na manutenção e da cultura estabelecida, Linda Hutcheon retoma Mikhail Bakhtin (ibidem). Um sistema rígido não permite o riso pelo seu caráter desafiador. A carnavalização desafiava a cultura eclesíastica, mesmo momentaneamente, com a inversão de suas práticas. Assim também atua a paródia irônica moderna. Linda Hutcheon chega a equiparar as práticas da cultura folclórica ao pop, desde as obras de Andy Warhol aos Rolling Stones e a cena punk urbana de protestos dos anos 1970 e 1980 (ibidem).

---

<sup>34</sup> De fato, a recontextualização dos conceitos de *carnavalização* e *dialogismo* se mostra em si um movimento altamente de acordo com o pós-modernismo futuramente proposto pela autora.

No entanto, os mundos que desafiam divergem a partir daqui. Se a era medieval se mostrava rígida e de abertura otimista, no momento em que Linda Hutcheon escreve este mundo parece se desfazer: “Vivemos hoje no medo das consequências do que os nossos antepassados designavam, sem ironia, por ‘progresso’: urbanização, tecnologia etc.” (ibidem, p. 94). O mundo da derrocada das grandes narrativas mestras de Lyotard emerge no meio dessa afirmação, mostrando como Hutcheon avança cada vez mais rumo ao pós-modernismo. Se aqui o espaço crítico é criado e afirmações como esta mostram o porquê, no capítulo seguinte veremos quem as utilizará. O mundo pós-modernista é menos otimista e mais autoconsciente de si enquanto construção, podendo apenas lidar com esse fato pelo viés irônico.

Ao transferir essas teorias de Bakhtin, a autora cuida para fazer ressalvas com o seu uso e a sua associação com a paródia irônica. A paródia proposta por Bakhtin existia apenas por uma razão histórica, funcionando dentro de um jogo de transgressão autorizada. Ou seja, elas já participavam do jogo de operação e temporariamente o subvertiam sem nunca suplementá-lo. A carnavalização agiria e depois voltaria ao *status quo*. Sendo parte da norma, nunca a substituiria ou tentaria algo assim. Já no caso da paródia moderna, a relação de dependência da fonte é evidente, mas a relação com a fonte diverge. Ela questiona, trazendo os mecanismos internos de funcionamento para a superfície do texto. Ao mesmo tempo em que questiona, ela inscreve e reconhece os textos. Seu funcionamento pode ser visto como o de um *guardião* da tradição em algum sentido, pois, se o objeto é abordado, indiferentemente se de forma positiva ou negativa, dá-se importância a ele. A importância das normas eclesiásticas ou da(s) obra(s)/gênero(s) literários abordados não se nega, antes são estabelecidas, dessa forma “é neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definido não só onde está a arte, mas de onde ela veio” (ibidem, p. 97).

Uma questão importante pode ser levantada neste ponto sobre o caráter da paródia moderna irônica: seria ela reacionária? Para Hutcheon, usando a perspectiva da arquitetura pós-modernista, não. Como visto anteriormente, o propósito dela não é desmerecer o texto com o qual trabalha, antes abordá-lo de forma consciente, recontextualizando-o. Assim, seu intuito não é o da sátira, que propõe um julgamento e execução dele, antes uma avaliação, que pode ser positiva ou negativa. A paródia muda, a sátira mantém. Para Hutcheon, a paródia “(...) pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária” (ibidem, p. 98). Para tanto, o que dará o tom será a intensão do autor ao recodificar o texto fonte, trabalhando as questões semânticas e

pragmáticas da ironia moderna no alvo parodiado. Portanto, se de um lado ela se reconhece e identifica com a obra parodiada, por outro a paródia moderna a contesta, distinguindo-se dela em atitude e forma (ibidem). Invariavelmente, quando John Fowles parodia toda a tradição vitoriana em *A mulher do tenente francês*, ele acaba investindo poder aos textos do período.

A paródia faz o caminho inverso da sátira. Este usa o texto fonte para se afastar dele sem nunca se desligar ou anulá-lo. Aquele usa a fonte para se afastar dela como mal caminho, deturpação, algo a ser socialmente repudiado e repreendido. Nisto encontra-se o que Hutcheon aponta como via dupla da paródia moderna. Ela nunca pode ser só uma coisa ou outra, e sim ambas ao mesmo tempo.

Para desfazer esse imbróglio, Hutcheon invoca mais uma vez Frye (1973): é possível separar juízo literário de juízo social e ideológico? O crítico canadense afirma não conhecer nenhuma construção do saber que não seja baseada no conhecimento moral, seja ele conservador seja ele radical (Frye 1973, p. 30). No fim, o importante é a intenção de quem cria os mecanismos retóricos apenas dentro de um plano maior na produção. Quem julga, critica ou denigre não é o texto, mas antes a pessoa por trás dele.

Assim, Linda Hutcheon sintetiza sua visão sobre o que difere a sátira e a paródia.

A paródia invoca antes uma distância crítica autoconsciente em relação ao outro que *pode* ser usada como mecanismo retórico para indicar ao leitor que procura padrões ideais imanentes, ainda que indiretos, cujo desvio deve ser satiricamente condenado na obra (...) A sátira não autoriza, mas ridiculariza a transgressão de normas sociais, embora possa legitimar parodicamente normas literárias (HUTCHEON, 1989, p. 100).

Ao contrário da sátira, a paródia não defende normas, muito menos as ridiculariza, antes as trabalha dentro de um outro contexto, reordenando-as e as tornando claras ao leitor (ibidem). A questão do desvio não se faz importante, pelo contrário, é por ele, via ironia, que se cria o espaço crítico que Linda Hutcheon entende haver na paródia moderna.

O elitismo da cultura, mais precisamente da dita *alta cultura*, alia-se mais à sátira do que a paródia. Ela vê seus modelos sendo questionados e suas normas e padrões desafiados. Ao separar e distinguir, a sátira ordena, estrutura e hierarquiza. Consequentemente, se o produto de arte difere daquele proposto com padrão, ou seja, *alta cultura*, deve-se considerá-lo inferior, não sério. A sátira entra em jogo para pôr algo em seu lugar de inferioridade.



A paródia moderna questiona esse processo pela recontextualização desse movimento. As barreiras são questionadas, principalmente as entre *alta e baixa culturas*. A autorreflexividade demonstra os mecanismos de operação do(s) texto(s). Então, com a linha divisória sendo exposta, a paródia moderna ironicamente interroga a si mesma e ao leitor o que se fazer com tais artifícios e categorias. Nesse sentido, a paródia é dialógica, pois prefere incorporar elementos dentro de si, sem nunca perder o texto fonte, mantendo o dialogismo. A sátira, por seu turno, prefere falar de cima para baixo, dizendo o que *é* e o que *não é*, categorizando conforme valores rígidos e fixos – e mesmo elitistas. Em outras palavras,

A moderna metaficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito do que Bakhtin poderia ter reconhecido. Tal como acontece com o seu apreciado *Dom Quixote*, a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma “autocrítica” do discurso na sua relação com a realidade. Ao dizer isto, temos de lembrarmos, mais uma vez, de que não existe, não obstante, qualquer correlação necessária entre autocrítica e mudança ideológica radical (ibidem, p. 105).

Em suma, o fundo diferencial entre paródia e sátira para Linda Hutcheon está no uso da ironia por ambas, sendo potencializado pela moderna paródia irônica autorreferencial. Esta avalia, porém não condena nem hierarquiza ou desmerece o texto com o qual se relaciona. A sátira prefere operar no nível pragmático, atacando o outro texto. Usando o escárnio irônico, julga e condena dentro de um sistema fixo de normas, conservando uma tradição das coisas como supostamente devem ser.

## 1.6 Intenção

*There's an old joke - two elderly women are at a Catskill mountain resort, and one of 'em says, "Boy, the food at this place is really terrible." The other one says, "Yeah, I know; and such small portions".*

Woody Allen

Hutcheon retoma a questão da intenção do autor e do reconhecimento dela por parte do leitor<sup>35</sup> como ponto central da sua teoria da paródia quando ela afirma que

(...) talvez seja mais verdadeiro para nossa experiência de leitura da paródia falar do codificador *inferido* e do processo de codificação. Mas esta manobra

---

<sup>35</sup> Sua visão corrobora com a de Eco (1979) quando este discute o *autor-modelo* e o *leitor-modelo* como estratégias textuais (p. 44-5).

de desvio não nos isenta ainda de ter de tratar do produtor textual da paródia, ainda que inferido por nós, como leitores (HUTCHEON, 1989, p. 108).

A questão central para a autora reside no jogo do que é entregue pelo autor e pelo que é recebido pelo leitor. Ao contrário do desejo de Roland Barthes de matar o autor, ele ainda se mantém vivo, contudo aperfeiçoado na teoria de Hutcheon, tornando-se cada vez mais autoconsciente de sua posição de produção e codificação enquanto enunciador, bem como do poder que ele traz consigo. A arte contemporânea não matou o autor, antes o tornou – bem como o leitor – consciente da sua posição, deixando claras as regras do jogo. Portanto, ele não perdeu seu poder, pelo contrário, antes, consciente da sua posição, dividiu a responsabilidade com o leitor.

As vozes narrativas manipuladoras da ficção contemporânea são um exemplo disso. A paródia se une abertamente a essa estratégia, levando o leitor: 1) ao reconhecimento do texto parodiado; 2) a interpretação da paródia como um outro texto; 3) interpretação crítica do primeiro texto a partir do parodiador. O leitor aqui ganha grande importância. O autor romântico perde a força, o gênio criador e o seu comando do texto são repartidos, bem como a elevação do texto modernista (*ibidem*).

Hutcheon introduz a questão da enunciação a partir de Foucault<sup>36</sup>, tratando do espaço enunciativo proposto pelo francês e das várias forças que atuam de forma concomitante nele (*ibidem*). Partindo daí, ela crítica a questão da intertextualidade de Julia Kristeva, que cria um jogo no qual os três elementos (autor, texto, leitor) foram tratados de forma ideal, pois não seria o movimento unilateral que criaria o sentido – ou seja, do autor ao leitor via texto. “O diálogo intertextual não é, antes, um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos, conforme são evocados pelo texto em questão?” (*ibidem*, p. 111). A apropriação (ou não) textual tem lugar no leitor que acessa seus arquivos para então criar o sentido do texto parodiado a partir do reconhecimento e do contraste. A intenção está sempre presente, uma vez que há um *sujeito* por trás do texto. Ele traz consigo intenções e, no caso da paródia, esses atos intencionais são incorporados ao texto parodiador com objetivos diversos. O leitor retém tanto poder quanto o autor, dado que ele cria (ou não) o sentido ao fazer tais conexões ao reconhecer a intenção de quem produziu o texto. Contudo, caso o leitor não tenha um arquivo cuja referência seja vista ou mesmo não a reconheça, o processo de criação falha. Nesse caso, o autor perde a força. Sua relação com o leitor é de dependência para a elaboração funcionar dentro do

---

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

jogo paródico. Caso suas referências sejam difíceis ou fora do escopo do leitor, o jogo paródico não acontece.

Hutcheon ressalta aqui uma questão importante: “Poderá o produtor da paródia, hoje em dia, pressupor suficientes conhecimentos culturais por parte da audiência que tornem a paródia mais do que um gênero literário atualmente limitado ou, como diriam alguns, elitista?” (ibidem, p. 112). A resposta dela é sim. Caso se espere determinado resultado dentro do texto, o autor deve manipular de alguma forma o leitor para tanto, guiando-o<sup>37</sup>. Se antes isto se fazia de forma disfarçada, ela argumenta que a ficção contemporânea o faz de forma aberta, apresentando-se de forma autorreflexiva para quem decodifica o texto, ou pelo menos brinca, como o narrador de *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, de Ítalo Calvino (2003, p. 11):

Você está prestes a começar a ler o novo romance de Ítalo Calvino, *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*. Concentre-se. Afaste qualquer outro pensamento. Deixe que o mundo à sua volta se esfume. É melhor fechar a porta; a televisão está sempre ligada no quarto ao lado.

O narrador moderno narcísico é didático. Seja no ato de enunciar, como no caso de Calvino, seja no explicar o jogo ficcional enquanto ele acontece, como no caso de Fowles visto acima. Como afirmado por Hutcheon (1989), a paródia moderna irônica é uma voz dupla bakhtiniana que surge de velhas formas para recriá-las, não um mero pastiche. Porém, para funcionar, depende do leitor como produtor ativo de sentido. Se ele não entra no jogo, logo a paródia falha. De fato, a intenção do autor deve ser compreensiva para prever que alguns leitores não terão a enciclopédia suficiente para lidar com o texto, não sendo as *comunidades amigáveis* descritas por Booth (1974), em que os leitores estarão sempre pré-dispostos a decodificar de forma positiva e satisfatória o texto.

A situação pode piorar no caso da ironia, uma vez que ela demanda do leitor não apenas ler o que se apresenta na superfície, mas também o *implícito*, ativando competências não só linguísticas como também ideológicas, como defende Hutcheon (1989). Devido à sofisticação da ironia junto à paródia, bem como a questão do conhecimento enciclopédico – de um cânone ou processo(s) retórico(s) de determinado(s) período(s) e/ou autor(es) –, a autora afirma que tal fato acontece “essencialmente em

---

<sup>37</sup> Ao citar o jogo intertextual e autorreflexivo de *A mulher do tenente francês*, Linda Hutcheon comenta que “se há jogos literários a ser jogados com o leitor deste romance, pelo menos as regras do jogo são reveladas muito claramente” (ibidem, p. 115).

sociedades democráticas culturalmente sofisticadas” (ibidem, p. 120), dando como exemplo a Grécia Antiga, onde floresceram paródias contra as literaturas hebraicas e egípcias, as quais não atingiram tal ponto. As regras do jogo devem ser reconhecidas pelo leitor. Caso ele não possua a enciclopédia necessária, tanto a paródia quanto a ironia falham. O funcionamento hermenêutico apenas ocorre se as normas forem conhecidas, mesmo que seja apenas para subvertê-las.

O elitismo não existiria no modelo proposto por Hutcheon graças ao ecletismo dos modos da literatura pós-modernista, que rompem barreiras, tentando aproximar de forma acessível todos dentro dos seus jogos. Se o vanguardismo – e conseqüentemente o modernismo – mostra-se elitista e antiburguês, o pós-modernismo se aceitaria nessa mão dupla de ser elevado e baixo ao mesmo tempo, não excluindo possibilidades, antes as agregando (ibidem).

Portanto, a paródia moderna, armada da ironia como mecanismo retórico, atua emancipando o texto da tradição, não o desligando (ibidem), ou melhor, usando as palavras da própria Hutcheon, a paródia seria “uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade” (ibidem, p. 123). No pós-modernismo, a paródia conserva com desconfiança, sendo um rompimento gradual, mas não completo, já que a paródia depende do que parodia. Ela pode ser revolucionária, como também pode ser conservadora. O uso da ironia permite que a paródia seja ambas. Portanto, quem escolhe o que será, no fim, é a intenção do codificador.

## 2. *Poética do pós-modernismo: elaborando uma teoria sobre o pós-modernismo*

*And have you seen  
 How they run  
 Out of gas  
 They beat the pain  
 And they sing in the rain  
 Endless and formless  
 They fly to the end  
 And back to the  
 Beginning again.*

John Frusciante

Uma maneira de compreender o salto feito entre *Uma teoria da paródia* e *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon (1989; 1991)<sup>38</sup> é observar como ela apresenta a metaficção em ambas as obras. Se na primeira, como visto, não há engajamento político real e efetivo, mesmo que a possibilidade exista, na segunda, ela faz questão de esclarecer que “a arte pós-modernista que venho descrevendo e vou continuar a descrever neste livro é histórica e política, de uma maneira em que grande parte da metaficção não o é” (HUTCHEON, 1991, p. 78). As questões de materialidade textual são retomadas, porém com outro viés. Se antes o foco era o jogo entre os textos, agora a intenção de Linda Hutcheon vai para além deles, focando na política da mudança proposta por ela, beneficiando o que ela chamará durante toda a obra de ex-cêntricos. Um novo vocabulário emergirá desta virada da autora: ex-cêntricos, centro, margem, provisório, plural, textualização, passado (e presente), História, subjetividade e totalização e, claro, pós-modernismo. Usando como base sua teoria da paródia, Hutcheon move seu pensamento teórico para um campo mais radicalizado e prático.

Para tanto, Hutcheon cunha o conceito de metaficção historiográfica, que considero uma radicalização ou direcionamento político que a sua obra toma a partir deste ponto. Como dito antes, a autora estava no meio da virada da *French Theory* na América do Norte. Assim, conforme pensadores franceses foram permeando o mundo acadêmico dos Estados Unidos e do Canadá com novos conceitos e, acima de tudo, uma nova forma de pensar para além das estruturas políticas e/ou linguísticas vigentes, houve uma mudança na forma de se pensar o mundo e suas categorias. Em muitos casos, como vejo com Linda Hutcheon, as considerações puramente textuais começam a se esvaír por si,

---

<sup>38</sup> Vale ressaltar que estas datas são as das publicações de seus livros em português. As datas de publicação de cada obra são respectivamente 1984 e 1988.

pois elas se deparavam cada vez mais com um vazio para além do texto. Se no capítulo anterior argumentei que a paródia moderna descrita por Hutcheon carecia uma razão para existir, mesmo que tentasse, aqui vejo que ela se transforma em uma ferramenta poderosa de um projeto maior, cujo objetivo será o de reavaliar, e não reescrever, as histórias da História. Para tanto, a autora une sua bagagem mais técnica, com conceitos estruturalistas e semióticos, aos anseios do pós-estruturalismo.

Assim, surge a questão: o que seria o pós-modernismo segundo Linda Hutcheon?

## 2.1 O que é pós-modernismo segundo Linda Hutcheon?

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

Umberto Eco

Brian McHale (1987, p. 4) aponta a existência de vários pós-modernismos, todos dependentes do ponto de onde parte a observação. Cada crítico “constrói” sua leitura do tema, pois todas, em determinado ponto, são “ficções”. Afinal,

(...) there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.

Linda Hutcheon compreende essa ideia, retomando-a, como veremos no capítulo seguinte.<sup>39</sup> Em meio ao caos de propostas e análises, Hutcheon (1991, p. 43) empreende estabelecer o termo rebelde ao afirmar que

(...) o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório, ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o

---

<sup>39</sup> HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1990. Em particular, o capítulo *Whose postmodernism?* (p.11-22).

caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

O “caráter provisório” descrito pela autora é a chave para compreensão da sua proposição sobre o tema, pois ele se apresenta como uma estratégia consciente da sua posição enquanto discurso, *um* ponto de vista sobre o tema, não *o* ponto. Por toda a proposta de *Poética do pós-modernismo*, a autora constrói sua argumentação no sentido de mostrar que os discursos do pós-modernismo desarticulam as teorias e narrativas totalizantes. Ela critica o humanismo liberal e sua tendência de coadunar as contradições dentro do sistema que propõe, atenuando as diferenças internas. Dentro desse jogo de poder, o seu foco será no discurso das minorias, ou, como ela prefere chamar, os ex-cêntricos.

Assim, Hutcheon propõe que o pós-modernismo é menos uma resposta em si aos questionamentos apresentados do que uma força problematizadora (ibidem). Seu objetivo principal é observar as questões problemáticas do conhecimento que nos são apresentadas como senso comum e “naturais”, não respondê-las completamente ou, ainda, substituí-las. O caráter do conhecimento como algo dado e fechado passa a ser questionado. A definição do que seria o próprio pós-modernismo, por exemplo, indica o quanto a construção do saber como algo natural pode ser problemático. O provisório obrigatoriamente traz consigo outros conceitos dentro dessa construção: o ex-cêntrico, o plural, as subjetividades, o embate entre essas subjetividades e a totalização. Ainda, nas palavras de Hutcheon (1991, p. 15),

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica.

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo problematiza de dentro para fora. Sua estratégia não se caracteriza pela substituição, e sim pelo uso de estruturas estabelecidas para então subvertê-las. Há uma continuidade ao mesmo tempo em que ocorre a ruptura. O pós-modernismo “usa e abusa das convenções do discurso” (ibidem, p. 15), Hutcheon afirma, para depois pô-las em xeque. Ele não é tratado como algo em si, o que nos leva ao próximo ponto.

A consciência dessa força problematizadora advém, em parte, da sua compreensão do discurso e do saber enquanto *processo* (ibidem). Se até metade do século XX nosso modelo podia ser descrito como positivista e realista, com ênfase no resultado, o pós-modernismo, na esteira do pensamento pós-estruturalista, questiona esse argumento. Dessa forma, vejo como Hutcheon abandona sua leitura com base na *énonciation* de Todorov, como visto no capítulo anterior, para o que ela chama de *vingança da parole*<sup>40</sup>, com uma abordagem ancorada em Benveniste (1976). O processo do discurso como um todo é alargado no seu tratamento do tema. Para Hutcheon (1991, p. 13), “(...) é a ênfase no conceito de *processo* que está no âmago do pós-modernismo.”

A autora retoma a descrição de Benveniste sobre os sistemas enunciativos, o histórico e o discursivo, com o intuito de mostrar como o conhecimento histórico se constrói “por si”. Por exemplo, a historiografia tradicional e a ficção realista tendem a narrar os acontecimentos do passado de forma impessoal, dando a falsa impressão de que os fatos narram a si mesmos, ao eliminar a referência gramatical à situação discursiva da enunciação (produtor, receptor, contexto, objetivo). Com isso, temos a impressão de uma suposta objetividade do texto, que se apresenta como um elemento neutro e impessoal ao transmitir o seu conhecimento. O pós-modernismo descrito por Hutcheon contesta esses fatos. Como a autora relembra, “Benveniste defendeu a necessidade de levar em consideração a *parole*, situações discursivas concretas, na determinação do sentido de pronomes pessoais como ‘eu’ e ‘você’”. (ibidem, p. 215). Ou ainda, como exposto pelo próprio Benveniste (1976, p. 262),

O plano histórico da enunciação se reconhece porque impõe uma delimitação particular às duas categorias verbais do tempo e da pessoa tomadas em conjunto. Definiremos a narrativa histórica como o modo de enunciação que exclui toda forma linguística "autobiográfica". O historiador não dirá jamais *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa *eu:tu*. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de "terceira pessoa".

Benveniste (1976, p. 266-7) vai além. Após cotejar dois trechos do historiador francês Gustave Glotz e um de Balzac, ele afirma que

---

<sup>40</sup> “Aquilo que a teoria e a ficção contemporâneas sofreram (ou instigaram) é o mesmo que chamei anteriormente de vingança da *parole*: à teoria do ato da fala, à pragmática, à análise do discurso e a outras formalizações no nível da teoria contrapôs-se a ênfase da metaficção historiográfica sobre a enunciação, sobre a utilização que o sujeito dá à linguagem e sobre os múltiplos contextos em que se situa essa utilização” (HUTCHEON 1991, p. 215).



Vemos que, nesse modo de enunciação, o efetivo e a natureza dos tempos permanecem os mesmos. Não há nenhuma razão para que mudem enquanto durar a narrativa histórica, e não há, aliás, nenhuma razão para que esta se detenha, uma vez que se pode imaginar todo o passado do mundo como uma narrativa contínua e que se construiria inteiramente sobre essa tripla relação temporal (...) É preciso e é suficiente que o autor permaneça fiel ao seu propósito de historiador e que proscra tudo o que é estranho à narrativa dos acontecimentos (discursos, reflexões, comparações). Na verdade, não há mais, então, nem mesmo narrador. Os acontecimentos apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos.

Como veremos adiante, a exclusão do sujeito – ou a falsa sensação de que ele não existe no discurso científico – na construção do conhecimento é um dos pontos centrais da crítica do pós-modernismo. Hutcheon argumenta, com base em Lyotard (2002) e Foucault (1999), sobre os problemas que surgem da ideia do conhecimento dado e fechado enquanto entidade. A ideia de *processo* dentro do pós-modernismo se apresenta de forma dupla. Ao mesmo tempo em que desnuda os mecanismos pelos quais os textos – e os conhecimentos que transmitem – se constituem e seus posicionamentos implícitos, lembra a própria proposição pós-modernista que ela mesma é, em si, uma posição, um constructo, passiva de análise e de um posicionamento, explícito ou não. Na análise de Benveniste (ibidem, p. 267), “toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro.” Desse modo, a distinção dos modos enunciativos, o histórico e o discurso, não existe. Benveniste demonstra como se passa de um sistema ao outro instantaneamente.

O pós-modernismo apresentado por Hutcheon (1991) carrega muitos dos questionamentos e propostas enunciativas de Benveniste. A descrição da enunciação nos sistemas histórico e discursivo apresentados pelo linguista francês substitui a proposta de *énonciation* de Todorov (1980), abordada no capítulo anterior. Mesmo que semelhantes, a proposta do crítico búlgaro não engloba a questão do narrador e, conseqüentemente, seus efeitos, ponto que será de grande importância para a construção teórica da *metaficção historiográfica*.

Dessa maneira, a visão da história enquanto objeto imparcial se esvai. Hutcheon aponta para o *processo*, os sujeitos do processo, adicionando outros que antes não entravam no cálculo, tal qual Benveniste, sem nunca excluir as formas existentes. O processo da história enquanto construção se estabelece. Primeiramente, como apresento neste trecho, pelos sistemas enunciativos. Mais adiante, pelos questionamentos do saber enquanto construção na perspectiva de Foucault e Lyotard. De certa forma, Hutcheon

empreende uma tentativa de inserir o ser humano para além de produtor da história enquanto agente do fato, pondo-o também como produtor de sentido na sua construção narrativa. Se esse indivíduo, o locutor de Benveniste, existe, narra e apresenta fatos, e tenta influenciar seu ouvinte, logo temos mais sujeitos do que a terceira pessoa impessoal do conhecimento usualmente aceita. Como Benveniste (1976, p. 268) afirma,

O discurso emprega livremente todas as formas pessoais do verbo, tanto *eu/tu* como *ele*. Explícita ou não, a relação de pessoa está presente em toda parte. Consequentemente a "terceira pessoa" não tem o mesmo valor que na narrativa histórica. Nesta, não intervindo o narrador, a terceira pessoa não se opõe a nenhuma outra; é na verdade uma ausência de pessoa. No discurso, porém, um locutor opõe uma não-pessoa *ele* a uma pessoa *eu/tu*.

É neste ponto em que Hutcheon (1991, p. 74) afirma que o pós-modernismo por ela descrito é um “*processo de fazer o produto; é ausência dentro da presença; é a dispersão que precisa da concentração para ser a dispersão.*” Se as narrativas excluídas da história e das grandes narrativas mestras descritas por Lyotard (2002) querem seu lugar por compreenderem a história universal como uma construção discursiva, elas também compreendem que não podem simplesmente substituí-las, pois também são o resultado do mesmo processo, mesmo que sem o mesmo status. Logo, não visam substituir um código mestre por outro, exclusivo (lógica ou/ou), dado que “em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do ‘e/e’” (HUTCHEON, 1991, p. 74).

Se este movimento derruba certas hierarquias estabelecidas da nossa perspectiva do saber, Hutcheon reitera que isso não significa que essas distinções desapareçam. Afinal, isso seria coadunar as contradições, o que, como veremos adiante, é um ponto problemático para a autora, visto que “a diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binária” (ibidem, p. 89).

O pós-modernismo não tenta se apresentar como um produto terminado e coerente, pelo contrário. Ao mesmo tempo em que critica algo, ele também eleva pelo uso das táticas abordadas pela paródia e pela ironia. Hutcheon apresenta o argumento de que o pós-modernismo empreende ser duplamente expressivo, uma vez que tenta historicizar e contextualizar a condição enunciativa da arte em uma forma duplamente expressiva. As contradições que surgem da consciência desse movimento são o foco das narrativas abordadas pela autora. Ela não busca a uniformidade, um padrão, antes tenta ver o que sai de uma certa verdade estabelecida para então compreender seus conflitos internos pela problemática do processo.

No entanto, como Zima (2010) aponta, Hutcheon empreende o mesmo movimento que critica: as dualidades (em especial, entre o modernismo e o pós-modernismo)<sup>41</sup>, as contradições inerentes ao seu sistema, as coadunações de problemas internos desses sistemas. A defesa que a autora faz do pós-modernismo neste ponto é importante. Afinal, ela afirma (HUTCHEON 1991, p. 23) que ele “se distingue [do modernismo], não em suas contradições humanistas, mas no seu caráter provisório de sua reação a elas.” O argumento se baseia nas proposições de Lyotard (2002) e da problemática das metanarrativas ou narrativas mestras e a incredulidade que elas despertam na segunda metade do século XX.

Em resumo, a proposta de Hutcheon sobre o que é o pós-modernismo se estrutura em torno do conceito de *processo*. Ou seja, ela é ao mesmo tempo arte e crítica (ibidem, p. 61), dado que traz dentro de si a consciência da sua existência enquanto produto. Logo, ele descentraliza o discurso humanista estabelecido, mas não o substitui. Sua função é propositiva, não demolidora. Autorreflexivas, as narrativas do pós-modernismo agem para que “os paradoxos do pós-modernismo passem a ser visíveis e até mesmo definitórios” (ibidem, p. 68). A proposta de olhar o passado para entender o presente passa por compreender como este passado chegou até nós pelos seus processos.

## 2.2 O que é metaficção historiográfica?

*É a perda da memória, e não o culto à memória, que nos fará prisioneiros do passado.*

Paolo Portoghesi

Para esboçar uma resposta, Hutcheon parte de Foucault (2008) para interrogar a questão de subjetividade e, conseqüentemente, como ela opera para compor os discursos enquanto verdades. Pensar quem fala, de onde fala e como essa pessoa recebe o poder institucional para dizer ou agir como faz são pontos importantes. O discurso do sujeito e o poder que ele exerce estão relacionados com a posição que ele ocupa dentro de uma cadeia maior de estabelecimento do saber.

---

<sup>41</sup> Entre outros pontos, Zima (2010, p. 138) apresenta a contradição de como Hutcheon (1991) analisa a obra de Thomas Mann como um guardião de uma estética conservadora sem nunca mencionar o nome de Heinrich Mann, irmão de Thomas, e a ação política engajada do segundo. Ainda dentro do modelo dualístico proposto pela autora entre modernismo e pós-modernismo, Zima insiste na simplificação que ela faz ao pôr Bertold Brecht como um precursor do pós-modernismo (progressista), dado que ele não se encaixa na tipificação proposta pela autora do modernismo (conservador).

Como é posto por Foucault (2008, p. 58),

As posições do sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos: ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa, segundo um quadro de traços característicos, e que anota, segundo um tipo descritivo; está situado a uma distância perceptiva ótica cujos limites demarcam a parcela de informação pertinente; utiliza intermediários instrumentais que modificam a escala da informação, deslocam o sujeito em relação ao nível perceptivo médio ou imediato, asseguram sua passagem de um nível superficial a um nível profundo.

Para complementar, o autor francês (ibidem) afirma que

A essas situações perceptivas é preciso somar as posições que o sujeito pode ocupar na rede de informações (no ensino teórico ou na pedagogia hospitalar; no sistema da comunicação oral ou da documentação escrita: como emissor e receptor de observações, de relatórios, de dados estatísticos, de proposições teóricas gerais, de projetos ou de decisões).

A partir desses questionamentos de Foucault, Hutcheon também começa a pôr as questões sobre a legitimidade do poder de certas ideias estabelecidas, voltando-se mais especificamente para a questão da História e de como ela nos é transmitida. Daí surge a *metaficção historiográfica*. As narrativas descritas por este termo atuam de uma maneira ou outra dentro dessas indagações sobre o estatuto do conhecimento histórico que temos. Seriam as subjetividades transformadas em produtos objetivos, construindo o conhecimento histórico particular em conhecimento universal? Como são legitimados esses discursos e elevados a verdades históricas?

As respostas a todas essas perguntas não são simples, pois “o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação; jamais é o conhecedor transcendental e controlador” (HUTCHEON, 1991, p. 115). Para tanto, Hutcheon segue os passos de Foucault, estabelecendo as coordenadas espaço-temporais do enunciador. Afinal,

Composta das mesmas palavras, carregada exatamente do mesmo sentido, mantida em sua identidade sintática e semântica, uma frase não constitui o mesmo enunciado se for articulada por alguém durante uma conversa, ou impressa em um romance; se foi escrita um dia, há séculos, e se reaparece agora em uma formulação oral (FOUCAULT, 2008, p. 113).

Aqui começamos a adentrar no terreno estabelecido pelas obras teóricas anteriores da autora, apresentadas no capítulo anterior, em especial a ideia da *paródia moderna* e da

*transcontextualização*. A ideia de deslocamento surge, sendo reforçada por Foucault. No entanto, o que temos é muito mais do que uma preocupação apenas linguística. De certa forma, o Pierre Menard, proposto por Borges, toma uma posição no mundo para além de deslocar o texto no tempo e nos seus sentidos possíveis advindos desse deslocamento espaço-temporal. Se o texto de Cervantes e Menard são idênticos, a *transcontextualização* não permite um mesmo resultado interpretativo. Ao deslocar para outro contexto, deslocamos as possibilidades de interpretação pelo acréscimo de outros textos. O arquivo do leitor hoje atua com uma possibilidade maior de interpretações, muitas vezes proposta pelo próprio romance. A consciência do *processo* trabalha junto à crítica. Enquanto narra, a metaficção historiográfica mostra os passos que segue, impossibilitando uma repetição sem ressaltar o novo contexto. Por exemplo, o romance de Fowles (2008) compreende ser impossível repetir os mesmos mecanismos da era vitoriana fora do seu contexto. Não por acaso, ele insiste em lembrar o leitor que o seu narrador não é um homem da época descrita. Como mostrado em trechos do romance no capítulo anterior, a consciência do *processo*, incorporada à narrativa, serve como mecanismo irônico que evita um reconhecimento complacente das ferramentas usadas. Por isso a importância da paródia. Ela repete a(s) forma(s) sem exigir o mesmo resultado pelo uso da ironia, que afasta – e lembra – o leitor, sempre que possível, de que, mesmo parecidos, os textos têm objetivos diversos. A paródia aproxima enquanto a ironia afasta. No caso da metaficção historiográfica, ao invés de lidar com um gênero ou uma forma de narrar, temos a questão do *processo* da criação da história, a área de conhecimento, questionada e repetida. A metaficção historiográfica está menos interessada no grande painel dos fatos do que nos pequenos detalhes. Os fatos históricos não são confrontados, pelo menos em uma visão abrangente. No entanto, o estatuto do conhecimento transmitido perde sua força pelo questionamento e reconhecimento da sua construção enquanto processo – e, principalmente, quem ficou de fora dessa construção de conhecimento.

Ao trazer à tona o pensamento foucaultiano, Hutcheon assume dentro da sua perspectiva teórica uma visão política questionadora. O sujeito transcendental perde sua força. De fato, dentro de um movimento maior que engloba e mistura o pensamento pós-estruturalista e o pós-modernismo, a autora ataca uma visão monolítica do ser enunciador da mesma forma que Foucault. Os discursos e seus sujeitos enunciativos são postos à prova, as organizações racional e lógica deixam de parecer objetos dados e reais para se transformarem em relações discursivas. O que foi dado como empírico e real – e consequentemente verdadeiro – começa a parecer mais uma construção discursiva de um

sujeito ou um grupo dentro de um contexto maior. O saber não está no sujeito ou no conhecimento que ele propaga, antes em uma rede maior de enunciados aceitos ou não por determinados enunciadores. O próprio sujeito enunciador muda conforme sua posição às coordenadas espaço-temporais que ele ocupa, como dito acima. Foucault (2008, p. 60) afirma que

Em suma, as modalidades diversas de enunciação não estão relacionadas à unidade do sujeito – quer se trate do sujeito tomado como pura instância fundadora da racionalidade, ou do sujeito tomado como função empírica de síntese. Nem o “conhecedor”, nem os “conhecimentos.”

Como Foucault argumenta, e Hutcheon ratifica, o que temos são especialidades de práticas discursivas, visto que “renunciamos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão – tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscamos antes um campo de regularidades para as diversas posições da subjetividade” (ibidem, p. 61). Ou melhor, nem o sujeito enunciador, muito menos o que por ele é enunciado, são verdades absolutas, antes são posições que podem ser entendidas pelas coordenadas espaço-temporais do ato de enunciação. As ideias teleológicas do conhecimento propostas por uma visão humanista acabam por perecer frente a este tipo de pensamento. O sujeito coerente e o conhecimento também coerente descritos por seu enunciador são postos em xeque. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o manifesta: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo.

Aqui chegamos ao ponto em que a metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon atua. Para a autora, a metaficção historiográfica, dentro do movimento maior do pós-modernismo, “volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente” (HUTCHEON, 1991, p. 126). A questão aqui não é o passado ou se ele existiu, antes como este passado chega a nós.

Os romances que fazem uso da metaficção historiográfica são romances “famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (ibidem, p. 21). Ou seja, aliam a consciência da construção do conhecimento, no caso da História e das narrativas enquanto tais, com os fatos históricos em si. Ela não trata a História, com maiúscula, como mera ficção. No entanto, concebe-a como uma construção

e uma ficcionalização necessária do passado, uma vez que não acessamos os fatos em si, apenas os textos que o descrevem. Por essa razão, Hutcheon argumenta que

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (ibidem, p. 34).

A questão aqui é menos uma história do conhecimento, no caso o conhecimento histórico, do que

(...) um estudo que se esforça por encontrar a partir do que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual *a priori* histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo desvanecerem (FOUCAULT, 1999, p. XVIII).

Seguindo os passos de Foucault, os romances mencionados por Hutcheon buscam não só entender o passado como também compreender como este passado chegou até nós e quais são as questões que o cercam. A *epistémê* deve ser compreendida para se chegar o mais próximo do fato. Quais eram as dominantes que geraram essa *epistémê*? Quais práticas se originaram dela? Por quê? Quais consequências elas trazem para nós? Entender a dominante que gerou o pensamento nos proporciona uma visão melhor dos fatos, inclusive do passado, uma vez que “numa cultura e num dado momento, nunca há mais que uma *epistémê* que define as condições de possibilidade de todo saber. Tanto aquele que se manifesta numa teoria quanto aquele que é silenciosamente investido numa prática” (ibidem, p. 230). Se Foucault é tão categórico ao mostrar que a história do saber foi construída sobre bases únicas, Hutcheon atenta para o fato de que dentro pós-modernismo o pensamento é plural. Se antes “nunca há mais que uma *epistémê* que define as condições de possibilidade de todo saber”, agora a tentativa é de se buscar as outras *epistémês* possíveis.

No entanto, algo deve ficar claro. Não há revisionismo histórico. As narrativas que fazem uso desse mecanismo são produzidas dentro de um contexto de consciência em dois pontos importantes: 1) elas, tais quais os textos históricos que abordam, são construções discursivas, logo passivas de posicionamento e perspectiva frente ao fato; 2) a História não é una, antes uma leitura de um ponto, e insistir em substituir uma *epistémê* por outra apenas mantém um mecanismo que essas narrativas combatem. Assim, para

repensar e reelaborar as formas e os conceitos do passado, a metaficção proposta por Hutcheon incorpora a consciência textual à consciência histórica. Portanto, a metaficção historiográfica “formula tanto perguntas epistemológicas quanto ontológicas” (HUTCHEON, 1991, p. 76), uma vez que questiona o status ontológico desse passado, bem como os textos que recebemos dele.

O nome de Andreas Huyssen (1986) também é importante para entender a posição de Linda Hutcheon neste ponto, pois a autora canadense fica em um entremeio sobre a questão histórica frente ao posicionamento do autor sobre o tema. Se, de um lado, o crítico alemão tenta entender o fenômeno para além de um grande bloco, especificando seu contexto em relação à modernidade e descrevendo a crise do modernismo de forma minuciosa, por outro, sua posição sobre a textualização da História gera desconforto em Hutcheon devido à interpretação que lhe é dada:

The western industrialized countries are currently experiencing a fundamental cultural and political identity crisis. The 1970s' search for roots, for history and traditions, was an inevitable and in many ways productive off-shoot of this crisis; apart from the nostalgia for mummies and emperors, we are confronted with multi-faceted and diverse search for the past (often for an alternative past) which, in many of its more radical manifestations, questions the fundamental orientation of Western societies toward future growth and toward unlimited progress. This questioning of history and tradition, as it informs for instance the feminist interest in women's history and the ecological search for alternatives in our relationship with nature, should be not confused with the simpleminded rearward assertion of traditional norms and values, although both phenomena reflect, with diametrically opposed political intentions, the same disposition toward tradition and history. The problem with postmodernism is that it relegates history to the dustbin of an obsolete *epistémè*, arguing that history does not exist except as text, i.e., as historiography. Of course, if the “referent” of historiography, that which historians write about, is eliminated, then history is indeed up for grabs or, to put in more trendy words, up for “strong misreadings” (ibidem, p. 171-2).

Apesar de concordar a maior parte do tempo com a leitura de Huyssen, Hutcheon (1991, p. 34) afirma que “não se fez com que a história ficasse obsoleta”, uma vez que ela está sendo repensada enquanto criação humana “e, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade” (ibidem, p. 34). Aqui, a divergência da visão sobre o saber histórico nasce das perspectivas.



A questão mimética, já abordada em Hutcheon (1989), é retomada no auxílio para um melhor entendimento sobre a natureza do texto sobre a História e a sua posição enquanto saber:

Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos versões da realidade, e tanto a elaboração como a sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 64).

A ideia de transcontextualização aqui substitui a verdade histórica e a mimese do romance. A produção de sentido, tanto por parte do autor quanto do leitor, substitui o princípio mimético. Ao recontextualizar o texto, inevitavelmente ele terá seu sentido alterado por outros textos. Todos os contextos possíveis dentro desse processo (o social, o estético, o ideológico, o histórico, entre outros) de produção e recepção do texto são deslocados de forma irônica, proporcionando o espaço crítico e duplo do texto pós-modernista, “como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente” (ibidem, p. 152).

O que nos é apresentado é uma estrutura ao mesmo tempo hermenêutica e formalista. A metaficção historiográfica necessita um leitor atento, pois ele não deve apenas notar os vestígios textualizados – não importando se são de outros textos, sejam eles históricos sejam eles literários, se não ambos –, como também os limites que o conhecimento posto desta forma apresenta. Se o passado é acessível apenas pelos seus textos, e estes atuam conforme variáveis, ele nunca é completo, muito menos apresenta o fato como um todo. Logo, a ideia de totalidade e a apreensão completa de uma realidade por parte deste texto falham.

Aqui quero ressaltar um ponto importante. No capítulo anterior, apresentei a posição do leitor dentro da prática da paródia moderna graças à transcontextualização e à intertextualidade. Àquela altura, as questões textuais se faziam presentes, sendo um ponto importante para a construção de sentido a partir do decodificador. Contudo, como pode já estar claro, Hutcheon parece não ver um movimento maior para além disso. Se a paródia irônica moderna opera na apresentação do texto enquanto construção, muito pouco acontece como resultado dessa constatação. O leitor reconhece um outro texto ao ler a paródia, compreende seus mecanismos enquanto construção de sentido, porém não

avança. A política, mesmo que a rondasse como um espectro, parecia inexistente. Já na *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991), as afirmações sobre a textualidade vão além, são o jogo político descentralizador. Este ponto deve ficar claro, uma vez que é a grande mudança ocorrida na obra da autora. Se afirmei acima que houve uma radicalização ou direcionamento político da obra de Linda Hutcheon a partir desse ponto, creio ter sido pelo fato de que ela notou, em meio ao florescimento das teorias francesas, o vazio de uma abordagem puramente textual. Se ela cita o mundo de Said em sua conclusão em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989) como ponto de partida e chegada da paródia moderna, suas descrições dos textos parecem não alcançá-lo, dada a sua abordagem ainda excessivamente formalista – mesmo que cada vez mais se direcionando para um mundo político e de ação prática nos moldes do pós-modernismo. Consequentemente, a proposta da metaficção historiográfica se apresenta como uma saída para a base de conhecimento textual que se alia com questões mais reais e práticas dentro de uma sociedade. A História e os romances do pós-modernismo que a abordam acabam sendo uma questão inevitável dentro deste contexto.

Segundo a proposta de Hutcheon (1991, p. 54), o leitor das narrativas pós-modernistas não pode ser um sujeito passivo, uma vez que as obras o trazem para dentro, forçando-o a ser construtor do sentido tanto quanto o autor. Afinal, “o olho é estimulado a completar a forma por si mesmo”. A questão da recepção do texto não diminui a posição do autor, mas faz com que o leitor comece a duvidar dele. Como as narrativas insistem no seu processo de criação, alertando das armadilhas possíveis ao se estabelecerem, corrompe-se a confiança do que é exposto, ou pelo menos o seu valor de verdade absoluta.

Dessa forma, a metaficção historiográfica proposta por Hutcheon (1991) insiste no texto, no leitor e nas possíveis interações entre eles, forçando quem decodifica o texto a ser menos expectador e mais coautor. Junto à questão do contexto, o jogo textual se amplia, pois, como a teoria da paródia anteriormente vista propõe, o deslocamento do texto acaba por levar a uma mudança de sentido. O que Hutcheon (ibidem, p. 112) explica ao dizer que o “texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção.”

Portanto, devemos considerar a arte como uma produção histórica dentro de uma prática social, o que significa entender as posições dos produtores de sentido dentro do ato de leitura – tanto do autor (criação) quanto do leitor (recepção). Quem lê também colabora com a produção do sentido. Simultaneamente, entendemos os mecanismos

enquanto os vemos postos na prática. Nossa leitura vira produto e produtor ao mesmo tempo.

Contudo, essa junção operativa entre a autorrepresentação formal do texto e contexto histórico no qual a metaficção historiográfica funciona de forma dupla é problemática – o que Hutcheon reconhece. Ela usa dos dois mecanismos para operar a problematização das possibilidades do conhecimento histórico tal qual nos é apresentado, ou seja, como algo fechado e preciso. Isso não significa que eles se fundem. Ao invés de atuarem de forma a gerarem uma dialética, criando uma síntese, ambos se mantêm distintos um do outro, “porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (ibidem, p. 142). Como produto do pós-modernismo, a metaficção historiográfica segue na esteira da primeira. Ambas não dão respostas, apenas questionam de forma complexa, criando imbróglis para questões antes sedimentadas. O paradoxo e o duplo não existem para Hutcheon como uma possibilidade de resolução ou fechamento, afinal esta não é a intenção do pós-modernismo, dado que “no pós-modernismo não existe dialética: a autorreflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa” (ibidem, p. 12). Ou ainda,

(...) é na metaficção historiográfica que fica mais evidente a existência, também, de uma contradição no âmago do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. As tensões irresolutas da prática estética pós-moderna continuam a ser paradoxos, ou talvez, mais precisamente, contradições (ibidem, p. 136).

Hutcheon afirma que isso faz parte de uma condição maior dentro do pós-modernismo. De um lado, somos levados a entender que o passado não existiu de forma tão ordenada e precisa quanto nos foi transmitido. Ele existiu, é claro, porém os textos que o transmitiram até nós não conseguem encapsular sua totalidade, nem podem. De outro lado, ao contrário de outras propostas, não existe utopia nas suas proposições. Na verdade, tentar imprimir um mundo utópico às custas de abafar as diferenças é o que o pós-modernismo tenta evitar pela sua autoconsciência. A metaficção historiográfica procura inserir o passado dentro de si, entendendo e expondo seu *modus operandi* para então criticá-los. Porém, não há resolução ou fechamento das propostas, pelo menos não de forma definitiva. O que se intenta é manter uma tensão irônica que centraliza para, em seguida, descentralizar, gerando um espaço aberto e integrativo, consciente de si e de seu

posicionamento – e, principalmente, ciente de que o preenchimento com apenas uma posição seria eliminar as diferenças.

Assim, em um mundo em que as certezas sobre o saber e seu discurso monológico perdem força, pôr ambas as táticas em uso sem condensá-las em uma dialética é uma saída. A metaficção historiográfica paradoxalmente insere para logo subverter, o que “pode ser menos satisfatório do que apresentar uma dialética resolvida, mas pode ser a única reação não totalizante possível” (ibidem, p. 136).

A autora aqui se refere ao que Lyotard (2002) chama de *narrativas mestras* e à sua tendência totalizadora. Ao comentar sobre a legitimação do poder (Lyotard 2002, p. 3), o pensador francês enfatiza que o conhecimento em si não tem poder caso não use da narrativa como forma de se estabelecer, pois “o saber científico é uma espécie de discurso” que opera dentro dos jogos de linguagem propostos por Wittgenstein, os quais legitimam ou não o conhecimento dentro de uma grande narrativa – uma narrativa mestra. A seleção do que pertence ou não à narrativa se dá na relação dos novos enunciados por meio de um relato, dado que ele “é a forma por excelência do saber” (ibidem, p. 37). Dessa forma, devemos admitir que, para sermos aceitos dentro do grupo que manuseia o saber, precisamos ser capazes de proferir “bons” enunciados denotativos, prescritivos e avaliativos, caso contrário, a questão da legitimação do saber que possuímos não será aceita pelos pares pré-determinados que já o manuseiam.

O que Lyotard pretende aqui é demonstrar que o conhecimento é menos uma construção em si como se apresenta do que um grupo de discursos aceitos dentro de uma grande narrativa sobre o que aborda – sendo essa sempre coerente, dado que

O saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que e para ele o não-saber, sem o que é obrigado a se pressupor a si mesmo e cai assim no que ele condena, a petição de princípio, o preconceito. Mas não cairia também nisto valendo-se do relato? (ibidem, p. 53).

A legitimação do saber aqui cai na questão de “como provar a prova?”, ou melhor, “quem decide sobre o que é verdadeiro?” (ibidem., p. 54). A verdade da ciência e do conhecimento começa a mostrar as contradições que prefere deixar de lado quando se apresenta como fatos.

Se o saber válido nunca nos chega de forma direta, e sim por saberes indiretos recolhidos entre os bons enunciados incorporados ao metarelato pelos guardiões da legitimidade deste saber, questiona Lyotard (2002), o que lhes assegura de fato a

totalidade do saber e não apenas o que está em conformidade com a narrativa mestra e seus enunciados escolhidos dentro do jogo?

A “crise” do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da extensão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. Esta erosão opera no jogo especulativo, e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devia encontrar seu lugar, deixa-as emanciparem-se (ibidem, p. 71).

O jogo de linguagem é o que sustentava a verdade científica até a crise. Esse jogo, comum a todo conhecimento, se mostra apenas uma construção e, quando confrontado com sua impossibilidade de se manter nas velhas áreas de conhecimento fechadas por seus enunciados, acaba por permitir a criação de outros saberes com suas próprias regras.

Portanto, Linda Hutcheon prefere apresentar o pós-modernismo e seus produtos como operadores de sentido, questionando a sua validade sem nunca substituí-los ou coadunar os problemas de aliar dois objetos diferentes – no caso da metaficção historiográfica, a autorreflexão e o contexto histórico-político em que se localiza. Ao fazê-lo, estaria coadunando contradições inerentes a qualquer sistema complexo de ideias. O pós-modernismo não pretende cometer o mesmo erro das grandes narrativas mestras descritas por Lyotard. Se as contradições surgem, nem o pós-modernismo tampouco a metaficção historiográfica pretendem resolvê-las, mas antes expô-las. Como afirma a autora, “a problematização substitui a demolição” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Ou ainda, como Lyotard (1987, p. 37), questiona, se “podemos hoje continuar a organizar a multiplicidade de acontecimentos que nos chegam do mundo, humano e não humano, colocando-os sob a ideia de uma história universal da humanidade?”.

Estabelecida essa ideia a partir da visão de Lyotard sobre a condição pós-moderna, Hutcheon (1991, p. 12-3) afirma que

Esse desafio enfatiza o processo de formação de significado na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos” históricos a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência.

No entanto, a autora é a primeira a admitir que este fato em si não pode ser considerado uma novidade dentro da Literatura. De *Dom Quixote*, de Cervantes, ao

romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, não faltam exemplos de autorreflexividade e preocupações históricas aliadas em algum nível. “O que há de novo”, ela aponta, “é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-modernista dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida” (ibidem, p. 13).

Assim, o que Hutcheon nos apresenta é muito mais do que uma nova categoria taxonômica para o enquadramento dos novos romances que abordam as questões textuais e históricas. A autora canadense nos expõe a toda uma problemática maior. Os romances que fazem uso da metaficção histórica exploram e questionam ao mesmo tempo

(...) o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. (...) Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história (ibidem, p. 126).

Com isso, toda uma gama de questões surge a respeito dos documentos históricos (Quem os produziu? Qual a sua validade? A qual *epistémê*/saber pertencem? O quanto eles dizem sobre o passado? O quanto eles escondem sobre o passado?). O que antes nos era apresentado como natural e verdadeiro é posto em xeque:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (ibidem, p. 126-7).

Ao acrescentar um *não*, Raimundo Silva, personagem principal de *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, não muda a História. Ele não pode, nem tem como. O que o revisor<sup>42</sup> faz é antes abrir a possibilidade de se abordar o fato histórico de outra posição, usando óticas diferentes daquelas já conhecidas na historiografia canônica. Se a versão estabelecida usa a perspectiva europeia e cristã, Saramago intenta abordar o fato a partir de outro ponto de vista, ou seja, partindo da visão dos mouros. Com isso, somos apresentados a dois fatos importantes. O mais óbvio é o apagamento de outras perspectivas do evento e a tomada de consciência que somos levados a ter sobre tal fato.

---

<sup>42</sup> O fato de José Saramago escolher um revisor de texto para mudar o fato histórico e, na sequência, apresentar uma nova versão dele não deixa de ser irônico e paradigmático da proposta da metaficção historiográfica.

Isso não apaga a historiografia estabelecida, muito menos a nega. O que ele faz é questioná-la enquanto verdade natural e absoluta. Em outras palavras, a questão é menos sobre o tema – a tomada de Lisboa – e mais sobre como isso se deu e como isto chega até nós hoje. O que nos leva ao segundo ponto: as fontes. Ao compreender que os textos que nos chegam são resultados de um(a) saber/*epistémê*, logo deve ficar claro que existem pessoas por trás dela. Portanto, essas pessoas produzem os textos descritivos dos fatos históricos a partir desse(a) saber/*epistémê*, o que leva a questões: o quão confiáveis são esses textos do passado? O que somos levados a compreender sobre o passado está no evento em si ou na forma como ele nos é apresentado? Há como separar o processo de criação de uma narrativa ficcional da construção do passado enquanto História? Para Hutcheon, assim como para Foucault, a resposta é complexa. No entanto, a metaficção historiográfica proposta pela autora não pretende dar uma solução fechada, pelo contrário. Ela age com o intuito de desconfiar dessas explicações fechadas e naturalizadas que somos apresentados ao nos confrontar com o passado:

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (ibidem, p. 133).

Na onda dos questionamentos advindos dos pensadores pós-estruturalistas, o pós-modernismo proposto por Linda Hutcheon não vem para trazer respostas, antes questionamentos e aberturas, mesmo que de forma contraditória, fazendo uso das convenções do discurso para dobrá-lo sobre si. Como afirma a autora, “é claro que a metaficção historiográfica se enquadra paradoxalmente nas duas definições: ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade (e também pela sua transcontextualização) e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (ibidem, p. 155).

Por exemplo, o pós-modernismo e a metaficção historiográfica não fogem da sua consciência ambivalente de estarem no terreno econômico do capitalismo tardio ou mesmo de terem origem naquilo que criticam: o humanismo liberal. O que acontece é uma revolução interna dentro desses campos para questioná-los de dentro. *O nome da rosa* e *A mulher do tenente francês* empregam convenções da dita alta e baixa culturas, “e o fazem de maneira tal que podem de fato *usar* a agressiva indústria cultural para

contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação” (ibidem, 40). Ainda, esses romances podem criticar e serem cúmplices do que criticam simultaneamente, pois, ao contrário do *nouveau roman*, não são tão radicais com as convenções do romance realista, preferindo se posicionar entre eles e a literatura que subvertem ao mostrar suas convenções.

Esta visão da autora coaduna com a proposição feita por Huysen (1986, p. 146) sobre a questão, porém com mais viés político do que a proposta do pensador alemão quando este se questiona “(h)ow was it possible that an art expressing sensual joy in our daily environment could at the same time be critical of this environment?”. Huysen ainda critica a visão dogmática e reducionista de que o valor de uso de uma obra seja apenas determinado pela sua distribuição pelo mercado mais do que pelo seu conteúdo. Claro, isso não é negar que esse processo ocorra com certa frequência ou mesmo o poder do mercado, pelo contrário. No jogo do pós-modernismo, reconhece Huysen, as variáveis são muitas e as respostas não são tão simples quanto muitos fazem crer – algo com que Linda Hutcheon se alinha:

The thesis of the total subjugation of art to the market also underestimates possibilities for emancipation inherent in consumption; in general, consumption satisfies needs, and even though human needs can be distorted to an amazing degree, every need contains a smaller or largest kernel of authenticity (ibidem, p. 152).

Fica claro como Hutcheon (1991) se beneficia das propostas de Huysen (1986) ao tentar delimitar o pós-modernismo. O estudo do autor alemão, assim como o pensamento proposto por Hutcheon sobre o tema, vê o movimento de afastamento do modernismo e as novas propostas trazidas com a condição histórica praticamente indescritível com o potencial de mudança política – mesmo que com entendimentos diferentes do que seja esse potencial político “such total rejection will blind us to postmodernism’s critical potential which, I believe, also exists, even though it may be difficult to identify” (ibidem, p. 182).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Vale ressaltar que a perspectiva proposta por Andreas Huysen parte dentro de um grupo de pensamento ainda enraizado na teoria crítica alemã. Isso explica a abordagem de Huysen (1986), onde há extensas exemplificações sobre a natureza da diferença entre modernismo e pós-modernismo a partir de obras alemãs e longas explanações sobre as posições de Herbert Marcuse, Theodor Adorno e Walter Benjamin sobre os temas – ou melhor, a questão do mercado e da alta cultura, temas centrais para a construção de Huysen sobre o pós-modernismo. Não menos importante é a querela de Jürgen Habermas contra Jacques Derrida e Michel Foucault sobre uma suposta posição neoconservadora dos pensadores franceses – a qual Huysen discute detalhadamente (HUYSEN, 1986, p. 199-206) – e como ela afeta a visão do autor sobre o tema. A forma irônica com que Lyotard (1987, p. 32) pretende encerrar as discussões com Habermas sobre o fim



Há ainda as questões abordadas por Hayden White, cuja influência na proposta da metaficção historiográfica é decisiva. Em *Meta-história*, White (1992, p. 17) propõe “uma *história* da consciência histórica na Europa do século XIX, mas também pretende contribuir para a atual discussão do *problema do conhecimento histórico*.” Assim, o historiador americano acabou por questionar a natureza do conhecimento narrativo na disciplina história. A linguagem, antes vista como neutra, passou a ser vista com suspeita no modo como trata o fato histórico e como o constrói.<sup>44</sup> Sua categorização dos historiadores a partir de tropos (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), bem como a forma com que abordam a construção da história, mostra preocupações epistemológicas sobre o saber histórico por si mesmo, sem evitar de pensar como tais fatos acabam por conduzir as conclusões dos fatos que analisam.

No entanto, é com *Tropics of discourse* que White (1978) vai exercer uma grande influência na visão sobre o fazer história de Hutcheon (1991). Se a autora insiste que o pós-modernismo e a metaficção historiográfica suspeitam do geral, do universal e do eterno, assim o fazem por acreditar que o conhecimento, antes homogêneo e homogeneizado, deve também ser aberto ao particular, ao local e ao específico. Dessa forma, o impacto dessas novas categorias reconhecidas é importante para a análise da história, pois, como White (1978, p. 257) observou,

Such a conception of historiography has profound implications for the assessment of the humanistic belief in a “human nature” that is everywhere and always the same, however different its manifestations at different times and places. It brings under the very same notion of a universal *humitas* on which the historian’s wager on his ability ultimately to “understand” anything human is based.

Assim, a linguagem que retrata o passado passa a ser vista como tendo as implicações ideológicas de quem as manipula. Não há negação ou mesmo o apagamento dessas ideologias específicas do saber. Hutcheon (1991) admite que é impossível separar o sujeito e a ideologia deste dentro da sua linguagem. White (1978) lembra que muitos historiadores tendem a lamentar a intrusão da ideologia na construção do conhecimento

---

ou não da modernidade pode servir como uma boa alegoria para o pensamento humanista que Hutcheon combate: “O meu argumento é o de que o projeto moderno (da realização da universalidade) não foi abandonado ou esquecido, mas destruído, ‘liquidado’. Há diversas formas de destruição, diversos nomes que a simbolizam. ‘Auschwitz’ pode ser considerado como um nome paradigmático para o ‘inacabamento’ trágico da modernidade.”

<sup>44</sup> Assim como Hutcheon, Hayden White usa da análise de Benveniste para construir sua proposição.

do passado ou ainda a falta de *objetividade* para tanto, mas se afligem menos pela falta de clareza e transparência do conhecimento do que pelo fato de que o trabalho desses historiadores tende a trazer uma leitura antagônica ou diferente das deles. Como apresentarei mais adiante, ao apresentar o debate entre paródia e pastiche, essa parece ser a mesma questão em relação ao pós-modernismo.

O historiador ainda aponta para certo cinismo desse tipo de pensamento. Afinal, muitos historiadores insistem em tratar seus fatos como se fossem dados, embora a maioria dos cientistas reconheça que eles são menos “a verdade” do que o resultado das perguntas feitas ao fenômeno em si. Ou seja, partindo de um resultado esperado, construímos uma narrativa em que se criam causas, dando certos resultados como fatos lógicos e não como elemento desejado. Dentro desse jogo de narrativização dos fatos históricos, pelo qual os aceitamos como verdadeiros, como lembra Hutcheon (1991) acabamos por construí-los com base no que se espera no seu fim. A vantagem desse método para quem pretende defender a genuinidade de uma ideologia sobre as outras consiste em dar uma proposição de um sujeito como resultado natural do processo de narrar e criar o discurso histórico com determinada ideologia. O homem dentro da história acaba sendo construído com um ideal de que ela é apresentada por si mesma, não pelos indivíduos que viveram ou a interpretam. Assim sendo, White (1990, p. 29) descreve a consciência que uma pessoa deve ter para trabalhar com o material histórico a partir dessa tomada de consciência do processo dentro da produção de sentido da história:

Historians (...) must be prepared to entertain the notion that history, as currently conceived, is a kind of historical accident, a product of a specific historical situation, and that, with the passing of the misunderstandings that produced that situation, history itself may lose its status as an autonomous and self-authenticating mode of thought. It may well be that the most difficult task which the current generation of historians will be called upon to perform is to expose the historically conditioned character of the historical discipline, to preside over the dissolution of history's claim of autonomy among the disciplines.

Linda Hutcheon (1991, p. 14) define a metaficção historiográfica pela forma com que esses romances que lidam com as

questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tomar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza.

Os romances que fazem uso da metaficção historiográfica são aqueles que se compreendem conscientes enquanto construção – tanto no campo literário quanto no campo histórico – e assim operam em uma subversão irônica do passado sem nunca rejeitá-lo. Afinal, esses romances “desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente” (ibidem, p. 15). Portanto, para repensar e reelaborar as formas e os conceitos do passado, a metaficção proposta por Hutcheon também incorpora a consciência textual à consciência histórica.

Esses questionamentos geram a força dos romances que usam da metaficção historiográfica como ponto de partida. Eles sempre atentam ao fato de que estão em determinada localização no tempo, dentro de uma *epistémê*. Como lembrei no capítulo anterior, o Quixote de Pierre Menard pode ser o mesmo do de Cervantes. Os tempos são outros, as leituras – ou arquivos – são outras, os jogos de poder e de irradiação do poder também mudaram. Se Cervantes não leu Bertrand Russell, Menard o conhece e não pode negar. Hutcheon afirma que essa localização temporal é a chave para a problematização do conhecimento, sendo ele social, ideológico ou histórico. O passado existe, mas não é um juiz que autoriza ou não biografias sobre si. Essa autoridade sobre o passado está nas mãos de quem o maneja, selecionando os textos relevantes para se ter acesso a ele e como devemos interpretá-los. O que a metaficção historiográfica pretende é questionar as autoridades e o poder por elas exercido, pois, no meio dessa seleção, há os que foram lembrados e os que não foram – e estes querem ser reconhecidos.

### 2.3 Ex-cêntricos

*“É claro, uma acadêmica como você não se importa com a verdade, nem acredita que exista uma verdade.”*

*“Uma verdade única, para todo mundo, ocidentais e orientais? Não, não acredito. Verdades são construções.”*

Antônio Xerxenesky

Hutcheon (1991, p. 65) afirma que o pós-modernismo “questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados”, o que não significa que os destrói por reconhecer a utilidade de estabelecer estruturas. Sendo uma proposta integradora, o pós-modernismo tenta trazer para o centro aqueles que vivem à margem dele, os ex-cêntricos, seja “em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia” (ibidem, p. 29).

Essa parece ser uma resposta coerente à contestação de um indivíduo único e coerente dentro da cultura e das relações humanas. Afinal, contestamos os sistemas totalizantes que tendem a coadunar as diferenças, trazendo-as para o foco do debate. Não temos o fim da identidade, e sim uma crise de identidades, conforme propõe Hall (2006). O intuito de entender esses indivíduos para além da cultura, no singular, normalmente homogênea, branca, heterossexual e masculina, faz-se importante, uma vez que pode nos dar uma ideia da complexidade das relações que foram harmonizadas à força em um sistema complexo, caótico e, em muitas vezes, contraditório. Hutcheon (1991, p. 86) reitera que quando “o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis”. As identidades passam a ser entendidas, fluxos de identidades contextualizados por determinadas matrizes (gênero, classe, raça, identidade étnica, orientação sexual, nível de educação, função social, entre outros). O antropólogo clássico do século passado, que vê e estrutura o outro pelo que ele não é, tende a dar espaço a quem pretende entender pela diferença e pela especificidade.

Claro, as distinções se mantêm. O pós-modernismo não pretende uma nova hierarquia na substituição das já estabelecidas. Hutcheon (1991, p. 89) lembra que “a diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binária.” No entanto, os ex-cêntricos não existem isolados em grupos segmentados. Um mesmo indivíduo pode pertencer a um, dois ou vários grupos ao mesmo tempo conforme variáveis. A função desses grupos e de suas diferenças não é combater entre si pela dominância do centro, muito pelo contrário. O que importa é que “essa diferença funciona *dentro* de cada uma dessas culturas contestatórias, e também contra a cultura dominante” (ibidem, p. 90). A questão que se apresenta é contestar o centro, sua existência (principalmente se seria uma ficção) e seu poder frente aos grupos marginalizados.

A ideia de centro e a sua descentralização de Hutcheon advém diretamente da proposta de Derrida (2002), mais precisamente de *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*. O pensador francês aponta a questão da estrutura, da estruturalidade de estrutura e do centro dela (esteja ela dentro ou fora)<sup>45</sup> e como essas

---

<sup>45</sup> A forma com que Derrida apresenta a questão do centro da estrutura não ter mudança e, ao mesmo tempo, estar dentro e fora dela no pensamento clássico, criando um paradoxo parece ser, com efeito, um conceito perfeito para se estruturar a teoria do pós-modernismo conforme pretende Linda Hutcheon (1991).

ideias serviram para suavizar questões internas dentro dessas estruturas. Se o centro é uma criação, e a “história da estrutura é uma série de substituições do centro” (ibidem, p. 232), vemos que a ideia de uma estrutura fundada parece mais um efeito de um jogo fechado do que uma verdade. O movimento do centro dessa estrutura não existe e só se consolida pela imobilidade fundadora capaz de criar uma certeza tranquilizadora e estável dentro do conjunto. Se o centro é uma criação e pode ser substituído, logo seu caráter imanente desaparece. Com isso, todas as premissas fixadoras somem enquanto verdades absolutas e inquestionáveis. Portanto, Derrida (ibidem) aponta que

Desde então deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos.

Se não há nada fora do texto (Derrida 1973), se não há centro ou origem e tudo se torna linguagem, o significado nunca pode estar fora do sistema de diferença. Portanto, o *transcendental* se torna mais um signo no centro da estrutura à espera de substituição por outros signos.

É neste exato ponto em que os ex-cêntricos de Hutcheon (1991) atuam. Seus romances questionam todos os conceitos do que a autora chama de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, continuidade, teleologia, fechamento, homogeneidade, exclusividade, origem. Suas críticas, porém, não implicam em destruição. Sendo o paradoxo que se propõe, ela usa e abusa desses conceitos enquanto os questiona. Afinal, parte da sua força vem exatamente do centro que contesta pela repetição de suas estruturas para uma subsequente subversão. Hutcheon (1991, p. 87) reconhece que “a natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos.” Essa é uma forma de atacar a questão de dentro da própria estrutura. Os ex-cêntricos usam os mecanismos para atacá-los. A árvore estrutural dá lugar ao labirinto borgeano, à biblioteca de Eco, ao rizoma de Deleuze e Guattari. O que também se apresenta é o local por meio da sua valorização.<sup>46</sup> As nuances

---

<sup>46</sup> Mesmo que não seja o foco deste estudo, é interessante notar como Bhabha (1998) chega a um resultado semelhante ao de Hutcheon (1991) com seu conceito de disseminação, mesmo que operem de formas divergentes. Isso se dá, no entanto, devido ao uso das proposições de Foucault majoritariamente, não de Derrida.

do que era relegado ao segundo plano em favor de uma universalidade – e, conseqüentemente, universalização – aparecem para mostrar que o jogo era coadunado. O pós-modernismo celebra a diferença, que antes era um problema.

#### **2.4 Paródia e ironia: o que o pós-modernismo faz com o passado?**

*Forget the dead you've left; they will not follow you.*

Bob Dylan

Estabelecidos os termos-chaves (pós-modernismo, metaficção historiográfica e ex-cêntricos) da proposta de Hutcheon (1991), apresento a forma como esses elementos lidam com a história pelo uso da paródia e da ironia.

Hutcheon (1991) retoma a estrutura por ela mesma proposta em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON 1989), vistas no capítulo anterior, para estabelecer o *modus operandi* da metaficção historiográfica. Ou seja, a paródia se apresenta como a forma perfeita do pós-modernismo de lidar com o passado em si e seus textos. Como reafirmado em vários momentos pela autora, há uma ruptura acompanhada de uma sacralização dos acontecimentos como os conhecemos. Se não podemos negar o passado, nem devemos, o que precisamos fazer é repensá-lo, principalmente suas narrativas fechadas por meio da ideia de processo dentro do próprio texto.

A paródia se propõe como forma de lidar com a intertextualidade, porém não pode fazê-lo de forma inocente por causa da sua consciência textual. Assim, a autora chega ao conceito de *paródia seriamente irônica*. Se a literatura dessacraliza o passado pelo uso da paródia, ele também compreende que não pode substituir um passado por outro. Essa seriedade irônica funciona como mecanismo de defesa e lembrete de que essa mesma posição questionadora se constrói como uma posição discursiva dentro de determinado contexto. Por isso, Hutcheon fala sobre a reelaboração do passado, não em negá-lo. Se Foucault, Lyotard e Derrida questionaram o conhecimento, debatendo a forma com que ele nos chega e suas formas de estruturação, nenhum dos pensadores pós-estruturalistas cogitou em negá-lo.

Isso leva à afirmação de Hutcheon (1991, p.164), na qual ela aponta que “a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado”. O texto paródico dos romances do pós-modernismo não fecha sentidos nem

contextos. De certa forma, ele cria uma máquina textual capaz de gerar infinitos contextos ao abrir a possibilidade de deslocamentos e abordagens no tempo, por exemplo, ou na forma com que se apresenta o texto (a linearidade dos fatos ou a forma com que são apresentados). A paródia pós-modernista abre os sentidos, contestando pela intertextualidade que mantém com o parodiado. Se temos duas epistemes em jogo em cada texto, a ironia se impõe para que uma não substitua a outra.

Mais uma vez, o leitor tem lugar importante na construção de sentido proposta por Hutcheon. É ele quem vai rastrear os traços do passado, reconhecendo-os pelo texto e avaliá-los pelo uso da ironia. A intertextualidade não acontece no texto, e sim em seu receptor. Se este não for capaz de compreender a referência ou o uso da ironia, a metaficção historiográfica não parodia o passado para criticá-lo, apenas cria um plano textual repetido, incongruente com a proposta de subversão. Dentro dessa proposição, devemos ser tão autores do sentido quanto o autor, reconhecendo os limites do texto enquanto construção. O que é referido deve ser identificado, criando a rede de interrelação proposta: a intertextualidade. Barthes (1987, p. 43) afirma – e Hutcheon concorda – “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”. *O nome da rosa*, de Umberto Eco, funciona dentro desse jogo intertextual infinito, por exemplo. A surpresa do texto se dá ao encontrarmos referências a Jorge Luis Borges (quer à sua obra, quer à sua pessoa), à semiótica, à poética de Aristóteles, aos pensadores da idade média, alinhados a autores como Conan Doyle, sincretizados na proposta metatextual consciente. Esses discursos duplos ainda fazem a recuperação de um passado, no caso o medieval europeu, por uma consciência contemporânea – ou seja, transcontextualizadas. Assim, como explana Brito Júnior (2006, p. 176),

(...) podemos perceber que a história é contada num pano de fundo histórico, mas o tratamento do tema, as peripécias nas quais os personagens se envolvem ou, ainda, a introdução de algum detalhe ou discurso na voz de algum personagem, trazem o leitor a todo o momento para a sua própria cotidianidade, fazendo-o refletir sobre questões da ordem do dia.

A questão do cânone acaba por ser tratada neste mesmo movimento. Se as paródias usadas pela metaficção historiográfica se relacionam com o cânone, apropriando-se de uma certa episteme humanista, elas o fazem para mostrar as diferenças possíveis, trazendo os ex-cêntricos para a discussão. Essa apreensão não significa usurpação ou destruição. Não podemos rejeitar aquilo que criticamos, uma vez que se dá certo valor ao se fazer tal movimento. Antes, tenta-se mostrar os problemas,

principalmente no que se refere à posição do enunciador dentro de todo o jogo do conhecimento, sem que se queira apenas substituí-lo. Opor-se ao cânone é reconhecer seu valor e sua importância, mesmo que isso signifique apontar as suas contradições e problemas. Dessa maneira, a ironia afasta a centralização da estrutura derridiana. Ou ainda nas palavras de Eco (1985, p. 52), ao apontar que a “resposta pós-moderna ao moderno [as vanguardas] consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.” Hutcheon (1991, p. 62) parte desta premissa para apontar como muitos oponentes do pós-modernismo e de seus mecanismos tratam o uso da ironia como algo sem seriedade. Desse modo, ela contrapõe que

(...) talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica.

De fato, a perda de confiança dessas estruturas de saber não leva ao seu fim. A ironia não invalida seu status, nem deseja. Em oposição ao pensamento humanista, o pós-modernismo não tenciona a utopia, “no pós-modernismo existe pouca utopia, em vista das lições do passado. É isso que muitos acham deprimente no pós-modernismo, e talvez tenham razão” (ibidem, p. 271). O que Hutcheon afirma aqui é algo importante. A política do saber deve ser *aqui* e *agora*. Se reconhecemos que o passado não existiu segundo nos transmitiram e o futuro não será o paraíso prometido, devemos compreender que, no presente, temos a chance de fazer uma luta igual, mesmo conscientes das incongruências e disparidades possíveis dentro desse jogo. As diferenças carregam consigo novas possibilidades, o que não anula os embates internos que surgem desses novos caminhos. No fundo, o papel da ironia nesse painel é aceitar que somos propensos a tentar solucionar os problemas sem observarmos que podemos estar criando outras situações a partir das nossas resoluções. A posição dos que apontam o pós-modernismo como falho é menos a de preocupados com o fim de um pensamento do que de temerosos de perderem seu *status* de poder.

Portanto, como Hutcheon (1991, p. 182) define,

O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolamento que separava



a arte e o mundo, a literatura e a história. Porém, muitas vezes ele o faz utilizando contra si mesmas as próprias técnicas do esteticismo modernista. Mantém-se cuidadosamente a autonomia da arte: a autorreflexividade metaficcional chega a enfatizá-la. Contudo, por meio de intertextualidade aparentemente introvertida, outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o “mundo” do discurso – e, por intermédio deste, com a sociedade e a política.

Se a ficção do pós-modernismo usa da ironia associada com o compromisso político, ela não o faz para a perda do sentido ou do passado. A ironia acaba sendo um instrumento distanciador que permite uma descentralização consciente do processo e da produção do conhecimento, inclusive de quem o critica. O ensaísta alemão Walter Benjamin (1987, p. 224) estava correto ao declarar que articular “historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”. A paródia traz consigo a questão, por vezes incômoda, sobre a representação *de quem* está sendo apresentada – e por quê. Reproduzir e parodiar essas representações não as elimina, porém as questiona a partir dos seus próprios mecanismos. Não há homenagem ou rompimento totais, e sim ambos.

## 2.5 O mundo descentralizado: e agora?<sup>47</sup>

*Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até esse ponto e por quê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão.*

Eric Hobsbawm

Talvez este seja o ponto negativo na proposta de Hutcheon (1991), nem todos atuam da mesma forma e com os mesmos objetivos. De fato, ao analisarmos *Poética do pós-modernismo*, mesmo que a autora entreveja possibilidades negativas desse tipo de uso da paródia e da ironia como mecanismo de reforço de um poder e pensamento estabelecido, ela nunca o cita ou o problematiza. Assim, se muitas das críticas sobre o pós-modernismo são exageradas, como veremos na sequência, a proposição de Hutcheon acaba pendendo em muitos momentos para o idealismo. Se o recorte feito por ela é otimista, no conjunto, a autora prefere ignorar a possibilidade de que esses mecanismos

---

<sup>47</sup> Em maior ou menor escala, minha argumentação neste breve trecho segue o mesmo raciocínio de Rorty (1998) sobre o problema de uma não-proposição, mesmo que parcial, de uma nova proposta ou alternativa.

revolucionários acabem sendo usados para defender, e mesmo exaltar, aquilo que foram originalmente concebidos para criticar.

Com isso, trago outra questão que será mais bem abordada no capítulo seguinte: os objetivos do pós-modernismo. Hutcheon insiste em afirmar o caráter revolucionário e questionador dele, mas com quais objetivos? Se os ex-cêntricos reagem frente ao que lhes foi dado como centro, descentrando ao mesmo tempo em que apontam múltiplas possibilidades de centralidades – mesmo nunca afirmando apenas uma –, eles não atuam da mesma forma e com os mesmos objetivos. Se o feminismo tem como agenda a igualdade entre os sexos, seria possível afirmar que o feminismo atua homoganeamente para todas as mulheres?<sup>48</sup> Podemos pensar nisso com todas as variáveis possíveis e chegaremos a uma resposta: não. Além disso, após a descentralização pela paródia e pela ironia, o que fazer? Se o pós-modernismo, com suas ironias, compromete enquanto critica, ele o faz com qual objetivo para além de descentrar? Hutcheon (1991, p. 254) afirma que o pós-modernismo acrescentou “uma consciência histórica combinada com um irônico senso de distância crítica”, mas com qual objetivo? Se a paródia releva pelo processo dos mecanismos e a ironia ensina a questionar tudo, inclusive a nós mesmo, para onde seguir depois? Na agenda do pós-modernismo, na leitura de Hutcheon, parece não ter resposta. Se a paródia descentra e a ironia cria um ambiente de suspeita, o que vem depois é incerto. Não por acaso, muitos dos críticos do pós-modernismo também são ex-cêntricos. A falta de uma agenda acaba por gerar um vácuo após esse movimento descentralizador, criando o ensejo de que o humanismo liberal projete o que existe de pior, um mundo realmente nostálgico e muito mais excludente. O pós-modernismo de Hutcheon pode atuar de forma positiva, abrindo espaço para a atuação política dos ex-cêntricos. No entanto, sem uma agenda para além de descentralizar o humanismo liberal, o pós-modernismo de Hutchoen acaba por ser o que ele rejeita: utópico. Se pensadores como McHale (1987) são mais prudentes, tentando entender o movimento do modernismo ao pós-modernismo como questões e respostas complexas de um ao outro, não apresentando nem o primeiro nem o segundo como homogêneos, Hutcheon (1991) acaba por homogeneizar questões do modernismo e, conseqüentemente, focar excessivamente nele e não nas agendas possíveis do pós-modernismo – ou seja, nos ex-cêntricos, como se propõe.

---

<sup>48</sup> Djamila Ribeiro (2018, p. 47) expõe de forma sucinta a questão da teoria e prática do feminismo ao propor que não há diferença entre a teoria e a prática. Segundo ela, “uma deve existir para interagir dialeticamente com a outra, em vez de serem dicotomias estéreis. A teoria ajuda na prática, e vice-versa.”

O perigo também reside no fato de que quem é questionado pelo pós-modernismo pode acabar usando os mesmos mecanismos para se reintrojetar como centro, inclusive negando os ex-cêntricos a partir do seu próprio discurso. Se não existe um centro, se as possibilidades estão aí para preenchê-los, a volta de uma razão humanista esmagadora se apresenta como possibilidade. Como não existe um “depois” após a descentralização, os ex-cêntricos continuam à margem, tentando acessar e preencher o centro, porém sem nunca conseguir e, por vezes, digladiando-se. A questão do processo cria a consciência sobre a produção do saber, mas não gera mudança política, abrindo a possibilidade para questioná-lo. Se os autores, que veremos na sequência, reclamam um retorno à seriedade marxista, como uma velha centralidade que coaduna outros problemas, eles o fazem por medo deste vazio ou da captação do espaço pelo capitalismo e suas forças. Creio que uma agenda que consiga agregar os ex-cêntricos seja o melhor caminho para que não cometamos os mesmos erros a partir de utopias, indiferente de quais sejam. Se Hutcheon (1991) pretende celebrar as margens, ela não propõe como, de fato, uni-las em uma agenda comum. Os ex-cêntricos continuam em suas posições de estrangeiros, cada grupo prosseguindo com suas agendas específicas.

## 2.6 Paródia e ironia: o que o pós-modernismo não faz com o passado?

*O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições... Mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistério dessacralizado para a plebe.*

Umberto Eco

O breve monólogo da citação acima, proferido por Jorge de Burgos em *O nome da rosa*, sintetiza o posicionamento de alguns críticos mais ferrenhos do pós-modernismo e sua preocupação com a falta de seriedade do fenômeno cultural. A acusação de Jameson (1986) de que o pós-modernismo seria nostálgico, apenas canibalizando uma estética do passado para torná-la um novo produto na nova fase do capitalismo, o capitalismo tardio, mostra-se particularmente problemática. Como afirmado antes, Hutcheon não nega nem separa a relação entre capitalismo e pós-modernismo. Pelo contrário, devido à posição dentro do sistema, ela tenta questionar suas idiossincrasias em relação aos que são representados dentro dele e como ocorre essas representações. A união das ditas *alta* e *baixa* culturas não ocorre para usar e criticar a indústria cultural simultaneamente. Usam

as convenções (de gêneros textuais e do mercado) para assim poder examiná-lo. Como repetido inúmeras vezes, a proposição do pós-modernismo de Hutcheon não rompe completamente com o modernismo nem com o mundo do capitalismo, mesmo que se ponha de forma crítica a ambos. Sua tática prefere a subversão pela repetição com diferença, ou seja, a *paródia seriamente irônica* descrita acima. O papel da ironia neste jogo é, como ressaltado, o de criar o espaço crítico com o qual o leitor é introduzido no texto e então (re)elaborar uma visão estabelecida. Se a paródia usada pela metaficção historiográfica repete, a ironia atenta para o fato de que a repetição é ilusória pelo deslocamento textual no tempo.

Jameson (1986) contrapõe essa ideia chamando o processo de paródia do pós-modernismo de *pastiche*. Ele afirma que esse processo, posto em prática pelo pós-modernismo, substitui a qualidade pela quantidade imposto pelo capitalismo tardio. Aliada à questão da fragmentação da própria vida social, a paródia seria apenas mais um discurso neutro em um mar de discursos neutros, resultantes do processo de comodificação do capitalismo tardio. A diferença desse processo paródico de outros anteriores seria o uso das ferramentas modernistas a favor do mercado. A definição do crítico americano sobre o tema resume seu desconforto com o novo processo.

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se presta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche, é uma paródia branca, uma estátua sem olhos (ibidem, p. 44-5).

Esta *estátua sem olhos* proposta por Jameson é problemática por vários motivos. Primeiro, a insistência de imitar uma *linguagem morta* parece questionável, pois, mesmo que a metaficção historiográfica tenda a reproduzir os códigos do passado, ela não a imita por puro valor estético. A paródia do pós-modernismo tende a operar a repetição com diferença via ironia, normalmente com viés crítico, fora do contexto da obra parodiada. Como o narrador de *A mulher do tenente francês* lembra, o seu deslocamento no tempo, aliado à consciência do processo de criação dentro da narração, impede uma mera produção. *Se um viajante numa noite de inverno* reproduz vários gêneros e estilos de outros autores, mas não pode evitar o fato de que é um romance escrito por Ítalo Calvino, uma tentativa de reproduzir um grupo de estratégias textuais fora de seu contexto. A crise da representação é reelaborada e aceita como temática dentro do romance. O texto

produzido por Pierre Menard pode ser o mesmo textualmente, suas interpretações, no entanto, acabam sendo outras graças ao contexto em que foram produzidas.

Outra questão que surge desta proposição de Jameson é o riso e a seriedade. A proposta descrita por Hutcheon (1991) nunca se orientou para o riso ou a galhofa. Como ela mesma lembra, Bakhtin teorizou o poder do humor e da ironia para além de uma força trivial. Como exposto no capítulo anterior, a ironia, ponto central para a crítica e o afastamento da paródia como mera reprodução, pode ser o riso, mas não necessariamente. A ironia age dentro da paródia, principalmente na rememoração crítica do passado, como sinal de distanciamento. A autora afirma que a paródia e a ironia são “expressões duplas, pois jogam um sentido contra o outro. A afirmação de que tal complexidade ‘não é séria’ pode perfeitamente ocultar o desejo de esvaziar essa duplicidade em nome do monolítico – de qualquer convicção política” (ibidem, p. 265). Isto desembocará no que Jameson (1986) chama de nostalgia, que, segundo ele, é a tentativa desesperada de recuperar o passado perdido pelas mudanças de moda e pelas ideologias emergentes das novas gerações.

Eis que chegamos ao ponto em que creio ser a barreira entre o marxismo de Jameson e outros e o pós-modernismo. Dentre as muitas teorias que emergiram do pós-estruturalismo e deram força ao constructo do pós-modernismo, apesar de suas diferenças, vemos três termos circulando com algumas variáveis: descentralizar, diferença e desconstrução. Os dois primeiros são conceitos focados na teoria social<sup>49</sup>, notabilizando-se pela aceitação de várias categorias distintas (entenda-se ex-cêntricos) que atuam de formas diversas, porém com o mesmo objetivo, ou seja, a implementação de uma agenda. Já a desconstrução é um método. Em síntese, os valores estabelecidos são questionados, bem como sua legitimidade – o que inclui, invariavelmente, o marxismo. Este é o ponto em que a atitude Jameson e outros se torna mais clara. Ao negar as propostas do pós-modernismo, vemos a tomada de posição do marxismo. Se o mercado e a luta de classes são elementos importantes dentro da crítica, eles são vistos como *apenas* mais um elemento dentro da crítica, não o elemento principal. Se Jameson (1996) acusa o pós-modernismo de pastiche, nostalgia e destruição da historicidade do passado, ele assim o faz por saber que tradição à qual pertence, a escola de Frankfurt, deixa de ser um centro para a crítica e também entra no centro para ser criticada. Suas categorias de divisão do trabalho demonstram uma boa análise das questões da sociedade, contudo

---

<sup>49</sup> Uso a ideia de *teoria social* proposta por Lemert (1992).

esquecem que existem outras identidades dentro do grupo social, identidades essas que vão muito além de um sujeito econômico, segundo Hutcheon (1991). Como Cusset (2008, p. 197) comenta, a abordagem marxista de Jameson se empenha na direção a uma “filiação sartreana, a um humanismo existencialista que o incita a denunciar aquilo que ele percebe como um perigoso anti-humanismo estético.” Se esta posição dominante se perde, a posição do discurso de Jameson também é ameaçada. Logo, criticar seus supostos oponentes se apresenta como forma de manter sua posição prestigiada dentro da crítica.

A posição de Jameson (1992, p. 17, grifos meus) é didática desse medo da posição de poder e prestígio dentro da crítica de uma visão marxista:

(...) *apenas* o marxismo oferece uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo (...) *Somente* o marxismo pode nos oferecer um relato adequado do mistério essencial do passado da cultura (...) Esse mistério *só* pode ser reestabelecido se a aventura humana foi única.

No geral, *O inconsciente político* (JAMESON, 1992) é uma grande defesa da univocidade do pensamento interpretativo histórico do marxismo sobre as demais formas. Exatamente por isso, o autor chega a afirmar que

Em termos de crítica prática, fica claro que para qualquer um que tenha lidado com várias abordagens de um determinado texto que a mente só se satisfaz quando ordena essas descobertas e *inventa* uma relação hierárquica entre as diversas interpretações desse texto. Na verdade, suspeito que só exista um número finito de possibilidades interpretativas em qualquer situação textual, e que o programa ao qual as várias ideologias contemporâneas do *pluralismo se ligam de maneira passional seja extremamente negativo* (ibidem, p. 28, grifos meus).<sup>50</sup>

Não por acaso, Hutcheon (1991, p. 267) comenta sobre a necessidade de pensadores marxistas rechaçarem a visão do passado do pós-modernismo, dado que ela é

(...) reveladora, dentro do contexto da longa tradição que vai de Hegel e Marx até Eagleton, passando por Lukács, tradição que tende a ver apenas o passado como sendo o local de valores positivos (embora aquilo que o passado é sofra modificações – desde o romance clássico até o modernismo) sempre em contraste direto com o atual capitalismo (e este também o modifica), que, por definição, deve ser incapaz de realizar uma grande arte.

---

<sup>50</sup> Em resumo, Jameson se mostra mais preocupado com o fim da história na versão marxista do que o fim da história enquanto área do conhecimento. Inclusive, essa visão se torna ainda mais evidente ao se observar a proposição de Jameson (1992, p. 75) da impossibilidade da textualização da história, ou seja, a insistência do valor da história, e do seu conhecimento, por si mesma.

De forma precisa, Hutcheon lembra que esse conceito de decadência apenas considera o passado como positivo, relegando a arte do presente – e a história que ela aborda – como mero produto do capitalismo. Não existe uma problematização da história nessa perspectiva. Fica claro como Derrida (2002) estava correto ao questionar o centro da estrutura e seus problemas. Se, de um lado, a preocupação marxista é pôr-se dentro da História para compreendê-la, por outro lado, ela, por vezes, se apresenta excessivamente “objetiva” dentro do seu conjunto de regras para abordar o seu fim, no caso, o fato histórico, fechando possibilidades interpretativas possíveis e questionando abordagens diferentes das suas que têm, dentro do mesmo contexto, objetivos semelhantes. O pós-modernismo, contudo, reconhece sua posição como tal e, mesmo assim, pelo processo e pela ironia, aborda e critica sem nunca esquecer de que mesmo ele é passível de discussão por ser mais uma posição de discurso como as outras, portanto sujeita a questionamentos. Por essa razão, Hutcheon (1991) reconhece que o pós-modernismo e suas práticas insistem na sua crítica por meio da contextualização irônica que desloca e lembra do seu status, desmistificando, ao mesmo tempo, as práticas significativas, não importando que sejam as suas próprias ou alheias. Se a visão marxista da história é teleológica, visando a uma “moral” para ela – no caso, a luta de classes –, a abordagem do pós-modernismo, com a metaficção historiográfica parodiando de forma irônica o processo de criação do passado e admitindo que somos nós quem atribuímos valor ao que passou, prefere as histórias para então transformá-las em História.

Em síntese, nas palavras de Hutcheon (1991, p. 288), a ironia funciona como o mecanismo de defesa para que não se cometa as mesmas ações de proposições teóricas anteriores. Afinal,

O que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas por esse distanciamento: não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos. Essas ironias também impedem o antiquarismo: não existe valor no passado em si ou por si. É a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela.

Como Jencks (2007) afirma, o pós-modernismo e o seu modelo de abordagem do passado usam da ironia e da paródia para poderem dizer duas coisas diferentes ao mesmo tempo (*double-coding*), permitindo uma esquizofrenia controlada, cujo objetivo é pensar nas contradições existentes em um código ao se observar o outro. A reelaboração nunca é inocente, muito menos nostálgica, e sim irônica. Pela intertextualidade consciente do

processo que desinstala, a paródia usa a ironia para trazer o passado mais uma vez para a história, não desistoricizá-lo. A autonomia do conhecimento (histórico), como afirma Hutcheon (1991) começa a ser problematizada, bem como a construção do pensamento como verdade em si e por si.

Os mesmos padrões de defesa do marxismo e ataque ao pós-modernismo são encontrados nas afirmações de Terry Eagleton. Por exemplo, em Eagleton (1986) vemos uma crítica que segue o fluxo da proposta de Jameson em *A lógica cultural do capitalismo tardio*, o artigo de 1984 que mais tarde se tornaria livro. Ratificando as posições tomadas por Jameson, Eagleton (1986, p. 132) afirma que os efeitos do pós-modernismo – e da paródia advindos dele – são, como Jameson já afirmara anteriormente, “blankly innocent of any such devious satirical impulse, and entirely devoid of kind of historical memory which might make such a disfiguring self-conscious.” Isso o leva à descrição categórica do suposto impulso vazio do pós-modernismo e seus mecanismos. Afinal, “(t)he depthless, styleless, dehistoricized, decathected surfaces of postmodernist culture are not meant to signify an alienation, for the very concept of alienation must secretly posit a dream of authenticity which postmodernism finds quite unintelligible” (ibidem). O que observamos é o que Hutcheon (1991) lembra ser a necessidade de verdade da visão marxista do real e do verdadeiro – no caso, a visão econômica sobre as demais. Eagleton (1986, p. 145) insiste no argumento negativo de que o pós-modernismo destruiu as barreiras modernistas, substituindo a verdade por um produto. Ou, como ele mesmo define,

(...) capitalism's current ideal consumer is strictly incompatible with its current ideal parent. The subject of late capitalism, in other words, is neither simply the self-regulating synthetic agent posited by classical humanist ideology, nor merely a decentred network of desire, but contradictory amalgam of the two.

O que parece perturbar Eagleton na proposição acima é a falta de síntese de uma dialética propositalmente ausente do pós-modernismo. Se as abordagens pós-modernistas o incomodam por se eximirem de uma verdade transcendental, de um objetivo maior, elas o fazem por entender que verdade, no singular, mostra-se menos construtiva e mais exclusiva para abordar o todo.



Mesmo em seu manual (EAGLETON, 2006)<sup>51</sup>, após analisar as várias propostas de análise do último século, o autor conclui que, apesar de válidos, os novos métodos são incompatíveis, não levando a nada além de si. Pois, como ele mesmo define,

Entre outras coisas, nem todos esses métodos são mutuamente compatíveis. Por mais generosamente liberais que pretendamos ser, a tentativa de combinarmos o estruturalismo, a fenomenologia e a psicanálise provavelmente nos levariam antes a um esgotamento nervoso do que a uma brilhante carreira literária. Os críticos que se ufanam de seu pluralismo geralmente podem fazê-lo porque os diferentes métodos que usam não são, afinal, tão diferentes assim. E entre outras coisas alguns deles dificilmente chegarão a ser "métodos". Muitos críticos literários são avessos à ideia do método e preferem trabalhar por meio de vislumbres e palpites, intuições e percepções súbitas (ibidem, p. 299)

Mais uma vez, creio ser fácil notar uma postura defensiva, se não acuada, de uma teoria descentrada. Na sequência, além do desprezo, a zombaria de outros métodos fica clara. No fundo, creio que Eagleton, no seu conjunto teórico, em especial no seu manual, está menos interessado em discutir a validade e os problemas de novas abordagens do que propor, ironicamente, um marxismo reacionário. Se Jameson ataca o pós-modernismo em *O inconsciente político* (1992) e *A lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), ele ao menos se dispõe em reconhecer suas tentativas, criticando-as, nunca as invalidando. Enquanto isso, Eagleton (2006, p. 299) apresenta as novas abordagens como fetiches infantis, não científicas:

E talvez seja uma sorte que esse procedimento ainda não tenha se infiltrado na medicina ou na engenharia aeronáutica. Mesmo assim, não devemos levar totalmente a sério essa modesta rejeição do método, já que os vislumbres e palpites que possamos ter dependerão de uma estrutura latente de suposições, muitas vezes tão teimosa quanto a de qualquer estruturalista. Digno de nota é o fato de essa crítica "intuitiva", apoiada não no método, mas na "sensibilidade inteligente", muitas vezes deixar de intuir, digamos, a presença de valores ideológicos na literatura. Não obstante, pelo seu próprio enfoque, não há razão pela qual isso não deva acontecer. Alguns críticos tradicionais parecem sustentar que outras pessoas adotam teorias, enquanto eles preferem ler a literatura "diretamente".

Digno de nota é perceber que o pós-modernismo nota a presença de valores ideológicos na literatura. Como Hutcheon exaustivamente propõe, a consciência do *processo* usada pela paródia releva os mecanismos pelos quais essas ideologias, muitas vezes conflitantes, agem. A paródia do pós-modernismo, usada pela metaficção

---

<sup>51</sup> Não deixa de ser irônico o comentário de Lane (2006) sobre o fato deste manual, escrito a partir de uma leitura marxista, tenha se tornado um best-seller acadêmico.

historiográfica, ressalta os mecanismos; a ironia, por seu turno, ativa a sensibilidade de que este processo que questiona se constrói da mesma forma do que o objeto questionado. Eagleton reclama que seu manual é “menos uma introdução do que um necrológio” (ibidem, p. 308), pois enterra o objeto que se propõe desenterrar, a própria literatura. Isso o leva descrever o pós-modernismo como a alienação da alienação, pintando um painel catastrófico, cuja única salvação seria um retorno à utopia marxista:

Postmodernism is thus a grisly parody of socialist utopia, having abolished all alienation at a stroke. By raising alienation to the second power, alienating us even from our own alienation, it persuades us to recognize that utopia not as some remote *telos* but, amazingly, as nothing less than the present itself, replete as it is in its own brute positivity and scarred through with not the slightest trace of lack (EAGLETON, 1986, p. 132).

O jogo paródico e irônico, descrito por Hutcheon (1991) não deixa de ser sério, mesmo que use deles como forma de atingir a crítica. Como a autora lembra, ao acusar o pós-modernismo de superficial por usar essas estratégias, eles focam excessivamente na ferramenta, deslegitimando seu uso, sem observar os resultados e os processos que operam por um pré-julgamento negativo deles. Ou seja, quando Hutcheon (1991, p. 175) afirma que a “suposição parece ser a de que, de alguma forma, a autenticidade da experiência e da expressão é incompatível com a dupla enunciação e/ou o humor”, ela nos lembra que a intertextualidade irônica foi a forma pela qual muitos ex-cêntricos encontraram para estabelecer e, em seguida, desafiar uma tradição humanista.

O fato mencionado no parágrafo acima parece ainda incomodar Eagleton (1998, p. 93), ao rechaçar as leituras que tentem, de alguma forma, questionar a função e a prática políticas das estruturas humanistas. Como ele mesmo comenta,

A política radical adota necessariamente uma perspectiva hierárquica, em que precisa de alguma maneira calcular a distribuição mais eficaz de suas energias limitadas entre uma série de questões. Ela assume, como todo sujeito racional, que algumas questões têm mais importância que outras, que alguns lugares representam pontos de partida preferíveis a outros, que certas lutas são cruciais para uma forma específica de vida e outras não. Ela pode, sem dúvida, calcular de modo desastroso esses assuntos, pondo de lado durante anos, ou quem sabe um século, conflitos na verdade vitais, que ela culposamente negligenciou. Foi justo o que a esquerda marxista fez ao longo de muito tempo de sua carreira. Mas isso não serve de argumento contra o fato de que algumas questões são efetivamente mais centrais que outras, proposição inconcebível de se negar porque ninguém é, nesse sentido da palavra, relativista. Os que foram empurrados para a margem não estão pedindo que se abandonem todas as prioridades, mas uma transformação delas. Todas as práticas humanas, desde tomar de assalto a Bastilha a escovar os dentes, funcionam por exclusão, negação e repressão; só que se deveria tentar evitar excluir as coisas erradas e reprimir as pessoas erradas.

O que Eagleton parece não reconhecer na sua proposição é que o pós-modernismo não ataca a preocupação marxista com o capitalismo e seus problemas subsequentes, antes sua insistência em não reconhecer seu status problemático dentro de um painel maior. Se esse marxismo assume que legou a um segundo plano pontos vitais de questões sociais importantes, ele assim o faz para logo em seguida relegá-lo mais uma vez, sem esconder que o faz e por quê. O uso da paródia e da ironia pelo pós-modernismo serve como lembrete constante de que se opera por estruturas e nenhuma delas age como rompimento total com aquelas que se opõem. Fazendo isto, o pós-modernismo assume as problemáticas dentro do modernismo ao mesmo tempo em que utiliza seus mecanismos. Insistir em uma exclusão ao afirmar que todas as práticas humanas funcionam dessa forma demonstra que o autor nega uma proposição básica dentro das discussões sobre o tema: a ideia de que há várias forças atuando simultaneamente de forma harmoniosa em determinados pontos e com antagonismo em outros – e que esse jogo, invariavelmente, acaba por criar contradições e idiosincrasias problemáticas que o pós-modernismo não pretende coadunar por meio da dialética, e sim encará-las. Como dito no começo deste mesmo capítulo, não há necessidade de substituição de um código mestre por outro, usando uma lógica restritiva ou/ou. A proposta pela qual Linda Hutcheon (1991) se alinha está mais interessada com uma lógica e/e que englobe os ex-cêntricos e suas questões.

A forma com que Eagleton (1986, p. 130) finaliza seu manual aponta o seu ressentimento para com as novas posições propostas pelo pós-modernismo. Mais uma vez, o autor faz acusações graves em uma tentativa de reestabelecer sua versão do pensamento marxista como hegemônica:

Preciso terminar, infelizmente, com uma observação sinistra. O pensamento pós-moderno de fim-da-história não antevê um futuro para nós muito diferente do presente, perspectiva que ele curiosamente vê como motivo de comemoração. Mas há de fato a possibilidade de um futuro desses entre vários, e ele se chama fascismo. O maior teste do pós-modernismo, ou no caso de qualquer outra doutrina política, é como ele poderia chegar a isso. O conjunto da sua obra acerca do racismo e da etnicidade, da paranoia de pensar a identidade, dos perigos da totalidade e do medo da diferença: tudo isso, junto com seus *insights* aprofundados sobre as artimanhas do poder, sem dúvida revelar-se-ia de considerável valor. Mas seu relativismo cultural e seu convencionalismo moral, seu ceticismo, pragmatismo e bairrismo, seu desagrado com ideias de solidariedade e organização disciplinada, sua falta de qualquer teoria adequada de ação política: tudo isso ia depor muito contra ele. No confronto com seus adversários políticos, a esquerda, hoje mais que nunca, precisa de sólidos fundamentos éticos e mesmo antropológicos: é provável que nada menos que isso nos possa suprir dos recursos políticos de que

necessitamos. E, nessa área, o pós-modernismo acaba sendo mais parte do problema que da solução.<sup>52</sup>

Em resumo, a posição de crítica marxista frente às proposições do pós-modernismo são uma tentativa de deslegitimação pelo caráter abrangente, descentralizador e autoconsciente. Se a questão do processo não é atacada, as formas como operam, a paródia e a ironia, são. A crítica se direciona não ao que os ex-cêntricos propõem, mas antes à perda da centralidade da crítica marxista por eles proposta. A ironia empregada pela paródia não tem o intuito do riso, como apresentei no capítulo anterior à luz, principalmente, de Hutcheon (1989). Sua leitura acontece na antífrase, avaliando, não debochando. Enfim, esses posicionamentos me parecem mais uma tentativa de reclamar um retorno à seriedade que nunca se perdeu pelo emprego da paródia e da ironia. Juntos a Jorge de Burgos, esses pensadores parecem incomodados com a dessacralização do mistério por essa coisa vil, o humor. A plebe (os ex-cêntricos) se apresenta e quer seu lugar negado pela seriedade humanista que sempre a relegou ao segundo plano da história.

---

<sup>52</sup> Creio que esta nota é de suma importância. Se concordo com o fato de que o pós-modernismo não aponta resoluções aos problemas que levantou, não acredito que um retorno a uma proposição marxista nos modelos propostos por Eagleton seja a solução. Afinal, o pós-modernismo não declara o fim da história, como citado nesse trecho, e sim o fim de uma forma de propor a história. Ao contrário da afirmação apocalíptica de Eagleton, creio que todo este movimento, descrito por Hutcheon, tenciona agregar as vozes silenciadas por uma narrativa unicamente econômica sem atentar aos indivíduos desse corpo proletariado. É provável que haja mais solidariedade e organização nas agendas propostas pelos movimentos feminista(s), negro e LGBTQ, habituados a serem segregados, do que estruturação rígida do marxismo nos moldes propostos pelo crítico inglês.

### 3. *The politics of postmodernism: (re)definindo o pós-modernismo, retomando questões*

*Millions of books written on every conceivable subject by all these great minds and in the end, none of them knows anything more about the big questions of life than I do ... I read Socrates. This guy knocked off little Greek boys. What the Hell's he got to teach me? And Nietzsche, with his theory of eternal recurrence. He said that the life we lived we're gonna live over again the exact same way for eternity. Great. That means I'll have to sit through the Ice Capades again. It's not worth it. And Freud, another great pessimist. I was in analysis for years and nothing happened. My poor analyst got so frustrated, the guy finally put in a salad bar. Maybe the poets are right. Maybe love is the only answer.*

Woody Allen

Em muitos pontos, *The politics of postmodernism* (HUTCHEON, 1990) pode ser considerado um apêndice político de *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991), pois sua base teórica acaba sendo basicamente a mesma – com exceção de questões específicas a serem pontuadas logo na sequência. Muito do esforço de Hutcheon nesta obra é, creio eu, aparar as arestas ou pontas soltas das questões por ela apresentadas na obra anterior. Portanto, antes de ser um livro propositivo, tal qual *Poética do pós-modernismo*, *The politics of postmodernism* visa abordar definições do pós-modernismo em si, seus limites e problemáticas – seja com o modernismo, seja com o feminismo.

O termo principal para a compreensão da proposta de *The politics of postmodernism* (Hutcheon 1990) é *doxa*, ou melhor, a forma com que devemos superá-lo<sup>53</sup>, tal como é pregado pela sua leitura do pós-modernismo. A autora parte da definição de Barthes (1977), que define a *doxa* como a opinião pública, o pensamento da maioria, consenso da pequena burguesia, voz da natureza, violência do preconceito.<sup>54</sup> Essa seria apenas outra forma com Hutcheon encontra para abordar as visões totalizantes, resumidas em um termo. De fato, como Barthes aponta, e Hutcheon concorda, *doxa* é o estereótipo, a opinião popular apresentada como verdade natural. Não por acaso, Barthes (ibid., p. 123) acaba por defini-la como algo opressivo. Sua função, em resumo, é operar para a manutenção, a repetição de valores estabelecidos, dicotomias maniqueístas.

A partir disso, Hutcheon (1990) acaba direciona seu empreendimento de trabalhar com o pós-modernismo e suas problemáticas. Ela percebe estar indo contra a ideia ainda

<sup>53</sup> Hutcheon (1990) usa o termo *de-doxify* e derivados durante todo o texto. Por isso, usarei este termo entre parênteses sempre que remeter a uma tradução de termo ao português.

<sup>54</sup> Na verdade, é importante ressaltar que há uma história sobre o *doxa* anterior a Barthes, remontando a Aristóteles e Platão.

dominante da época de que o pós-modernismo não era político por causa do seu uso insistente da ironia, pelo seu caráter narcísico e pela repetição de imagens já existentes. Ela usa o contra-argumento de que o estudo das formas feitas pelo pós-modernismo não podem ser outra que não política, pois a repetição feita por muitos textos do pós-modernismo, mesmo estetizadas, nunca é neutra, nem pode ser. Como visto no capítulo anterior, Hutcheon insiste na proposição de que a produção textual nunca é inocente, sem visão e posicionamento – inclusive político. Dado que o pós-modernismo não possui uma agenda única, e, logo, um “plano de ação”, ele atua no sentido de transformar os fundamentos ideológicos que inevitavelmente surgem da sua propensão à desnaturalização de conceitos e sentidos. Ou seja, mesmo não propondo algo, o pós-modernismo, segundo Hutcheon, abre a possibilidade de que outras propostas possam atuar de forma real no campo político. Sua proposta passa a ser menos revolucionária e mais auxiliar. Assim, o pós-modernismo, acusado de cinismo, apresenta seu funcionamento ao mesmo tempo em que reconhece seus limites políticos enquanto arte. Ele compreende seu papel frente à(s) força(s) política(s) que atuam dentro de si. Ao invés de chamá-lo de cínico, o pós-modernismo propõe uma discussão aberta, inclusive ao demonstrar os mecanismos pelos quais opera, não esperando ideias utópicas ou grandiloquentes, pois esse não é o seu objetivo. Posto na dimensão estética, o pós-modernismo pretende suscitar o debate, não direcioná-lo ou mesmo dominá-lo – uma vez que ele não é o centro ou objetivo, antes mecanismo ou plataforma.

Desta forma, a autora retorna à questão da paródia e a sua importância dentro do contexto da prática do pós-modernismo, pois ela incorpora o uso das convenções estabelecidas do que parodia ao mesmo tempo em que ironiza essas mesmas convenções. Partindo das propostas da arquitetura pós-modernista, que retorna ao passado sem poder repeti-lo devido ao novo contexto, a paródia desse passado enxerga sua ação no sentido de 1) repetir as estruturas deste passado para 2) mudar o presente pelo uso da ironia. De forma paradoxal, instalamos um conceito pela paródia enquanto o afastamos pela ironia, dado seu caráter desestabilizador. Portanto, a ironia surge como a força final do pós-modernismo, não a paródia. Como Hutcheon (1990, p. 15),

*It is the function of irony in postmodern discourse to posit that critical distance and then undo it. It is also this doubleness that prevents any possible critical urge to ignore or trivialize historical-political questions. As producers or receivers of postmodern art, we are all implicated in the legitimization of our culture. Postmodern art openly investigates the critical possibilities open to art,*

without denying that its critique is inevitably in the name of its own contradictory ideology.

Essa distância gera a posição paradoxal do pós-modernismo na proposta de Hutcheon. A crítica gerada por esse modelo também traz sua autocrítica consigo. A paródia, até certo ponto, legitima o que quer criticar e desnaturalizar (*de-doxify*), mesmo que crie o espaço para o questionamento. Se o pós-modernismo é narcísico, sempre observando a si mesmo e aos seus mecanismos, ele assim age por saber que a caixa de pandora do funcionamento consciente dos mecanismos textuais não pode atuar de outra forma.

A ironia acaba por se apresentar como uma forma positiva de crítica, não apenas um pastiche, algo *kitsch*, condenando o pós-modernismo a mera trivialidade. O tipo de crítica dentro dessa proposta tem como objetivo a quebra de barreiras e dualismos, mostrando que uma suposta seriedade, por vezes, acaba por esconder um repúdio a tudo que não siga por uma prática já estabelecida por ela. Assim, ela funciona como teoria e prática simultaneamente, consciente desse papel e da quebra das fronteiras que opera entre as duas práticas.

Hutcheon (1990, p. 34) também retoma a questão da representação, mais uma vez apontando para as problemáticas de uma visão realista e dita factual. Dessa forma, ela estabelece que

The postmodern, as I have been defining it, is not a degeneration into 'hyperreality' but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existences as representations – that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering and immediate access to it.

Ou seja, a autora canadense procura lembrar que a hiper-realidade ou o simulacro da linguagem são um ponto de fuga da questão maior: o que é representado é a realidade por si ou uma representação da realidade a partir de uma interpretação dela? A representação nunca pode ser direta, por isso a proposta pós-modernista insiste constantemente em lembrar os mecanismos pelos quais opera. Ao problematizar (*de-doxify*) o referencial realista objetivo, o pós-modernismo atua no sentido de mostrar que as relações entre o objeto e como o apreendemos – e, por consequência, transmitimos nossas interpretações – são inúmeras. As relações entre a arte e o mundo não são fechadas, antes abertas e expostas na produção paródica, sendo ressaltadas como posições pela

ironia e que assenta para logo em seguida desacomodar. Por isso, o problema que surge parece ser menos a autoconsciência do ato de dar um caráter ficcional ao que é representado do que a familiaridade com a falta de uma pretensa transparência da construção o conhecimento histórico como objeto . Levantar as questões e as problemáticas da representação leva a questionar os limites e o poder das representações que nos foram transmitidas. Desnaturalizar as narrativas não seria o objetivo do pós-modernismo, pelo contrário, seria o que ele evita. Sua proposição segue na esteira de pensamento de questionar a produção de sentido, qualquer que ela seja – na ciência, na história, na transmissão desses conhecimentos. É necessário não naturalizar as estruturas que transmitem esse saber como se elas fossem isentas ou manipuláveis – ou, ainda, não manipulassem o conhecimento. Ao retomar a questão do processo, Hutcheon (1990) pretende prosseguir com a questão: como a cultura e a ideologia (ou a política) representam a si? Como visto no capítulo anterior, isso depende de quem está por trás dessa episteme e quais são seus objetivos. Aceitar a artificialidade e o processo na produção de sentido das narrativas e do saber ajuda-nos a compreender a obsessão do pós-modernismo com as suas próprias estruturas – o que pode ser tomado como narcisismo. Como White (1990) lembra, o pós-modernismo ironicamente retorna às narrativas com o intuito de capacitá-las conscientemente das suas estruturas e limitações. Nosso acesso ao mundo da experiência é sempre mediado pelos limites da representação dessa experiência e por quem as transmite. Ao fazer uso das narrativas, o pós-modernismo invoca que este mecanismo tem suas armadilhas e limites. Aceitar esses fatos não diminui sua validade, apenas reconhece que o conhecimento humano resulta da ação humana, não do conhecimento em si. Isso vale tanto para a representação histórica do passado quanto para a ficção.

Dessa forma, isso leva Hutcheon (1990, p. 57) a afirmar que

Among the consequences of the postmodern desire to de-naturalize history is a new self-consciousness about the distinction between the brute *events* of the past and the historical *facts* we construct out of them. Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events.

Assim, chegamos ao que o pós-modernismo propõe. Não é uma negação do passado, antes uma reflexão sobre a forma com que chegamos até ele. Se o passado nos chega a partir de seus textos, o que temos é uma questão de fontes: por um lado, quem produziu esses textos do passado e com quais objetivos; de outro, quais são as



interpretações desses arquivos e por quê. Dessa forma, como Hutcheon (1990, p. 58) propõe,

(...) postmodernism reveals a desire to understand present culture as the product of previous representations. The representation of history becomes the history of representation. What this means is that postmodern art acknowledges and accepts the challenge of tradition: the history of representation cannot be escaped but it can be both exploited and commented on critically through irony and parody.

Um bom exemplo disso seria a análise de *O conto da aia*, de Margaret Atwood (2006), em especial o último trecho, intitulado *Notas Históricas*. O romance consiste na narrativa de uma personagem feminina, Offred, uma aia reprodutora em um mundo distópico. Offred narra, e insiste constantemente nesse fato, sua história, mesmo que não saibamos como e por quê:

Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. Tenho que acreditar nisso. Aqueles que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias têm chances melhores (...) Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real virá depois dele. Poderei recomençar onde interrompi (ATWOOD, 2006, p. 81).

Ela reconhece tanto o fato de estar narrando, e assim tornando ficção, quanto a ação de estar contando algo a alguém, transmitindo esse conhecimento. O poder e o controle sobre o que é narrado nunca deixam de ser observados pela narradora, criando uma abertura no texto. Ela está narrando um período histórico, mas para quem? E por quê? Na sua tentativa de transmitir o mundo em que vive, Offred reconhece as limitações da transmissão do que vive. A narradora de Atwood tenta transmitir de forma aberta os problemas dessa produção de sentido.

É impossível dizer alguma coisa exatamente da maneira como foi, porque o que você diz nunca pode ser exato, você sempre tem de deixar alguma coisa de fora, existem partes, lados, correntes contrárias e nuances demais; gestos demais, que poderiam significar isto ou aquilo, formas demais que nunca podem ser plenamente descritas, sabores demais, no ar ou na língua, semitonalidades, quase cores, demais (ibidem., p. 256-7).

Chegando ao último trecho do romance, *Notas Históricas*, temos a autorreflexão do texto na transcrição de um encontro de historiadores, que discutem a validade do que descobrimos ser fitas contendo o texto do romance. Ou seja, a narrativa que acompanhamos, na verdade, é um relato oral feito por Offred durante o período. O

primeiro ponto que chama a atenção é o fato de o orador principal preferir tratar as fitas e seus textos por *objeto*, não como *documento*. O palestrante descreve minuciosamente o objeto e o processo pelo qual ele foi manuseado, bem como faz um sumário sobre o período sobre o qual pertenceu, contudo parece menos inclinado a focar no que ele apresenta (a narrativa de uma aia reprodutora em uma sociedade autoritária e machista). Esse palestrante também mostra uma grande preocupação com a possibilidade de que o objeto seja uma falsificação, dedicando boa parte do tempo para descrever o processo de validação dele como testemunho do passado. Após esse momento, ele apresenta a seguinte análise do objeto:

Supondo, então que as fitas sejam genuínas, que dizer da natureza do relato em si? Evidentemente, não poderia ter sido gravado durante o período de tempo que relata, uma vez que, se a autora está contando a verdade, nem máquinas nem fitas teriam estado disponíveis para ela, nem ela teria tido um lugar para escondê-las. Além disso, a narrativa tem um certo caráter reflexivo que, em minha opinião, exclui a possibilidade de sincronidade. Ela possui um sopro de emoção recordada, se não em tranquilidade, pelo menos *post facto* (ibidem, p. 561).

Como visto no capítulo anterior, as narrativas da história tendem a apagar o sujeito, apresentando o texto como se ele se engendrasses naturalmente devido à sucessão dos fatos, sem o manuseio de alguém. A reflexão não pode fazer parte do cálculo, muito menos a emoção, que apagaria uma cumplicidade com a verdade. Narrar a história seria narrar de forma impessoal, objetiva, o que um relato pessoal inevitavelmente não consegue evitar. Insiste-se na ilusão de que o conhecimento só opera fora de uma singularidade, não entre essa singularidade e as coletividades descritas.

Ainda, há uma tentativa de deslegitimar sua perspectiva enquanto enunciadora dos acontecimentos. Fato abordado de forma irônica pela inserção final que descreve a reação da plateia frente ao comentário do palestrante:

Nossa autora, então, foi uma dentre muitas, e deve ser vista dentro do escopo mais amplo do momento na história do qual era uma participante. Mas o que mais sabemos a respeito dela, exceto pela idade, algumas características físicas que poderiam ser de qualquer pessoa e seu local de residência? Não muito. Ela parece ter sido uma mulher instruída tanto quanto se poderia dizer que qualquer pessoa diplomada por uma faculdade norte-americana da época fosse instruída. (*Risos, alguns gemidos.*) (ibidem, p. 567).

O que segue no texto mostra exatamente o que Hutcheon e Atwood questionam: uma visão masculina e centrada no masculino dentro da construção da história. Após

essas descrições, temos uma sequência em que se observa as possibilidades de quem teriam sido os senhores de Offred, seguida de uma detalhada narrativa de suas vidas e feitos. A importância dessas figuras supera o interesse sobre narradora Offred. O texto aponta para a necessidade de criar figuras fortes dentro dos movimentos históricos, deixando de lado todo o restante da massa humana que viveu aquele período. Não por acaso, observamos a ânsia de construção de uma narrativa sobre algo, ignorando as pessoas que viveram o evento e o que passaram. O fato histórico só é válido com suas grandes figuras representativas, não com as que viveram à margem. O conhecimento desses indivíduos também deixa de ter valor caso não narrem nada além de suas perspectivas, como o palestrante insiste ao lamentar que Offred poderia “ter nos contado muito sobre o funcionamento do império de Gilead, se tivesse tido os instintos de uma repórter ou de uma espiã” (ibidem p. 576). Os objetos do passado só se tornam documentos quando apresentam algo propositivo e positivo sobre nossa história, caso contrário, permanecem como objetos sem sentido, não acrescentando nada aos bons enunciados denotativos, como observa Lyotard. A seleção deste artefato do passado não agrega nada à narrativa estabelecida sobre o período e o conhecimento aceito sobre ele. Dessa forma, a legitimação do saber não avança neste caso. Os pares – no caso, historiadores – preferem se ater ao constructo que operam, sem modificá-lo ou observar outras perspectivas sobre ele. O passado apenas se comunica com o presente caso tenha sido dito por um par visto como igual ou transmita algum saber que coadune com a narrativa-mestra operada. Caso contrário, não tem valor. Atwood (2006, p. 579-80), consciente desse processo, sintetiza ironicamente essa visão exclusiva e idealista nas últimas palavras do palestrante, que tenta definir sua abordagem e seleção do passado:

Como todos os historiadores sabem, o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos. Vozes podem nos alcançar saídas dele; mas o que dizem é imbuído da obscuridade da matriz da qual elas vêm; e, por mais que tentemos, nem sempre podemos decifrá-las precisamente à luz mais clara de nosso próprio tempo. *Aplausos.*

Este último trecho resume a proposta de Hutcheon (1990) acerca da abordagem do pós-modernismo sobre o passado. Se a representação da história se torna a história da representação, devemos aceitar os mecanismos pelos quais esses movimentos operam. Se o pós-modernismo age pela paródia, usando da ironia como mecanismo de autoconscientização, ele assim o faz para evitar o movimento homogeneizador proposto pela historiografia tradicional.

Esse processo opera de forma semelhante ao que McHale (1987) chama de romances históricos revisionistas do pós-modernismo (postmodernist historical novels), mesmo que Hutcheon prefira apontar que, na sua perspectiva, haja diferenças. Para McHale,

The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself (ibidem, p. 90).

O desacordo de Hutcheon (1990, p. 59) com esse posicionamento surge do poder que a autora dá aos romances pela exposição do *processo* pelo qual se constroem, pois, nas palavras dela, “I would rather put this challenge in terms of a de-naturalizing of the conventions of representing the past in narrative – historical and fictional – that is done in such a way that the politics of the act of representing are made manifest.” No entanto, a sequência do argumento de McHale (1987) parece mais cuidadosa e menos otimista em relação aos romances do pós-modernismo – ao menos na tentativa de não criar uma categoria homogênea – em contrapartida da proposta de Hutcheon. Afinal, como ele propõe,

The two meanings of revisionism converge especially in the postmodernist strategy of apocryphal or alternative history. Apocryphal history contradicts the official version in one of two ways: either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it *displaces* official history altogether. In the first of these cases, apocryphal history operates in the “dark areas” of history, apparently in conformity to the norms of “classic” historical fiction but in fact *parodying* them. In the second case, apocryphal history spectacularly violates the “dark areas” constraint. In both cases, the effect is to juxtapose the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world. The tension between these two versions induces a form of ontological flicker between the two worlds: one moment, the official version seems to be eclipsed by the apocryphal version; the next moment, it is the apocryphal version that seems mirage-like, the official version appearing solid, irrefutable (ibidem, p. 90).

Tendo a crer que McHale intenta evitar as generalizações, por vezes otimistas, que as categorias de Hutcheon propõem ao pós-modernismo e seus mecanismos de funcionamento. Se ele reconhece o poder da tensão entre narrativa e história, McHale também entende que nem todas as narrativas que lidam com a história operam necessariamente da mesma maneira ou sempre têm os mesmos status durante o texto.

Mais uma vez, Hutcheon (1990, p. 67) ressalta a questão da consciência sobre o passado e a sua produção, bem como sobre o seu *status* dentro do pós-modernismo. Se os romances abordam de forma explícita sua autoconsciência sobre a produção de sentido, eles operam dessa forma para lembrar que o passado que nos é transmitido apaga essas marcas:

While both historians and novelists (not to mention literary critics) have a long tradition of trying to erase textual elements which would 'situate' them in their texts, postmodernism refuses such an obfuscation of the context of its enunciation. The particularizing and contextualizing that characterize the postmodern focus are, of course, direct responses to those strong (and very common) totalizing and universalizing impulses. But the resulting postmodern relativity and provisionality are not causes of despair; they are to be acknowledged as perhaps the very condition of historical knowledge. Historical meaning may thus be seen today as unstable, contextual, relational, and provisional, but postmodernism argues that, in fact, it has always been so. And it uses novelistic representations to underline the narrative nature of much of that knowledge.

O próprio fato de apresentar a história e seus mecanismos não pode apagar os fatos ocorridos. A autoconsciência de tornar narrativa o que aconteceu propõe o que Lyotard (2002) lembra ser a forma com que lidamos com a constituição do saber. O pós-modernismo não se desenvolve no sentido de negar tais mecanismos ou apenas elevá-los como única forma de compreender o passado. Como Hutcheon aponta, essa abertura se apresenta como posicionamento(s) capaz(es) de lidar com os fechamentos e totalizações comuns às grandes narrativas. O pós-modernismo entende que não pode existir sem os indivíduos e suas diferenças. Negar esse fato seria rejeitar a proposição básica dele. Se somos atores sociais, posicionados no tempo e no espaço, devemos assumir que esses papéis têm influência na forma com que lidamos com o conhecimento que manuseamos, inclusive criando conflitos. Dessa forma, Hutcheon (1990) clama para que paremos de tentar achar um elo que crie um todo dentro das narrativas, dissolvendo as diferenças e contradições delas – seja a verdade eterna do humanismo seja a dialética marxista. A abertura proposta pelo pós-modernismo aceita os sentidos criados, confrontando-os. Como a narradora de Atwood (trecho acima) ou o narrador de *Shame*, de Salman Rushdie (1997, p. 29), reconhecem, não se está apenas na posição histórica ou pessoal de cada vez, mas em ambas simultaneamente:

The country in this story is not Pakistan, or not quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same space. My story, my fictional country exist, like myself, at a slight angle to reality. I have found this off-centring to

be necessary; but its value is, of course, open to debate. My view is that I am not writing only about Pakistan.

Assumir que a história pode ser posicional, construída, logo passível de ser parcial, um conglomerado de histórias e perspectivas, não gera o fim da história ou das estruturas estabelecidas, antes um reconhecimento desse estatuto do conhecimento e da sua construção enquanto discurso. O uso da repetição crítica do pós-modernismo acontece quando repetimos algo com diferença, usando da ironia como *modus operandi* para ressaltar o processo pelo qual o conhecimento se estabelece. Por isso a importância dada à paródia e à ironia nesse conjunto. Como Hutcheon (1990, p. 93) defende, “(...) through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference.” Ou seja, em outras palavras, a paródia trabalha primeiro como uma ação política da representação, pois revela o *processo* pelo qual se estabelece, criando um espaço crítico ao dizer algo e apontar para outra ao usar a ironia.

Hutcheon (2000) reconhece que tais questões podem gerar problemas maiores, como a negação do passado. No entanto, na sua proposta, a autora prefere apontar que o movimento proposto pelo pós-modernismo intenta é de reconhecer o passado como um objeto constantemente interpretado por seus rastros e documentos. O problema não reside no fato de que o que se passou pode ser contraditório e problemático, mas tentar coadunar esses desacordos, desfavorecendo aqueles que sempre foram relegados ao segundo plano. Por isso, Hutcheon (2000., p. 94) afirma que

I see it, postmodern parody does not disregard the context of the past representations its cities, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from that past today – by time and by the subsequent history of those difference, difference induced by that very history. Not only is there no resolution (false or otherwise) of contradictory forms in postmodern parody, but there is a foregrounding of those very contradictions.

A paródia proposta pelo modelo pós-modernista age como um problematizador, desnaturalizando formas e conhecimentos. Deslocando esses saberes pela ironia, chegamos à política do questionamento sobre as grandes narrativas. A *doxa* é retrabalhada a partir dela mesmo. A representação dos objetos, antes dada como certa e objetiva, passa a ser questionada e debatida. A “verdade”, antes absoluta, dá espaço às posições possíveis dentro do discurso, posições essas antes ignoradas. A ironia, dentro desse contexto, surge como mecanismo desestabilizador e autoconsciente do processo, impedindo que uma

representação substitua a possibilidade de outras. Por fim, a ironia acaba sendo um elemento agregador, reconhecendo as diferenças como necessárias para repensar o mundo (e o passado) como nos foi transmitido. Por isso, Hutcheon (1990, p. 95) propõe que

Irony makes these intertextual references into something more than simply academic play or some infinite regress into textuality: what is called to our attention is the entire representational process – in a wide range of forms and modes of production – and the impossibility of finding any totalizing model to resolve the resulting postmodern contradiction.

Claro, como a autora e outros pensadores vislumbram, esse foco no passado pode gerar uma visão problemática do passado em outro nível. Uma obsessão com os fatos ocorridos cria o ambiente para a elevação dele, ou seja, a nostalgia. Se antes essa questão parecia ser impensável para Hutcheon, ao tratar da política do fenômeno cultural após os contrapontos de seus críticos, agora a teórica canadense reconhece essa possibilidade.

In objecting, as I have, to the relegation of the postmodernism parodic to the ahistorical and empty realm of pastiche, I do not want to suggest that there is not a nostalgic, neoconservative recovery of past meaning going on in a lot of contemporary culture; I just want to draw a distinction between that practice and postmodernist parody. The latter is fundamentally ironic and critical, not nostalgic or antiquarian in its relation to the past. It ‘de-doxifies’ our assumption about our representations of that past. Postmodern parody is both destructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium (ibidem, p. 98).

Não por acaso, a paródia irônica do pós-modernismo usa e abusa das convenções do realismo. Afinal, a descrição realista tende a focar na ideia de replicar o objeto como ele é, o que o paradigma pós-modernista usando da consciência crítica do processo pela implementação da paródia irônica nega. A complexidade das representações e suas políticas são mais complexas que uma mimese, ainda mais se estas respondem a uma política de dominação ou manutenção de poder.

Outro ponto importante no percurso feito por Hutcheon (1990) acontece quando a autora reconhece que esse potencial da paródia já existia no modernismo – e não apenas de forma conservadora como em *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991). Ao mostrar as diferenças das propostas, ela reconhece que a continuidade do pós-modernismo com o seu precursor é maior do que normalmente se admite. De certa maneira, o pós-modernismo se dá como uma *transcontextualização* das estratégias do momento anterior, rejeitando respostas fechadas e definitivas por reconhecer as

complexidades possíveis. Assim, Hutcheon (1990, p. 99) descreve as afinidades e diferenças na paródia do modernismo e do pós-modernismo:

Of course, parody was also a dominant mode of much modernist art, especially in the writing of T.S. Eliot, Thomas Mann, and James Joyce and the painting of Picasso, Manet, and Magritte. In this art, too, parody at once inscribed conventions and history and yet distanced itself from both. The continuity between the postmodernist and the modernist use of parody as a strategy of appropriating the past is to be found on the level of their shared (and compromised) challenges on the conventions of representation. There are also significant differences, however, in the final impact of the two uses of parody. It is not that modernism was serious and significant and postmodernism is ironic and parodic, as some have claimed; it is more that postmodernism's irony is one that rejects the resolving urge of modernism toward closure or at least distance. Complicity always attends its critique.

Esta versão do pós-modernismo se vê mais próxima do modernismo do que a anterior. Hutcheon aparentemente evita as dicotomias entre os dois, ressaltando a diferença nos novos usos dados aos velhos mecanismos. Creio que a melhor conclusão e sintetização de *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991) e de suas propostas se encontra neste trecho de *The politics of postmodernism* (HUTCHEON, 1990). As categorias antes genéricas e definições problemáticas acabam por encontrar nesta obra uma sintetização, cujo centro parece confuso e complexo na obra anterior. Menos assertiva e mais descritiva, Hutcheon (1990) empreende seu esforço sintetizar as categorias elencadas anteriormente. A ironia passa a ser descrita – mesmo que não completamente – como o mecanismo final do pós-modernismo, objeto que o define em última instância. Se a ironia funciona como mecanismo privilegiado da paródia, servindo como o principal mecanismo, essa mesma ironia é o que cria a força do pós-modernismo e sua luta constante pela representação do conhecimento e do passado. Em última instância, é ela que permite uma crítica ao mesmo tempo em que celebra o objeto, subvertendo os mecanismos do que aborda.

Em suma, a ironia articula a crítica e traz consigo a autocrítica. Mostrando ao menos duas coisas ao mesmo tempo, a repetição irônica permite distanciamento dentro do que aborda. Se repete, nunca retoma por completo, manipulando a construção de sentido de forma consciente, apresentando esse fato de forma consciente enquanto ele se constrói. No pós-modernismo, parodiar não é sinônimo de imitar, copiar, plagiar, muito menos ridicularizar – afinal, como dito acima, quando escolhemos um objeto para parodiar, acabamos por revelar sua importância. A ironia transforma a proposta da paródia em um mecanismo de crítica constante, desconfiado das proposições fechadas e



completas, inclusive do que propõe. As ideologias não morrem, apenas deixam de abarcar o conjunto como antes propunham. Como dito anteriormente, não há dialética. As contradições se mantêm, sem entrarem em acordo.

No entanto, se existe a tentativa de quebrar o estabelecido (*de-doxify*), há quem não aceite essa falta de resolução tão amigavelmente.

Por isso, seguindo a trajetória proposta por *Politics*, gostaria de abordar brevemente na sequência o debate sobre intersecção entre o pós-modernismo e um dos grupos de ex-cêntricos mais importante na visão de Hutcheon: o feminismo.

### 3.1 Feminismo e pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon

*A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político.*

Donna Haraway

Hutcheon (1990, p. 20) aborda a importância da perspectiva do feminismo dentro das propostas que afloraram com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. Entretanto, a autora também reconhece certa tensão entre as duas perspectivas ao apontar que

Feminist perspectives have brought about a major shift in our ways of thinking about culture, knowledge, and art and also about the way in which the political impinges upon and infuses all of our thinking and acting, both public and private. (...) Yet there has been considerable resistance to any identification of the postmodern with the feminist. There has been an understandable suspicious of the deconstructing and undermining impulse of postmodernism at a historic moment when construction and support seem more important agenda for women.

A questão apresentada é: o que fazer com essa proposta? Afinal, o pós-modernismo, como fenômeno cultural, pretende a desconstrução e a crítica (*de-doxify*) a partir de dentro, sem uma agenda própria para além da desconstrução e da conscientização do posicionamento enquanto processo. Por seu turno, o feminismo possui uma agenda com objetivos bem determinados. Se ambos coincidem pelo desejo de reavaliação de toda uma estrutura do saber, o pós-modernismo parece não saber como agregar algo para além deste movimento.

Hutcheon reconhece outro ponto problemático na relação entre ambos. Primeiramente, o feminismo em suas várias ondas se constitui muito antes do pós-modernismo. Não por acaso, como Hutcheon lembra,

(...) feminist theory and practice have problematized poststructuralism's (unconsciously, perhaps, phallogocentric) tendency to see the subject in apocalyptic terms of loss or dispersal, for they refuse to foreclose the question of identity and do so in the name of (different) history of women (ibidem, p. 39).

A desconfiança acontece devido ao rompimento que não responde aos anseios da teoria e prática feministas. Mesmo descentralizando posições, os mecanismos utilizados pelo pós-modernismo permanecem em parte os mesmos daqueles que criticam, sendo, por vezes, excludentes, mesmo que não desejem. Por exemplo, Hutcheon reconhece que a paródia que reproduz com diferença irônica acaba por reelaborar e manter ao mesmo tempo o objeto parodiado.

Hutcheon distingue as duas propostas de forma clara, mostrando que, por mais que o pós-modernismo tente englobar o feminismo dentro da sua prática como uma das possibilidades, o segundo<sup>55</sup>, em parte, prefere se distanciar por questões práticas:

(...) we have seen that postmodernism is a politically ambivalent for it is doubly coded – both complicitous with and contesting of the cultural dominants within which it operates; but on the other side, feminism have distinct, unambiguous political agenda of resistance. Feminisms are not really either compatible with or even an example of postmodern thought, as a few critics have tried to argue; if anything, together they form the single most powerful force in changing the direction in which (male) postmodernism was heading but, I think, no longer

---

<sup>55</sup> Hutcheon nunca deixa claro sobre qual vertente do feminismo comenta ou interpela, porém podemos observar que muitos dos seus comentários neste trecho vão de encontro com certos questionamentos feitos por Benhabib (2018) sobre essa aliança complicada. Se Benhabib (2018, p. 35-40) aborda as três mortes descritas pelo pós-modernismo (a do Homem, a da História e a da metafísica), apontando esses elementos como pontos convergentes das duas teorias (ibid., p. 35), Benhabib também desconfia das formas pelas quais o pós-modernismo conduz essas críticas, bem como esses resultados podem afetar a crítica feminista e a sua ação prática. *Utópica* (ibidem, p. 58-9), a autora teme as consequências do fim das grandes narrativas mestras, tal como apontado por Lyotard, e a sua substituição pelos *petits récits* (ibidem, p. 51). No entanto, creio que a saída visionada por Hutcheon não seja nem as grandes narrativas mestras reformuladas, nem o oceano de narrativas locais, antes uma interação constante da segunda parte para produzir um quadro aproximado, mas nunca completo, do todo. O pós-modernismo descrito por Hutcheon não abole a crítica social nem a filosofia, como Benhabib aponta, mas as concebe antes como construções sociais, necessárias, é claro, mas ainda assim como posição dentro de um painel mais amplo. Portanto, a preocupação de Benhabib (ibidem, p. 51-2) de que “entre os critérios colocados à nossa disposição por várias práticas, jogos de linguagem e tradições culturais, não poderíamos achar alguns que servissem às feministas em sua emissão de crítica social e transformação social radical” é correta e se alinha com o que Hutcheon explana. Como afirmei anteriormente, segundo Hutcheon, o pós-modernismo problematiza de dentro para fora. Sua estratégia não se caracteriza pela substituição, e sim pelo uso de estruturas estabelecidas para então subvertê-las. Há uma continuidade ao mesmo tempo em que ocorre a ruptura. O pós-modernismo “usa e abusa das convenções do discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

is. It radicalized the postmodern sense of difference and private and public – and the personal and the political (ibidem, p. 142).

As questões de representação e seu valor de verdade são mais uma vez postas, porém dentro do pós-modernismo. Hutcheon identifica o poder de repensar a representação e o poder do movimento do pós-modernismo para o feminismo. Há a necessidade de desnaturalizar a ideia senso-comum sobre o que é o corpo feminino dentro do constructo do pensamento ocidental, o que ambos podem fazer. Entretanto, quem define as agendas do que ser feito a partir disso é o feminismo. O pós-modernismo, na melhor das hipóteses, acaba por ser um auxílio.

Assim, Hutcheon admite que, mesmo desejada, a união completa entre os dois pontos parece improvável:

I said earlier that it was the *postmodern* that was characterized by complicity and critique, not the feminism. Yet perhaps this is another point of overlap that might be theorized: in other words, it is not just a matter of feminism having had a major impact on postmodernism, but perhaps postmodern strategies can be deployed by feminism artists to deconstructive ends – that is, in order to *begin* the move towards change (a move that is not, in itself, part of the postmodernism) (ibidem, p. 149).

A autora acaba reconhecendo a armadilha metodológica que surge do movimento proposto pelo próprio pós-modernismo e seus mecanismos. Ele desinstala, mas com que fim? O que fazer após descentrar? O que sobra com o centro vazio? Quem (e como) este centro será ocupado? Na visão de Hutcheon (1990), algumas propostas feministas tendem a afastar-se do pós-modernismo por determinados fatores, como o impulso político questionador sem uma agenda precisa desse, por exemplo. Se as várias vertentes partilham uma agenda mínima comum (o objeto que defendem e a partir do qual propõem uma proposta política), isso não ocorre com o pós-modernismo, pelo menos não como centro da sua proposta, pois, como visto, Hutcheon (1991) aponta para ex-cêntricos, o que inclui outros grupos e suas políticas. Como a citação acima apresenta, Hutcheon (1990) reconhece zonas de contato entre ambas as propostas. Os textos artísticos produzidos pelo(s) feminismo(s) emprega(m) estratégias pós-modernistas para desconstruir conceitos e estruturas que ambos questionam, mesmo que não pertença(m) ao que comumente denomina-se pós-modernismo. Tanto o pós-modernismo quanto as várias leituras feministas compreendem a necessidade de mudança, mas apenas estas últimas apresentam alternativas para tanto. Assim, por exemplo, a crítica feminista de *O conto da*

*aia* (ATWOOD, 2006) utiliza de mecanismos do pós-modernismo<sup>56</sup> sem abrir mão da sua posição política, uma vez que, enquanto feminista, Atwood não apaga a possibilidade da absorção de determinados *modus operandi* de outras formas de crítica. Dessa forma, Hutcheon (1990) afirma que ambos são conscientes da natureza social da cultura em que vivemos, mesmo que apenas o feminismo possua uma agenda para lidar com os problemas dessa cultura, o que não significa isolamento ou rejeição completa de uma parte à outra, antes delimitação da forma com que operam e seus objetivos.

Portanto, isso leva Hutcheon a apontar por que o feminismo não sofre das mesmas críticas que o pós-modernismo, mesmo que ambos atuem de forma semelhante:

The political confusion surrounding postmodernism is not accidental, as we have been seeing, but is a direct result of its double encoding as both complicity and critique. While feminism may use postmodern parodic strategies of deconstruction, they never suffer from this confusion of political agenda, partly because they have a position and a 'truth' that offer ways of understanding aesthetic and social practices in the line of the production of – and challenge to – gender relations. This is their strength and, in some people's eyes, their necessary limitation (ibidem, p. 153-4).

A questão que se apresenta é a crítica excessiva contra o pós-modernismo e sua falta de ação política – ou seja, que ele seria apolítico. Isso não está mais longe da verdade. De fato, como exemplificado logo acima, a crítica negativa descomedida contra o pós-modernismo parece equivocada. Claro, o pós-modernismo não apresenta uma agenda política definitiva como outras propostas, incluindo a(s) feminista(s) o fazem. Além disso, não seria errado apresentar o fato que algumas narrativas que usam de mecanismos do pós-modernismo não ambicionam uma crítica política.<sup>57</sup> No entanto, o pós-modernismo, como assinalado, apresenta-se antes como uma proposta auxiliar, que engloba conceitos de outras perspectivas ao mesmo tempo em que propõe mecanismos a elas, ainda que não como o foco central e político dessas propostas. O pós-modernismo engloba questões feministas, por exemplo, mas não pretende direcionar os questionamentos dessa área, antes englobá-los e aproximá-los a de outros ex-cêntricos com questões semelhantes a serem desconstruídas frente ao centro. Em uma via de mão dupla, como Hutcheon (1990) lembra, o feminismo proporciona ao pós-modernismo a possibilidade de repensar suas

---

<sup>56</sup> A consciência (narcísica) textual e do processo de produção de textos, em especial sobre a História; a tendência das análises históricas de apagar o sujeito do processo histórico; o uso da ironia enquanto ferramenta de exposição do mecanismo para proporcionar a criação do espaço crítico.

<sup>57</sup> *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 2003) seria um bom exemplo de um romance pós-modernista narcísico que não ambiciona uma abordagem necessariamente política.

posições enquanto desconstrutores de um saber – saber esse que o feminismo aponta como apenas masculino. Introduzir perspectivas femininas na arte significa repensar (*de-doxify*) o olhar historicamente estabelecido: o masculino. Por outro lado, as estratégias da paródia irônica do pós-modernismo oferecem mecanismos de questionamento do patriarcado no e sobre os saberes dominantes.<sup>58</sup>

Em vista disso, é possível inferir que o pós-modernismo, segundo Hutcheon, seria um “estilo”, uma forma de crítica, não uma agenda política. Como apontado há pouco, Calvino faz uso de práticas pós-modernistas sem necessariamente objetivar uma crítica política. Já outros autores como Umberto Eco em *O nome da rosa*, John Fowles em *A mulher do tenente francês*, Salman Rushdie em *Shame* e Margaret Atwood em *O conto da aia*, abordados ao longo deste trabalho, lidam com elementos desse “estilo” para partir a uma crítica política. Mais uma vez, o pós-modernismo apresenta ferramentas metodológicas para a produção de narrativas literárias que objetivam a crítica do humanismo liberal e suas questões problemáticas. Contudo, ele não é a crítica; é antes uma parte de um movimento maior e mais complexo, cujo objetivo se direciona para a desconstrução desse humanismo liberal. Portanto, o pós-modernismo contém formas, tais como a paródia e a ironia, reformuladas dentro de uma tradição maior, conforme explanado anteriormente, passíveis de serem usadas por outras de crítica desconstrucionista. Por isso, chamo de “estilo” o pós-modernismo. Afinal, ele não ostenta uma bandeira política para além da desconstrução de valores centralizados dentro de uma cultura ocidental, nominalmente chamada de humanismo liberal, o que não significa que ele seja apolítico. Talvez, como Hutcheon empreende durante todo o seu trabalho, por ser fruto do mesmo centro que critica, o pós-modernismo compreende seu lugar ao articular suas proposições, o que exige também distinguir os seus limites em um debate mais propositivo. O pós-modernismo está dentro e fora simultaneamente dessa crítica, como a própria Hutcheon (1990, p. 149) observa ao afirmar que “perhaps postmodern strategies can be deployed by feminism artists to deconstructive ends – that is, in order to *begin* the move towards change (a move that is not, in itself, part of the postmodernism).”

---

<sup>58</sup> Não por acaso, Haraway (2009, p. 35) e seu manifesto ciborgue, em que a ironia “tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras”, parecem ser um ponto de referência à autora em *The politics of postmodernism* (HUTCHEON, 1990) para trabalhar a relação entre feminismo e os conceitos de pós-modernismo. Afinal, o ciborgue não é inocente, não busca uma identidade unitária e admite a ironia como algo natural a sua posição (HARAWAY, 2009, p. 96).

Enfim, Hutcheon (1990) reconhece que a abordagem do pós-modernismo por ela defendida pode ser revolucionária, porém incorre na utopia dos ex-cêntricos que afirma defender. As limitações da prática da paródia e ironia são expostas e analisadas. A repetição com diferença pode funcionar como mecanismo poderoso frente ao que aborda, mas sem uma agenda ou uma proposição. Afinal, se o pós-modernismo age como força descentralizadora, outras perspectivas, como o feminismo, preferem a luta não apenas para descentralizar um humanismo liberal ocidental, mas com a ação de propor uma agenda a partir de um grupo de valores por elas defendidos. A relação entre pós-modernismo e feminismo acontece no reconhecimento de um enquanto articulador de agendas políticas específicas e de outro enquanto catalizador de possibilidades de crítica, um “estilo” que apresenta ferramentas pelas quais produzir críticas construtivas a agendas políticas. Ambos políticos, porém cada qual dentro de seus limites. Por isso, afirmar que o pós-modernismo é apolítico me parece equivocado. O que se pode criticar sobre ele é a sua falta de uma agenda propositiva para além da desconstrução, que de fato ele não tem – nem pretendeu assumir. Logo, ele apresenta ferramentas metodológicas privilegiadas para artistas, incluindo artistas feministas, para a produção de narrativas que pretendam começar uma mudança das estruturas vigentes, não ser a mudança em si pelo todo.

#### 4. *Teoria e política da ironia: definindo a ironia, retomando questões*

*In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel  
To show that all's equal and that the courts are on the level  
And that the strings in the books ain't pulled and persuaded  
And that even the nobles get properly handled  
Once that the cops have chased after and caught 'em  
And that the ladder of law has no top and no bottom  
Stared at the person who killed for no reason  
Who just happened to be feelin' that way without warnin'  
And he spoke through his cloak, most deep and distinguished  
And handed out strongly, for penalty and repentance  
William Zanzinger with a six-month sentence.*

Bob Dylan

Por fim, analiso como Hutcheon (2000) encerra um ciclo de pensamento ao definir o mecanismo que perpassa todo este estudo: a ironia. Essa obra, como a própria autora admite, é uma continuidade de *Uma teoria da paródia* (Hutcheon, 1989) por usar uma abordagem menos política e mais técnica, no caso semântica e pragmática, para abordar o tópico. No entanto, sua abordagem intenta fazer o percurso de um levantamento histórico entre as várias definições e tratamentos do tema e, assim, tentar defini-la, bem como compreender seus efeitos – ou seja, sua política. Mesmo que Hutcheon (2000, p. 18) defina terminantemente que esta obra não trata do pós-modernismo, seu tratamento do tema, bem como a forma com que ela constrói seu argumento, deixa claro que, se não em um nível primário, há um retorno ao tópico – mesmo que ela prefira negar essa possibilidade:

Ainda que os debates correntes sobre esse tópico [o pós-modernismo] tenham provocado um interesse renovado (inclusive meu) sobre a ironia, os problemas encontrados ao tentar discernir o funcionamento e a política da ironia vêm de há muito tempo. Limitar uma análise da ironia a uma empreitada cultural seria desnecessariamente restritivo – e, como eu aprendi, uma maneira de se desviar do assunto.

Ao afirmar que “(...) a ironia é a característica que define a cultura ou a sociedade, a arte ou a crítica modernas” (ibidem, p. 17), Hutcheon parece retornar a uma posição apenas descritiva, como feito na sua proposição sobre a paródia moderna. Contudo, ao insistir na relevância da ironia neste momento, retornando em vários momentos aos tópicos por ela propostos – e pelos que trabalham com ela –, a autora tenciona se mostrar em uma posição mais neutra e menos propositiva – o que, por si, não deixa de ser um posicionamento.

Para tanto, a teórica canadense começa por mostrar a importância do estudo do tema, pois

Diferentemente 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 daqueles que algumas pessoas chamam de suas vítimas (ibidem, p. 16).

A aresta avaliadora e a emoção enquanto respostas são a chave para compreender a forma com que Hutcheon aborda a ironia. Retomando em muitos pontos a teoria da paródia anteriormente vista, a autora insiste que a ironia interpreta e, por vezes, avalia, conforme os usos que lhe são dados. No entanto, se antes o julgamento irônico estava mais ligado à sátira, agora, ao que parece, essas fronteiras e definições tendem a não ter seus contornos tão definidos. Mesmo assim, a aresta avaliadora é o sinal de que a ironia sempre tenta mostrar algo mais do que diz, sem necessariamente dizer o contrário, mesmo que possível. A aresta funciona dentro desse jogo em que alguém propõe algo (um emissor envia uma mensagem irônica), sendo ou não recebido de forma satisfatória (a pessoa capta ou não a ironia).

Como sempre, Hutcheon insiste em um ponto importante em relação à ironia e suas interpretações. “Um aviso: poucas dessas ironias são particularmente ‘engraçadas’. Um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão de ironia e humor” (ibidem, p. 20). Mesmo que seja possível analisar a ironia e uni-la ao humor, esse não é o foco central do tropo. O funcionamento da ironia enquanto processo de criação de sentido não passa necessariamente pelo riso, mas antes pelo jogo do que propõe nos seus vários níveis de interpretação possíveis. Talvez a união entre a ironia e humor aconteça como forma de desmerecer a primeira. Afinal, como visto no capítulo anterior, o riso e as manifestações que o circundam são acusados de não terem a seriedade necessária para lidar com os temas que abordam. Se “(...) a relação entre a ironia e o humor é discutível” (ibidem, p. 48), a autora também reconhece que “nem todo humor é irônico – embora algum seja” (ibidem, p. 48). A interdependência entre ambos é complexa, algo que Hutcheon parece reconhecer, preferindo não apresentar uma resposta.

Contudo, Hutcheon (2000) aponta seu intento de superar uma visão elitista e elitizante da ironia, como a de Adorno (2001, p. 202), que aponta que



É difícil escrever uma sátira. Não apenas porque a situação que dela mais carecia se mofa de toda a mofa. O próprio meio da ironia entrou em contradição com a verdade. A ironia culpa o objeto ao apresentá-lo como algo existente e, sem qualquer juízo, poupando por assim dizer o sujeito que o contempla, ao medi-lo pelo seu ser-em-si. O negativo entra nela enquanto confronta o positivo com a sua própria pretensão de positividade. Anula-se a si, logo que inclui termos interpretativos. Por outro lado, pressupõe a ideia do evidente, que originariamente é apenas a ressonância social. Só onde se aceita o consenso forçado dos sujeitos é supérflua a reflexão subjetiva, a execução do ato conceptual.

Se a ironia, sim, pode ser usada pela sátira para reafirmar uma posição autoritária, como visto no primeiro capítulo, ela, porém, não pode ser restrita apenas a esse uso. A autoridade da ironia, apontada por Adorno, não se encontra nela, e sim em quem a usa e a interpreta, como veremos a seguir. A ironia não funciona como mecanismo depreciador por si mesmo, depende, e muito, de uma relação entre vários elementos e operações – que por vezes falham. Portanto, atribuir à ironia unicamente um valor negativo seria, no mínimo, errôneo, além de mostrar um contexto isolado, e escolhido, de seu uso, dado que ela não pode ser nada por si, antes um resultado de interações entre pessoas e seus textos. Hutcheon (2000) lembra que, por um lado, a ironia pode ser usada como arma para dominação de culturas e de grupos, e, por outro, a mesma ironia acaba por admitir que o que conhecemos socialmente é constructo arbitrário, passivo de revisão e reavaliação. Sob essa perspectiva, a autora canadense pretende mostrar que o jogo da ironia – e das suas interpretações – é mais complexo do que um mero rebaixamento do outro, algo várias vezes reafirmado pela autora em suas obras anteriores.

De fato, Hutcheon (2000) define as operações da ironia em seis termos diferentes: afeto, semântica, comunidades discursivas, intenção, marcadores e contexto. Por mais diversos e problemáticos que eles possam ser, o estudo sobre o tema transpassa todos esses pontos, retomando ideias já apresentadas no estudo sobre a paródia, como lembra Hutcheon (1989), tal como a intenção, ou partindo de proposições diversas sobre o tema, conforme apresentarei adiante. Assim, a autora tenta englobar todas as possibilidades de ação e de resultado desse tropo enquanto tenta sair de uma visão historicamente centrada na perspectiva de quem emite a ironia, não de quem a recebe e a interpreta.

A ironia, na visão de Hutcheon, é transideológica<sup>59</sup>. Afinal, ela “consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas,

---

<sup>59</sup> Esse argumento também está presente em White (1992, p. 36-43). Não por acaso, a apresentação de Hutcheon (2000) e suas classificações lembram em muitos pontos o argumento de White nesta obra, principalmente a abordagem política da ironia, mesmo que seus resultados sejam diversos.

legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (ibidem, p. 26-7). Dessa forma, ela vai definir sua busca pela compreensão da ironia, apontando que

Meu interesse particular na política transideológica da ironia foi o que me sugeriu a necessidade de uma abordagem da ironia que não a tratasse como um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla da vida, mas uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual) (ibidem, p. 27).

Não é a ironia que usa da(s) ideologia(s) para atingir um fim, e sim o contrário. “Com a ironia existem (...) relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (o seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (ibidem, p. 27). A estratégia discursiva aplicada depende do objetivo político de quem a pratica. Porém, este ponto não é o único na elaboração do(s) sentido(s) da ironia. Afinal, como Fish (1983, p. 176) aponta – e Hutcheon corrobora –, “irony is a risky business because one cannot at all be certain that readers will be directed to the ironic meaning one intends.” Ou seja, o jogo dessa estratégia discursiva depende tanto de quem a propõe, o ironista, quanto de quem a recebe, o interpretador. Atribuir ou não ironia ao pronunciá-la não garante que ela seja recebida ou interpretada, e, caso seja, que a sua interpretação aconteça da forma com que se esperava. Portanto, a autora afirma que

A pessoa geralmente chamada de “ironista” (...) é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação) (...) A ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para com o dito e o não dito (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Tudo acontece graças a alguma evidência textual ou contextual – ou ainda marcadores sociais aceitos ou não que desencadeiam a possibilidade interpretativa da ironia. O que leva ao fato de que a “ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (ibidem, p. 28). Existe o ironizador, sua intenção, a mensagem e o receptor da mensagem. Se este último não capta a mensagem conforme quem a transmitiu e sua intencionalidade por meio dos marcadores textuais, assim ignorando a estratégia discursiva dupla, a ironia falha. Quem interpreta a mensagem, como dito anteriormente, também produz o sentido dela. Se quem interpreta capta os sinais e as intenções do ironista, o processo se completa. No entanto,

e este é um ponto que Hutcheon não deixa passar, a ironia pode ser interpretada mesmo quando não existe a intenção (contexto), ou mesmo pode ser deliberadamente recusada de forma consciente. Receber a mensagem e decodificá-la significa como tratar o sentido que se dará a ela. A atitude avaliadora da recepção se torna tão importante quanto a produção intencional do fato. O que se quer dizer depende do que se quer interpretar. As referências ou inferências podem ou não ser claras, podem ou não ser compreendidas, podem ou não ser retransmitidas ou aceitas. O cunho avaliador da ironia enquanto estratégia avaliativa acontece nesse ponto. Ela interpreta, avalia, julgando, dando valores ou não de verdade ao que propõe. Assim como White (2000), Hutcheon reconhece que o poder de um texto e de seus mecanismos, incluindo a atribuição e recepção da ironia, acontece dentro de um jogo maior de transmissão de sentido. O poder não reside no transmitir algo ou em recebê-lo, mas no fato de recebê-lo (ou não) passivamente, sem se impor dentro da interpretação. Se a ironia é transideológica, utilizada por todos os espectros, isso acontece devido à sua estruturação enquanto estratégia política. Ela interpreta e avalia porque quem a produz assim o faz, indiferentemente do que propõe – ou contrapõe – ao apresentar uma posição irônica. O ato interpretativo acaba permitindo uma gama infinita de variáveis, pois quem interpreta conecta sinais dentro da mensagem para então criar o sentido, por vezes inferindo o que não foi proposto com intenção irônica pelo autor da mensagem. Se a ironia é o “negócio arriscado”, como Fish (1983) define, é por causa dessa gama de possibilidades incontáveis que a linguagem gera.

Mesmo assim, esse “negócio arriscado” pode ser útil para os grupos antes definidos como ex-cêntricos pela autora. Afinal, o uso político da ironia “trabalha de maneira positiva e construtivamente afirmativa (...) por aqueles que também veem a ironia como um instrumento poderoso ou até mesmo uma arma na luta contra uma autoridade dominante” (ibidem, p. 50). A autora comenta, sem citar nomes, que vários teóricos e teóricas feministas, pós-coloniais, gays e lésbicas corroboram com essa perspectiva. Como uma estratégia pós-modernista, ela age de dentro dos sistemas que pretende abordar, mostrando suas questões – uma clara evidência de que a Hutcheon traz para dentro do seu conceito de ironia a visão por ela apresentada sobre a mesma na sua *Poética* (HUTCHEON, 1991).

Por conseguinte, como veremos melhor um pouco adiante, Hutcheon (2000, p. 30) aponta que a ironia “acontece no espaço *entre* o dito e o não dito (e que os inclui). O que eu quero chamar de sentido ‘irônico’ é inclusivo e relacional: o dito e o não dito coexistem para o interpretador.” A autora insiste que a ironia e sua aresta não funcionam pela

exclusão de um modelo *ou/ou*, e sim pela agregação e ampliação de sentidos. A ironia falha, muitas vezes, pela falta de um *background* para a interpretação dos marcadores irônicos dentro da proposição ou porque quem a interpreta não une o que é dito com o que pode significar pelo contexto. Portanto, a questão da comunicação e seus múltiplos engendramentos são importantes para a concepção e atribuição da ironia.

Hutcheon reitera que a ironia acontece dentro de um jogo comunicativo, dependendo de quem participa dele e de suas intenções e limites para atribuir ou não sentido. Afinal,

(...) a atribuição de ironia a um texto ou uma elocução é um ato intencional complexo por parte do interpretador, um ato que tem dimensões tanto semânticas quanto avaliadoras, além da possível inferência da intenção do ironista (quer do texto, quer das declarações do ironista) (...) a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações (ibidem, p. 30).

Apresentado esse quadro, chegamos ao que muitos criticam a ironia como forma de expressão. Afinal, ela “remove a certeza de que as palavras significam apenas o que elas dizem. Mentir faz o mesmo, é claro, e é por isso que o ético, assim como o político, nunca estão muito abaixo da superfície em discussões sobre o uso da ironia e as resposta a ela” (ibidem, p. 32). Se a ironia desestabiliza a linguagem, ela assim o faz menos por si mesma e mais por quem a manuseia em ambas as pontas. Ao contrário da mentira, porém, ela não tenta dizer o contrário do que propõe, anulando o primeiro sentido. A ironia apresenta uma relação complexa entre o que foi dito e o que pode ser compreendido, sem que haja uma exclusão. As possibilidades do que será interpretado, contudo, são muitas e impossíveis de serem controladas. Dessa forma, ela pode servir a muitos, independentemente das perspectivas. Esse caráter transideológico pode fazer com que ela seja conservadora e autoritária ou opositiva e subversiva, dependendo de quem a use e “às custas de quem se acredita que ela está funcionando” (ibidem, p. 34).

A ironia necessita de contexto (histórico, político, social, cultural) para agir. Suas características semânticas ou sintáticas não são suficientes para a criação de sentido nessa direção. O fundo irônico do Quixote de Menard acontece exatamente nesse ponto. Repetindo palavra por palavra, o texto não pode ser mais o mesmo, permitindo os comentários ironicamente apresentados pelo narrador de Borges das novas interpretações

de sentido a partir da mesma concatenação de palavras. As palavras – e o texto – significam menos o que pretendem dizer do que o que procuramos compreender.<sup>60</sup>

Nessa perspectiva, poderíamos questionar se o uso da ironia por determinados grupos pode ou não excluir outros indivíduos criando comunidades. Contra esse argumento, Hutcheon lembra que esse fato é impossível. Afinal, não “é que a ironia cria comunidades, então; é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro plano” (ibidem, p. 37-8). A ironia não pertence apenas a quem a transmite ou a quem a interpreta, pelo contrário. A comunidade precisa existir para que a mensagem seja emitida, não o contrário. Portanto, segundo a autora,

Do ponto de vista do ironista que tem pretensões, diz-se que a ironia cria hierarquias: aqueles que a usam, depois aqueles que a “pegam” e, no fundo, aqueles que não a “pegam”. Mas da perspectiva do interpretador, as relações de poder poderiam parecer bem diferentes. Não é a que a ironia *cria* comunidades ou grupos fechados, em vez disso, eu quero argumentar que a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia (ibidem, p. 37).

Assim, a ironia não reduz um grupo, criando uma comunidade fechada. Ela necessita que exista esse grupo estabelecido em algum nível para que possa então agir e existir dentro dele. Aqui, Hutcheon coaduna com a ideia de Fish (1983) de que esses grupos compartilham ideias arraigadas que são dadas como verdades definidoras das suas características, ao mesmo tempo em que participamos de várias dessas comunidades simultaneamente. A ironia pode servir como mecanismo de sustentação ou de crítica desses valores partilhados dentro desses coletivos, uma vez que os indivíduos conhecem os códigos e podem ou não manusear as micropolíticas existentes. Em suma, a ironia não cria um grupo, antes é compartilhada por um coletivo existente.

Nesse caminho, Hutcheon (2000) apresenta um quadro em que se encontram as várias graduações das emoções suscitadas, ou, nos termos da autora,

É nesse quadro de referência, então, que eu defini a função aqui, nos termos pouco graciosos de *motivação operativa atribuída ou inferida*. Ela é *inferida* porque a ironia não é necessariamente um caso de intenção do ironista (e logo de implicação), embora ela possa ser; ela é sempre, no entanto, um caso de interpretação e atribuição. Eu uso o termo *operativa* simplesmente para sinalizar meu interesse em como a ironia “trabalha” ou acontece, e com

---

<sup>60</sup> “Diferentemente da maioria das outras estratégias discursivas, a ironia *explicitamente* instala (e existe dentro de) uma relação entre ironista e plateia (um sendo a quem se dirige intencionalmente, aquele que na verdade faz a ironia acontecer, e o outro sendo excluído) que é política por natureza” (HUTCHEON, 2000, p. 36).

*motivação* eu quero dizer exatamente uma atitude proposital (embora, aqui, inferida) em direção ao ato de ironizar. Minha premissa de trabalho é simples e tem duas partes: primeiro, que motivações (projetadas, inferidas) diferentes resultam em razões diferentes para atribuir (ou usar) ironia e, segundo, que a falta de distinção entre as múltiplas funções possíveis da ironia é uma das razões para tanta confusão e desacordo sobre sua apropriabilidade e valor, para não falar de seu significado (ibidem, p. 74).

Assim, a autora categorizou todas as arestas possíveis criadas pela ironia, intencionais ou não, atribuídas ou não. Dentre as leituras possíveis, a ideia de que um mesmo objeto irônico pode ser interpretado de forma diversa conforme quem as decodifica é a chave que sintetiza a sua proposta. Desse modo, Hutcheon (2000) segue o caminho inverso de White (1974), que afirma que a ironia é um elemento controlado apenas por quem a emite. O jogo irônico, proposto por Hutcheon (2000), está mais para a dialogia de Bakhtin do que para uma comunicação unilateral, com a qual o sentido final da mensagem a ser interpretado a acompanha:

<b>Carga afetiva máxima</b>		
Inclusiva “Comunidades amigáveis”	AGREGADORA	Excludente “Grupos fechados”
Corretiva Satírica	ATACANTE	Destrutiva Agressiva
Transgressora Subversiva	DE OPOSIÇÃO	Insultante Ofensiva
Não dogmática Desmistificadora	PROVISÓRIA	Evasiva Hipócrita Dúplice
Autodepreciadora Insinuante	AUTOPROTETORA	Arrogante Defensiva
Oferece uma nova perspectiva	DISTANCIADORA	Indiferente Não comprometimento
Humorística Jocosa Provocadora	LÚDICA	Irresponsável Banalizante Redutora
Complexa Rica Ambígua (+)	COMPLICADORA	Enganadora Imprecisa Ambígua (-)
Enfática Precisa	REFORÇADORA	Decorativa Subsidiária
<b>Carga afetiva mínima</b>		

1

Tabela com os índices da ironia

Dentre as várias categorias descritas acima, gostaria de focar em duas, a ironia *de oposição* e a *agregadora*, pois creio ser nestes dois pontos em que reside a ironia descrita pela autora em suas obras sobre o pós-modernismo.

A ironia de oposição “é onde sua natureza transideológica pode ser mais clara, onde as arestas da ironia são vistas como se cortassem de todos os lados” (ibidem, p. 83). A transgressão aqui se dá dentro de um sistema estabelecido e estável com os componentes de destaque. Logo, o uso dessa ironia serve para que os elementos dentro desses conjuntos sejam reavaliados e valorados mais uma vez, porém não de forma positiva. A interpretação transgressora e subversiva ou insultante e ofensiva, resultado do efeito pragmático do uso da ironia, acontece em quem a decodifica em decorrência dos valores atribuídos por ela ao sistema. Se age de dentro de uma ideologia dominante, assim o faz não por se ver como um inimigo, antes como uma parte marginalizada desse conjunto, apontando as formas pelas quais essa marginalização ocorre. Ela apresenta as contradições dentro dessas ideologias, o que, não por acaso, faz com que Hutcheon afirme que para

aqueles posicionados *dentro* de uma ideologia dominante, essa contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados e que trabalham para desfazer aquela dominação, ela pode ser *subversiva* ou *transgressora*, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes sobre gênero, raça, classe e sexualidade (ibidem, p. 83).

Já a ironia *agregadora* seria um segundo movimento usado pelos grupos citados. Os ex-cêntricos criam seus discursos (irônicos) dentro das suas comunidades como forma de reforçar suas identidades e questões. Se essa ironia pode criar os grupos fechados, Hutcheon prefere vê-la como resultado de um grupo, mesmo que o contrário não seja inteiramente falso. O uso da ironia *agregadora* acontece para que esses grupos, normalmente marginalizados, possam compartilhar suas experiências à margem, mostrando ao centro como eles podem ser unidos, não separados, do todo. Claro, aqueles que se sentem excluídos por ela tendem a apontar que a ironia implica em dualismos hierarquizantes. No entanto, na proposição de Hutcheon (2000), os usos dados por vários grupos a partir da segunda metade do século XX dessa forma de ironia acontece como mecanismo, ao mesmo tempo, de defesa do conjunto e de ataque aos valores que os relegam ao segundo plano. Não por acaso, Hutcheon descreve o funcionamento da ironia

como algo além do puramente semântico, mas também pragmático, algo que, como ela argumenta,

o significado irônico, na prática – num contexto social/comunicativo – é algo que “acontece” mais do que algo que simplesmente existe. E ele acontece no discurso, no uso, no espaço dinâmico da interação de texto, contexto e interpretador (e às vezes, embora nem sempre, ironista intencional) (ibidem, p. 90).

A aresta avaliadora, tão citada e nunca descrita nas discussões da autora sobre o pós-modernismo, surge dessa interação. Afinal, “(...) o significado irônico é *simultaneamente* duplo (ou múltiplo) e que, por conseguinte, você não tem de rejeitar um significado ‘literal’ para chegar ao que usualmente se chama de significado ‘irônico’ ou ‘real’ da elocução” (ibidem, p. 93). A ironia não exclui sentidos, visto que ela não ocorre por si, antes sendo o resultado de um jogo comunicacional com emissor, mensagem, decodificador, alvo. Uma vez interpretada uma ironia, ela não acaba com a possibilidade de outros interpretarem outras mensagens por diversos motivos (não compreensão da intenção ou dos marcadores, não pertencer à comunidade discursiva, entre outros). Como dito antes, o poder da ironia não reside em quem a intenta ou na mensagem, mas no jogo comunicacional, visto que “a redução desnecessária da ironia ao modelo *ou/ou* de inversão tem levado a noções radicalmente simplificadas de como o significado irônico ocorre e, por conseguinte, de sua possível política” (ibidem, p. 94). Enquanto Fish (1983) argumenta que a ironia rejeita o sentido literal em favor do sentido irônico, a autora prefere afirmar que a questão vai além. Essa exclusão, por si, já é uma interpretação, não impedindo outros de chegarem a resultados diversos a partir do mesmo material (mensagem). Por essa razão, Hutcheon (2000) insiste que o processo irônico decorre muito além do processo semântico – mesmo que este seja, e com razão, importante. Afinal, se ela for tomada como centro de interpretação do processo, “a ironia é simplesmente uma inversão antifrástica no nível da palavra” (ibidem, p. 93-4), o que pode ser *um* modo de operação do tropo, não *o* modo de operação, como argumentam Booth (1974), Muecke (1995) e Fish (1983).<sup>61</sup> Na imagem dupla do coelho e do pato, a

---

<sup>61</sup> Por isso, Hutcheon (ibidem, p. 134) insiste que a ironia não acontece como mera decodificação de uma mensagem que na verdade é outra, invertida e o contrário dela – o que estaria mais para a mentira. O jogo irônico existe nesse espaço de um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados possíveis, sejam eles ditos sejam eles não ditos. Esse processo de interpretar ou não sinais de ironia ou intenção de quem a emitiu só pode ser construído culturalmente dentro de grupos. A própria autora cita (ibidem, p. 135) o fato de que na cultura e no pensamento árabe a ironia é um conceito virtualmente desconhecido, o que leva a uma impossibilidade de tradução a vários textos ao idioma e suas variações.



interpretação de um não exclui a possibilidade de interpretação do outro. O jogo irônico do pós-modernismo apresentado em outras obras de Hutcheon maneja habilmente essas possibilidades interpretativas pela consciência textual apresentada ao leitor. Ou seja, uma abertura, não um fechamento.

Assim, a autora revela que

É por isso que eu quero considerar aqui o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição *ou/ou* de opostos, mas por *ambos* o dito e o não dito trabalhando juntos para criar algo novo. A “solução” semântica da ironia, então, mantém, em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela e em acréscimo a ela* que permanece não dito (ibidem, p. 97-8).

Se em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989) a autora argumenta que a ironia sempre marca uma diferença, ela mesma admite agora (HUTCHEON, 2000) que assim o fez para definir um tipo específico de estrutura, a paródia irônica e sua repetição com diferença. Por mais que possa ser contraditório – e talvez seja –, ela prefere oferecer ao leitor o argumento de que suas definições da ironia são focadas nas especificidades semânticas e pragmáticas, tentando diferenciá-la de outros tropos.

Desse modo, Hutcheon propõe que

Nenhum teórico da ironia discutiria a existência de uma relação especial no discurso irônico entre o ironista e o interpretador; mas, para a maioria, é a ironia que *cria* essa relação. Eu quero inverter isso aqui e argumentar que, ao invés, que é a comunidade que vem na frente e que, de fato, *torna possível* a ocorrência da ironia (ibidem, p. 99).

O movimento de se afastar de proposições como as de Booth (1974), que argumentam que a ironia constrói grupos e hierarquias, é claro. Não por acaso, a conveniência dessa perspectiva favorece os ex-cêntricos em suas lutas. A ironia, vista como criadora de grupos fechados, tende a servir mais os que pretende excluir e isolar indivíduos. Para Hutcheon, ela se apresenta como ferramenta de compartilhamento de experiências dentro de um grupo que partilha as mesmas visões sobre as incongruências de um sistema. O grupo – e o contexto do grupo – tende a dar sentido tanto à ironia quanto à intenção por trás dela. A política e as arestas em que Hutcheon (2000) tanto insiste operam dentro da interação compartilhada de sentido desse coletivo que cria o discurso irônico. Portanto,

A ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contextos e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode *usar* a ironia (e onde, quando, como) e sim de quem pode (ou consegue) *interpretá-la* (ibidem, p. 135).

Invertendo a costumeira ideia do meio acadêmico de definir que a ironia divide e atua de forma binária, Hutcheon procura estabelecer que há um consenso por trás do uso da ironia. Aqueles que a usam em determinadas comunidades assim agem por saber de sua efetividade, mas também por estarem conscientes de que, muitas vezes, não serão compreendidos pelos que não compartilham a mesma formação do coletivo ao qual pertencem.

Assim, Hutcheon intenta se afastar da proposição de Frye (1973), base dos seus conceitos de ironia e paródia em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989), que afirma que o uso da ironia é elitista e que exclui e inclui simultaneamente. Em sua teoria sobre o tropo, a autora retoma as proposições de Booth (1974) e suas *comunidades amigáveis* já citadas. A ironia passa de *atribuída* a *compartilhada*, sendo uma realização de uma comunidade. Claro, Hutcheon (2000) reconhece, assim como Booth (1974), que a ironia dessas comunidades pode excluir e hierarquizar, mesmo que esse não seja o intuito inicial do seu uso. A questão aqui se dá menos na atribuição de sentido (intenção), como discutido anteriormente, de quem pronuncia a ironia e mais no processo de decodificação (recepção) dela. O que leva Hutcheon (2000, p. 142) a comentar sobre essas comunidades amigáveis que partilham de certos valores suficientemente estáveis para a compreensão da ironia, pois

se eles são realmente compartilhados, então pode ser que a ironia não crie comunidades, mas venha já a existir porque valores e crenças comunitárias já existem. Ela pode, por conseguinte, ser menos um caso de “competência” interpretativa do que suposições compartilhadas em muitos níveis diferentes.

A ironia – e suas arestas avaliadoras – funciona menos dentro de um contexto de captar os sinais dela ou mesmo ser capaz de compreender o seu funcionamento do que partilhar valores e códigos suficientes para que ela funcione dentro da comunicação que a usa. Dessa forma, Frye (1973) está parcialmente certo. O uso da ironia, sim, gera exclusão e inclusão ao mesmo tempo. No entanto, a elaboração desse grupo é anterior à ironia – que prefere usá-la como forma de partilhar uma mensagem codificada dentro do seu sistema. Também não existe o suposto elitismo apontado pelo crítico canadense, antes

uma tentativa de compartilhar uma mensagem dentro de uma comunidade cultural e discursiva – o que, dentro dos grupos ex-cêntricos de Hutcheon, pode ser uma forma de mostrar como eles observam as incongruências do todo a partir de uma posição marginal. Ou ainda, como Hutcheon (2000, p. 260) conclui seu pensamento sobre a ironia, “(c)omo o ‘repositório linguístico da diferença’, a ironia, quando vista como uma estratégia de oposição, pode funcionar para problematizar a autoridade, inclusive aquelas suposições modernas sobre estruturas de museus e formas de autoridade históricas.”

O ponto acima nos faz pensar sobre a *intenção* e seu poder real dentro de um texto, ainda mais dentro do jogo irônico. Como discutido anteriormente, a autora em *Uma teoria da paródia* (Hutcheon 1989) aborda o tema, mesmo que apenas de forma a apresentar como essa intenção atua em consonância com o narrador narcísico descrito naquele ponto. Aqui, ela apresenta um painel com o qual intenta mostrar que a ironia, enquanto estratégia discursiva complexa, não depende apenas da busca de intenção, mas também de uma intenção atribuída por quem a decodifica. Assim, a atribuição que damos a essa ironia (se ela é avaliadora ou não, qual tipo de avaliação se processa a partir dela, entre outras) não acontece na ironia ou no seu ato de interpretação, antes em quem a interpreta e a forma com que a interpreta. Afinal, como Hutcheon (2000, p. 175) explana, “toda vez que se discute a intenção de ironizar, é possível encontrar esse mesmo tipo de codificação avaliadora dupla (negativa e positiva): pode-se ver o intento irônico quer como uma evasão moralmente suspeita, quer como uma suspensão saudável da certeza.” Como pode ficar evidente para quem acompanha o texto até este ponto, a ironia que intenta “uma suspensão saudável da certeza” é a preferida dentro do contexto de possibilidades interpretativas na visão da autora. Essa ironia age como um fator de suspeita sobre os padrões estabelecidos e universais. Antes de ser negativa em virtude de se pôr contra um modelo, destruindo-o, a ironia que suspeita tem dentro de si a consciência narcísica do processo. Ela não pretende destruir sistemas ou suspeitar de tudo e de todos, muito pelo contrário. Seu objetivo, para Hutcheon, é focar no que pode ser, no que ainda não é – e ser a repetição crítica com diferença.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Em resumo, Hutcheon (2000, p. 176-9) partilha a responsabilidade sobre a ironia. Nem o ironista, nem o interpretador da ironia, nenhum deles tem o controle sobre ela, mesmo que ambos atuem para a sua produção em diferentes níveis. O que Hutcheon demonstra é como a visão até então estabelecida de que a ironia se apresenta a partir de uma intenção produtora é falsa. O receptor da mensagem avalia a mensagem e a determina irônica ou não, mesmo que não seja a intenção do emissor. Se esse ato intencional de inferir é correto ou não, isso não compete a quem emite a mensagem. Ao contrário de Booth (1974, p. 33), que defende que “(r)ead[ing] irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind the mask”, Hutcheon aponta para o fato de que a ironia e suas intenções residem tanto em quem as produz intencionalmente (ou não) quanto em quem as compreende como intenção final.

Hutcheon apresenta como esse processo de atribuir intenção à ironia acontece ao introduzir um artigo seu de 1992 sobre o romance *O pêndulo de Foucault* no final dessa seção. Sua leitura irônica da intenção de Eco fazer uma releitura sobre o pensamento de Michel Foucault e sua forma de fazer uma leitura histórica. O argumento de Hutcheon é que o pensador e romancista italiano ironiza o método de Foucault de abordar o conhecimento e fazer ligações arbitrárias de sentido. A autora descreve o seu processo de atribuição consciente de sentido irônico ao final da análise, sintetizando os passos por ela para atribuir intenção ao autor:

O que tenho descrito aqui, entretanto, é uma leitura ironizando: atribuindo intenção e significado a um texto escrito por alguém com quem eu posso partilhar um certo número de comunidades discursivas constituídas por um interesse comum, de família e de intelecto, por cultura italiana, semiótica, ironia (se não hermetismo)... e a obra de Michel Foucault (ibidem, p. 190).

Por fim, ao tratar dos sinais que ativam a ironia, Hutcheon (2000) percorre o mesmo terreno que outros pensadores. Se ela afirma que há sinais que podem atribuir ironia, ela também reconhece que esses sinais são problemáticos e só funcionam segundo quem quer – e pode – interpretá-los, definindo as marcas a contextos (circunstâncias) textuais e intertextuais. A intenção pode estar na mensagem e deixar gatilhos que ativem a ironia. No entanto, eles dependem de um mundo partilhado entre quem cria as pistas e quem as deveria seguir, *comunidades partilhadas* ou *amigáveis* que permitam a interpretação esperada. A aceitação da ironia se dá quando as convenções que sinalizam a ironia são claras e aceitas dentro desse grupo discursivo. Para a autora, o ironista precisa direcionar quem vai receber a mensagem, criando um ambiente de interpretação em que fica claro que existe uma outra possibilidade de interpretação além do que está sendo exposto. Entre o dito e o não dito, existem pistas que agem feito normas, pistas essas que devem ser claras e variam de contexto para contexto, de grupo para grupo. Em parte, Hutcheon partilha da mesma proposta de Booth (1974) e seus cinco tipos de marcadores – ainda que ela tente, sem sucesso, fazer uso de estruturas rígidas sem a mesma rigidez.

Hutcheon (2000, p. 218) afirma que “não é só o contexto, mas também a comunidade discursiva figura na compreensão de marcadores de ironia.” Em grupos em que o tropo é mais recorrente, mais hábeis serão os interpretadores para reconhecê-la, encontrando-a com mais facilidade, sem precisar de muitos sinais. Por isso, a autora afirma que

A interação da comunidade discursiva com contexto circunstancial, textual e intertextual aqui dá um enquadramento que torna sinais tais como aspas, abrandamento e menção ecoante em marcadores de ironia. Em outros contextos, entretanto, nada disso *necessariamente* significaria ironia; aqui, sim (ibidem, p. 220).

Em resumo, a ironia não existe até que seja atribuída por quem a decodifica. A intenção irônica sem recepção não gera o resultado esperando, apenas uma mensagem “comum”. O contexto e as marcas geram a chance da ironia, mas não prometem a certeza da sua recepção. Mesmo dentro dessas comunidades em que a estratégia discursiva de dizer algo e propor outro(s) sentido(s) acontece constante, não há garantias de que a mensagem irônica se efetive, o que Hutcheon, após um *tour de force*, acaba por admitir.

Mas não importa quão familiar cada um desses possa ser em seu papel, sua existência como um “marcador” bem sucedido dependerá sempre de uma comunidade discursiva para reconhecê-lo, em primeiro lugar, e, então, para ativar uma interpretação ironia num contexto particular compartilhado: nada é um sinal irônico em si e por si só (ibidem, p. 227).

#### 4.1 Coelho ou pato? Ironia, pós-modernismo e ironia outra vez

*I'm walking out on center circle  
The both of you can just fade to black  
I'm walking out on center circle  
Been pushed away and I'll never go back.*

Elliott Smith

Chegando a esse ponto da leitura, pode-se fazer uma pergunta intrigante: como Linda Hutcheon percorreu o trajeto da autora de *Narcissistic Narrative*, uma obra estruturalista com foco na tradição sobre o estudo do texto, para a Linda Hutcheon que vislumbra uma ruptura com *Uma teoria da paródia*, chegando à política da autora de *Poética do pós-modernismo* e *The politics of postmodernism* para no fim desaguar em um aparente retorno teórico-metodológico de *Teoria e política da ironia*?

Não deixa de ser curioso observar o percurso teórico percorrido pela autora. *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000) em especial avança para dois pontos distintos dentro das considerações feitas pela autora nas obras anteriores.

De um lado, Hutcheon retoma proposições relacionados ao pós-modernismo e aos seus questionamentos e suas aberturas. A insistência da autora em trazer para o debate a recepção e a decodificação da ironia dentro do sistema comunicativo ocorre, pois, como

forma de retomar questões políticas daqueles que podem fazer uso das táticas do pós-modernismo: os ex-cêntricos. A transição de posições analítico-estruturalistas para uma visão mais política (e politizada) sobre a literatura e seus atores de *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989) desembocou na necessidade da autora compreender de forma mais profunda, para além das formas de análise apenas textuais, a ação da paródia e como a esse tipo de abordagem afetava o mundo. Se afirmei, no primeiro capítulo, que o mundo tomava conta das teorias propostas por Linda Hutcheon da mesma forma que acontecia dentro da teoria da literatura, assim o fiz por observar a radicalização de Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991), reparando o impacto de autores como Lyotard e Foucault. A *metaficção historiográfica* se apresenta como uma resposta mais completa às proposições observadas pela autora canadense na obra anterior. Se antes a paródia criava um espaço crítico irônico, mesmo sem um objeto de crítica, na sequência a *metaficção historiográfica* traduziu muito bem a forma com que muitas narrativas lidavam com questões metaliterárias (ou narcísicas) junto a investigações políticas de grupos emergentes dentro da crítica: os ex-cêntricos. Hutcheon alça a ironia a um novo patamar muito além do que se esperava. Ao invés de proporcionar um espaço crítico, ela aborda questões problemáticas de uma estrutura de pensamento fortemente arraigada no ocidente: o humanismo liberal. Sem buscar o seu fim, o pós-modernismo usa da ironia como ferramenta retórica dentro de um processo maior de intertextualidade e da *transcontextualização*. Sem negar o passado, a irônica abordagem da *metaficção historiográfica* dá voz aos ex-cêntricos para que eles possam expor as incongruências e coadunações que ocorrem dentro dessa forma de pensamento. A abordagem da história enquanto produto (metaficção historiográfica) produzido por um autor, assinalando o passado pela sua repetição com diferença: essa foi a maneira que os autores que fazem uso de formas pós-modernistas encontraram de apresentar que todos os textos (inclusive os seus) não são inocentes frente ao que apresentam. A ironia serve como mecanismo de crítica e de autoconsciência simultaneamente para quem produz os textos do pós-modernismo. Se o saber e a *epistémê* não foram destruídos, pensou-se como eles se constroem e se estabelecem, bem como o que fica de fora dessa equação. A retomada da ironia em *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000) resolve em muitos pontos questões em aberto sobre quais formas a ironia toma para propor abrir espaço para a crítica daqueles que a usam como ferramenta retórica privilegiada.

Por outro lado, esse estudo sobre o tropo acaba por mostrar as dificuldades pelas quais Hutcheon passou ao tentar delimitar um fenômeno tão complexo e contraditório

como o pós-modernismo. *The politics of postmodernism* (HUTCHEON, 1990) lida com várias questões elaboradas pela autora em sua *Poética* que pareciam problemáticas. As arestas sobre o pós-modernismo, aparadas nessa obra, tentam demarcar o que pode e o que não pode ser inferido a partir da sua obra anterior sobre o tema. Hutcheon afirma que o pós-modernismo e o estudo das suas formas não podem ser feitos de outra forma do que em termos políticos devido ao seu potencial revolucionário para os ex-cêntricos. No entanto, a sua propensão à desnaturalização de conceitos e sentidos tem limites. Boa parte dessa obra se estende no debate de como e de que forma o pós-modernismo pode atuar junto a outras formas de crítica, como o(s) feminismo(s), por exemplo. Se afirmei no capítulo anterior que o pós-modernismo seria um “estilo”, segundo Hutcheon, assim o fiz por notar que ele é uma forma de crítica, não uma agenda política. Mesmo sendo possível fazer uso de suas ferramentas metodológicas para fins políticos, ele não é *a* crítica, antes parte de um movimento maior e mais complexo, cujo objetivo se direciona para a desconstrução desse humanismo liberal. A paródia e a ironia assumem papéis importantes dentro dessa crítica e desconstrução, mas não adotam bandeiras ideológicas. Isso responde por que *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000) se dedica menos a debates políticos e mais à estruturação e à sintetização da ironia enquanto tropo. Ao defini-la em suas várias possibilidades, Hutcheon (2000) compreende a necessidade de retomar as articulações mais básicas que servem de apoio à proposta crítica mais profunda antes elaborada. De certa forma, a autora reconhece os limites do pós-modernismo ao detalhar as formas pelas quais a ironia pode agir. Mais uma vez, esse fato explica sua insistência em abordar o processo de criação do sentido irônico a partir de quem o decodifica. Compreender os mecanismos pelos quais ele atua não determina a sua valoração. Como pode não ter ficado claro, Hutcheon (2000) reutiliza velhas ferramentas metodológicas com fins diversos do seu primeiro emprego. *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989) procura compreender o fenômeno da paródia irônica moderna e como/por que ela gera um espaço crítico, o que acabou levando a autora a avançar sobre as definições e questões sobre o pós-modernismo. Por seu turno, *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000), dentro de certos limites, reconhece as políticas e formas pelas quais esse “estilo” crítico atua. Mesmo que sua abordagem pareça um retorno à forma com que Hutcheon definiu a paródia irônica moderna, a consciência sobre a questão política não pode ser simplesmente apagada. Assim, muitos dos debates expostos acima refletem a consciência sobre o fato de que a definição da ironia é perpassada pelo entendimento do seu uso em larga escalada, nas suas mais diversas possibilidades.

Não por acaso, a partir do quadro apresentado nesse capítulo, dediquei-me a falar mais detidamente sobre a ironia *de oposição* e a *agregadora*. A primeira atua dentro da forma com que a paródia aborda a história via ironia, apresentando a natureza transideológica da ironia a partir de um sistema estabelecido. Agindo de dentro, ela abre a brecha que o pós-modernismo busca para estabelecer a sua crítica pela repetição e diferença (irônica). Apresentando as contradições dentro das ideologias que critica, esse tipo de ironia subverte o sistema, fazendo com que ex-cêntricos possam reivindicar espaços dentro dessa estrutura. Já o segundo tipo, a ironia *agregadora*, como aponte acima, acontece para que esses grupos, normalmente marginalizados, possam compartilhar suas experiências à margem, mostrando ao centro como eles podem ser unidos, não separados, do todo.

Portanto, esse movimento de retomar a ironia em termos mais textuais não deixam de trazer consigo toda a carga de uma análise política do pós-modernismo em si. Claro, a constatação de que a ironia é interpretada dentro de um grupo pré-determinado antes da sua efetuação pode parecer um tanto desanimador, principalmente porque Hutcheon (2000) não trata de forma tão enfática o valor político desse tipo de ação como em outros momentos. Contudo, reconheço que a preocupação aqui se dá tanto com as *comunidades amigáveis* enquanto categoria linguística quanto para com as comunidades em si que a autora aponta, os ex-cêntricos, efetuem e compreendem em parte o processo pelos quais operam suas críticas dentro desse “estilo” que é o pós-modernismo. Pode não ser uma realização perfeita, muito menos revolucionária como outras descritas anteriormente, o que não tira seu valor enquanto proposta política, porém *Teoria e política da ironia* (HUTCHEON, 2000) não busca uma síntese dialética de questões tão complexas. Antes disso, seu objetivo se direciona no sentido de compreender os limites da ironia enquanto ferramenta de ação política e, dentro desse contexto, os próprios limites do pós-modernismo como abordagem crítica.



### **Era uma vez o pós-modernismo: uma conclusão?**

Em *Postmodern afterthoughts*, Hutcheon (2002) traça uma breve história pessoal e social do termo pós-modernismo e de suas consequências dentro do debate cultural e acadêmico. De fato, passada uma década após o lançamento do seu último tratamento sobre o tema<sup>63</sup>, seu foco de interesse já se deslocara para questões como a ópera<sup>64</sup> e uma tentativa de uma teoria da adaptação<sup>65</sup>. Assim, após retomar o debate sobre o tema pós-modernismo, observando as consequências do seu trabalho como quem reflete com a distância proporcionada pelo tempo, Hutcheon (2002, p. 5) apresenta um sumário do que o foi o período de estudo sobre o termo:

"What was postmodernism?" asked the prescient John Frow in 1990. And as the twentieth century came to an end, he was likely not alone in wondering what had happened to *the* buzz-word of the last decades of the twentieth century. Despite valiant recent attempts to move "the postmodern critique forward" (Allan), to generalize it into a "theory of the contemporary" (Connor), or to pluralize it into the more descriptive postmodernisms (Altieri), the postmodern does indeed appear to be a twentieth-century phenomenon, that is, a thing of the past. Now fully institutionalized, it has its canonized texts, its anthologies, primers and readers, its dictionaries and its histories. We could even say it has its own publishing houses. (Routledge would be my candidate.) *A Postmodernism for Beginners* now exists; teachers' guides proliferate.

Como a própria autora reflete, a existência ou não do pós-modernismo hoje como categoria cultural e teórica dominante não se faz tão importante, pois a sua substância se mantém enquanto espaço para debate por ele gerado. A criação do espaço para a discussão e a construção de novas perspectivas que se relacionam de forma mais consciente de si enquanto construção são o legado do pós-modernismo – e do corpo teórico de Hutcheon sobre o assunto. O(s) debate(s) político(s) prolifera(m).

Claro, a autora reconhece as limitações do próprio pós-modernismo enquanto proposta, apontando as fontes de várias críticas positivas sobre a falta de uma agenda mais ampla para além da desconstrução que propõe. Afinal, como Hutcheon

aponta,

The political debates on postmodernity echo in many ways the very earliest debates between postmodernism and feminism, in part because one of the problems feminist theorists and practitioners had always had with the

---

<sup>63</sup> *The politics of postmodernism* (Hutcheon 1990) teve sua primeira edição em 1989.

<sup>64</sup> HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *Bodily Charming: Living Opera*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000. \_\_\_\_\_. *Opera: The art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

<sup>65</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

postmodern was with its complicitous critique, its *deconstructing* fence-sitting, its lack of a theory of agency-so crucial to the *interventionist* dimensions of working for change. Both feminism and postmodernism had been part of the same general crisis of cultural authority (...), but not in quite the same ways. I do not mean to suggest that the debate between feminisms (in the plural and in all their complex variety) and postmodernism has in any way ended. But the possibility of a "postmodern feminism" (Hekman) or even a "lesbian postmodern" (Doan) was at last entertained, in part thanks to the important role of the work of Judith Butler in further legitimizing the role of parody in subverting and displacing discourses that create restrictive norms of gender identity (ibidem, p. 7).

Ainda, Hutcheon discerne o que foi – e ainda é – a grande questão para que muitos teóricos ex-cêntricos tenham uma postura mais amigável com as posições e proposições do pós-modernismo:

Despite this continuing debate with various kinds of feminism, what the final years of the century brought to the fore was how much both postmodern theory and practice had remained caught in that earlier paradigm of not only *maleness* but *American-ness*. Sure, there were a few Europeans, Latin Americans, and even Canadians entering the fray, and some of us wanted to argue that we could not recognize a postmodernism that excluded, even by implication, non-American writers like Angela Carter, Umberto Eco, Christa Wolf, Patrick Süskind, Gabriel Garcia Marquez, Manuel Puig, Robert Kroetsch, Michael Ondaatje, and Margaret Atwood - just to begin what could be a long list of fiction writers. The other problem with the dominance of American theorists of the postmodern was that it meant that a decentered phenomenon was effectively being theorized from the center (...) (ibidem, p. 7-8).

Repensar o conhecimento significou retomar questões complexas sobre a produção do próprio conhecimento, invariavelmente obrigando críticos e teóricos a reavaliar as fontes, assim como as leituras feitas delas. O passado não foi retomado por acaso nessa equação, pelo contrário. O que a atitude do pós-modernismo tentou reconhecer foi a forma inovadora com a qual autores articularam suas estratégias. O tão criticado uso da ironia como ferramenta retórica serviu como alerta político de que nenhuma proposta deve apenas substituir a outra, afinal, isso levaria apenas à troca de estruturas, não à compreensão delas e de seus problemas. Portanto, a ironia age como ferramenta retórica que apresenta a construção do conhecimento enquanto o que é, um constructo humano, trabalha para que o próprio pós-modernismo não ocupe essa centralidade discursiva. Em relação à história, a ironia, principalmente associada com a metaficção historiográfica, serve como forma de se evitar um retorno nostálgico ao passado como os romances de Walter Scott ou a arquitetura neogótica. Na contramão de Jameson e Eagleton, cujas propostas tendem a ver as formas de ação de obras pós-modernas como prejudiciais e excessivamente alinhadas com o capitalismo tardio, a

proposta de Hutcheon sobre o pós-modernismo demonstra que a contextualização e a recontextualização dos textos do passado, via a paródia e seu uso da ironia, abrem espaço para a crítica de forma mais profunda, concebendo a possibilidade de que os pressupostos de um grupo dominante são apenas *um* pressuposto localizado em determinado ponto do conjunto e dado como a verdade, não o pressuposto universal, que exclui e exonera outros.

Hutcheon também admite que essas táticas, concomitantemente dentro e fora do capitalismo, podem ser articuladas para ir contra aquilo que o próprio pós-modernismo propõe, pois, como constructo social, as ferramentas do pós-modernismo, tais como a paródia e a ironia, não são ou apenas críticas ou apenas depreciadoras. Como Hutcheon (1989; 2000) apresenta em suas teorias sobre a paródia e a ironia, o que dá o direcionamento são os objetivos de quem as articula – ou seja, os indivíduos que a manuseiam. Claro, isso responde à inquietação de Hutcheon em apresentar as múltiplas facetas da ironia, contrapondo-a à sátira. A preocupação em defender o uso da ironia como algo meramente negativo dentro das críticas ao pós-modernismo acontece porque Hutcheon identifica o seu potencial dentro das novas propostas textuais para uma crítica profunda de conceitos e formas estabelecidas. Dentro do jogo da intertextualidade proposto nesse momento, revelar os processos pelos quais o texto se constrói e quem são os atores sociais por trás dele – e quais são as posições que eles defendem – são os objetivos de uma abordagem paródica que faz uso da ironia. O teor autorreflexivo e paródico remaneja os sentidos existentes, pondo-os em novos contextos, procurando mostrar que a construção dos sentidos não é tão universal ou estabelecida, antes naturalizada – ou ainda, nos termos de Lyotard (2002), os sentidos são metanarrativas mestras aceitas e estabelecidas. Não por acaso, na sua recapitulação sobre o pós-modernismo, Hutcheon (2002, p. 10) aponta que “(t)he trickness of the politics of postmodernism did not only lie in its use of irony, however; it was also related to the broader issue of textualization”.

Durante este trabalho, tentei sintetizar as dificuldades pelas quais Linda Hutcheon passou ao tentar elaborar o que seriam os elementos cruciais para o entendimento do fenômeno cultural chamada de pós-modernismo, observando os mecanismos usados por ela e tentando apreender quais seriam os seus principais objetivos. Ora, compreendo que a tentativa de abarcar algo tão complexo, mesmo na visão de uma única pessoa, pode ser difícil, ainda mais sobre um tema que suscita debates tão acalorados. No entanto, meu foco foi empreender um caminho pelo qual apresento a centralidade da ironia dentro da proposta mais ampla de Hutcheon nas obras observadas. Afinal, defendi a visão de que a

trajetória das elaborações sobre a paródia moderna, que usa da ironia como sua ferramenta retórica capaz de despertar a consciência do leitor, levaram Hutcheon a propor uma *Poética* (HUTCHEON, 1991) sobre o tema, a qual tem como um dos pontos centrais a recontextualização irônica e crítica do um pensamento moderno ocidental de matriz iluminista. Por fim, delineei como a (re)elaboração de uma política irônica do pós-modernismo (HUTCHEON, 1990) e as propostas sobre os usos, principalmente políticos, da ironia (HUTCHEON, 2000) brotam de uma tentativa da teórica canadense de delimitar o que é e quais são os objetivos do pós-modernismo. Meu intuito neste trabalho foi demonstrar como a obra teórica de Hutcheon estabelece um elo entre o pensamento pós-estruturalista da época da sua formação (anos 1960 e 1970) e o fenômeno cultural oriundo de proposições de determinados pensadores pós-estruturalistas (Foucault, Lyotard e, em menor escala, Derrida). O uso da ironia como ponto de análise se deu para observar que este era o fio condutor da proposta da autora, visto que, como dito acima, seu papel é central para a teoria da paródia moderna de Hutcheon (1989), passando pelas recontextualizações – e metaficções – do conhecimento e da história em sua poética (HUTCHEON, 1991) e de suas políticas do pós-modernismo (HUTCHEON, 1990), terminando na necessidade de uma (re)elaboração dos conceitos sobre o tropo (HUTCHEON, 2000).

Enfim, o que sobra deste painel e quais serão as consequências desse fenômeno cultural são questões em aberto. Entretanto, o fim do que foi chamado de pós-modernismo é certo, como a própria autora apresenta:

But it's all over now – even if the postmodern shadow will be a long one. It seems to me that our concepts of both textuality and worldliness are in the process of changing-likely forever. Even before the new century began, we watched electronic technology and globalization transform how we experience the language we use and the social world in which we live. For many, these changes are simply further manifestations of postmodernity. But what if we considered these as the first signs of what has come *after* the postmodern? The intertextual, interactive aesthetic suggested by hypertextuality is related to the postmodern, to be sure, but is it the same thing? What if postmodern parody was merely the preparatory step to a 'Net' aesthetic, utopianly defined as a "non-linear, multivocal, open, nonhierarchical aesthetic involving active encounters"? (HUTCHEON, 2002, p. 10).

Em resumo, a autora reconhece o fim de uma era, mas não o resultado do seu empreendimento. Hutcheon não sabe o que virá após o pós-modernismo e o que faremos com o seu legado – que ainda está por vir. Entretanto, assume que esse futuro usará de alguma forma as estratégias discursivas e políticas detalhadas por ela:

The postmodern has left us with many questions, and I am convinced that the answers we'll come up with will have profound political implications for both the textual and the worldly dimensions of our culture in the future. The postmodern moment has passed, even if some of its discursive strategies and most of its ideological critique continue to live on – as do those of modernism – in our *contemporary* twenty-first-century world. Literary historical categories like modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempt to chart cultural change and continuity. Post-postmodernism needs its own label (*ibidem*, p. 10-1).

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993
- \_\_\_\_\_. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTH, John. *The literature of exhaustion*. In: \_\_, *The Friday book*. New York: G.P. Putnam's Sons. 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora da USP, 1976.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- BORGES, Jorge Luís. *Páginas escogidas*. Havana: Casa de las Américas, 1988.
- BRITO JUNIOR, Antônio Barros. *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. Campinas: UNICAMP, 2006. Tese (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação de Teoria e História literárias da Universidade Estadual de Campinas.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- DE MAN, Paul. *Blindness & insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. New York: Oxford Press University, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- EIKHENBAUM, B. *A teoria do "Método Formal"*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Capitalism, modernism and postmodernism*. In: \_\_\_\_\_. *Against the grain*. New York: Verso, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FISH, Stanley. *Short people got no reason to live: reading irony*. *Daedalus* 122, 1: p. 175-191. Cambridge: MIT Press, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 23 ed. São Paulo: Loyola, 2013
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARAWAY, Donna. *Antropologia do cigorgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HASSAN, Ihab. *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 2º ed. Madison: University of Wisconsin, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Crypto-Ethnicity*: *Modern Language Association*. Vol. 113, No. 1, Special Topic: Ethnicity (Jan., 1998), pp. 28-51.
- \_\_\_\_\_. *Eco's echoes: Ironizing the (post)modern*. *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 22(1), 2-16. 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ironie et parodie: stratégie et structure*. *Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires* 9.36 (1978): 467-477. 1978
- \_\_\_\_\_. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Postmodern Afterthoughts*. *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 37.1 (2002): 5-12
- \_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Canadian postmodernism*. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *Bodily Charming: Living Opera*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Opera: The art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1986.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JENCKS, Charles. *Critical modernism: where is post-modernism going?* 5ª ed. Chichester: Wiley-Academy, 2007.

\_\_\_\_\_. *The language of post-modern architecture*. London: Academy Ed., 1977.

LANE, Richard J. *Fifty key theorists*. New York: Routledge, 2006.

LEMERT, Charles. *General social theory, irony, postmodernism*. In: SEIDMAN, Steven; WAGNER, David G (org). *Postmodernism & social theory*. Cambridge: Blackwell, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

\_\_\_\_\_. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondências 1982-1985*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Methuen, 1987.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOORBAKSHI, Hooti; OMRAMI, Vahid. *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five: A postmodernist study*. Journal of Language Teaching and Research, Vol. 2, No. 4, pp. 816-822, July 2011. Disponível em: <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol02/04/jltr0204.pdf> Acesso em: 15 fev. 2019.

PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POWELL, Jim. *Postmodernism for beginners*. Danbury: For Beginners LLC, 1998.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RORTY, Richard. *Achieving our country: leftist thought in twentieth-century America*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

RUSHDIE, Salman. *Shame*. New York: Random House, 2008.

SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

TOMACHEVSKI, J. *Temática*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TYNIANOV, J. *Da evolução literária*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique suivi de ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VONNEGUT, Kurt. *O matadouro 5*. Porto Alegre: L&PM, 2005.



WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

\_\_\_\_\_. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: John Hopkins Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tropics of the discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: John Hopkins Press, 1978.

ZIMA, Peter V. *Modern/Postmodern: society, philosophy, literature*. London: Continuum, 2010.