

Capítulo 10

Uma análise crítica do discurso de um conto policial pós-modernista à luz da linguística sistémico-funcional

Merja de Mattos-Parreira

Introdução

O campo da análise crítica do discurso dedica-se a investigar a relação entre os artefactos e as relações sociais tendo em conta os elementos de tempo e espaço. Com a análise crítica do discurso, procura explorar-se sistematicamente o elo que existe entre a constituição da realidade social e a produção do discurso, entendendo-se o discurso como o uso da linguagem enquanto forma de prática social. De acordo com a importante corrente representada por filósofos como Hobbes e Locke, a linguagem enquanto fenómeno social é um resultado da interacção dos discursos. Na perspectiva multifuncional de Halliday, o discurso é *simultaneamente um modo de agir* — a esfera das escolhas interpessoais — e *um modo de representar* — a metafunção ideacional, no processo de dar significado ao e de constituir o mundo.

A minha análise parte muito globalmente do conceito de discurso tal como Fairclough (1992) o descreveu: (i) *dimensão textual* (= descrição sistémico-funcional hallidayana das propriedades formais da narrativa actual); (ii) análise da produção e da interpretação textuais, *i. e.*, da *prática discursiva* (que aqui consiste na equação que reúne a leitora e as suas expectativas genológicas socialmente construídas); e (iii) o contexto ideológico mais geral da *prática social* da comunidade de leitoras, complementado pela *análise intertextual*. As ordens de discurso de Foucault, as práticas convencionais (ou géneros discursivos, na terminologia de Bakhtin) são aqui consideradas como os fundamentos de qualquer formação de discurso. Seguindo a tese de Fredric Jameson (1984) sobre o pós-modernismo e a lógica do capitalismo tardio, proponho demonstrar como o conto *Views of My Father Weeping* (*Visões do Meu Pai a Chorar*) de Donald Barthelme representa uma mudança historicamente situada para o paradigma pós-modernista.

O que é uma narrativa?

O primeiro passo na minha metodologia é observar o que se quer dizer quando se utiliza a noção de narrativa. Etimologicamente, a palavra *narrativa* deriva do Latim *narrare*, que significa contar uma história. Este termo, por sua vez, deriva da palavra *gnaros*, conhecer⁽¹⁾. A partir desta relação recíproca etimologicamente definida entre contar e saber que é, de facto, o fundamento da narrativa e é indispensável ao efeito narrativo do real, torna-se fácil entender a narrativa como um *modo de conhecimento*. É ainda mais consensual dizer-se que contar histórias, digamos, a presença das estruturas e técnicas narrativas na ciência, na história, nos filmes, ou em obras ficcionais nos ajuda a dar um sentido ao mundo. Quando acrescentamos a estes lugares-comuns as teses da epistemologia empiricista e a noção kantiana da importância dos conceitos espaço-temporais e causais que integram o contar histórias como organizadores de toda a nossa percepção de um mundo objectivo, é possível concluir que não temos acesso ao mundo para lá das narrativas que construímos.

A ficção goza de um estatuto equívoco, num grau muito mais elevado do que os géneros narrativos mais factuais: *toda a arte verbal* tem uma forte função *simultaneamente pragmática e estética*. De acordo com a gramática sistémico-funcional de Halliday (1985), conhecer uma língua é conhecer as relações entre o sentido (na terminologia técnica, a semântica), as palavras (léxico-gramática) e a escrita (ou os sons, num discurso falado, na esfera da fonologia). Ruqaiya Hasan (1989: 96) apresenta uma relação análoga na arte verbal:

VERBALIZAÇÃO ARTICULAÇÃO SIMBÓLICA TEMA

Verbalização, o primeiro contacto com a narrativa ficcional, é o nível básico do esquema. É ao nível da verbalização (o nível da semântica, da léxico-gramática e da fonologia) que ocorre a descrição dos padrões linguísticos. A esta altura, a leitora atinge o sentido das frases isoladas e a lógica subjacente que as une como narrativa. Podíamos dizer, por exemplo, acerca do conto de Donald Bartheleme *Views of My Father Weeping*, que se trata de uma história acerca de um aristocrata que atropela e mata o pai do

(¹) Cf. Emout, Mcillet 1967: 278b, Hoad 1993: 309, Lehmann 1986: 222-3. A conclusão mais importante para o presente trabalho parece ser a associação das três noções latinas: *(g)nascor* (nascer), *(g)noscere* (saber), e *(g)narrare* (contar).

«eu» da história, e de como o filho tenta localizar esse aristocrata, começando por procurar testemunhas do atropelamento, e por aí adiante. Esta é a *esfera da paráfrase* que, de acordo com Hasan, é

mais provavelmente uma fase importante na socialização para o estudo da arte verbal; mas está longe de ser tudo... Até um certo grau no sistema escolar, o ensino da literatura consiste simplesmente em conseguir que os alunos façam precisamente este tipo de paráfrase. (Hasan 1989: 97)

A seguir surge a questão sobre o que é esta história? Será sobre a busca que um filho realiza para saber como foi morto o seu pai? Ou será sobre a maneira como conhecemos o mundo em geral? Pode responder-se de forma afirmativa simultaneamente às duas perguntas. A *diferença de descrição* entre as duas é que o primeiro par de pergunta-resposta funciona *apenas* em relação ao nível da verbalização. Sem invalidar o primeiro tipo de pergunta-resposta (mais comum entre leitoras mais jovens), e pertencendo o segundo tipo a um nível mais elevado de abstracção, o carácter de uma leitura adulta parece ser o mais adequado para os propósitos aqui traçados.

O nível mais elevado de abstracção é o *stratum* do *tema*, a temática da narrativa e o modo mais profundo de fazer sentido na arte verbal. O **tema** está muito próximo de uma generalização que pode ser considerada como uma hipótese sobre um aspecto relativo à vida do homem social (Hasan 1989: 97). Se o tema é considerado como uma hipótese geral acerca de um aspecto do homem social, então pode ser visto como o estrato da função pragmática no sistema da arte verbal. Obviamente, esta conclusão invalida algumas das teses mais radicais sobre o carácter não utilitário da literatura. O próprio Jakobson (1960) considerava a arte verbal como uma arte puramente estética, não pragmática. É precisamente devido à função pragmática que as questões sobre os valores de verdade na literatura pertencem a um plano secundário de problematização:

Interrogar-se sobre se os textos literários são verdadeiros ou ficcionais é não ver o problema. Quase nada depende da veracidade deles, daí que sob o ponto de vista de valor artístico [...] a questão mais importante é, se nos acontecimentos específicos se consegue perceber um significado geral [...] partilhá-lo comunitariamente. (Hasan 1989: 100)

Por outro lado, o tema no sistema da arte verbal (que consiste na verbalização, tema e articulação simbólica que será discutida a seguir) está

mais próximo da *ideologia da comunidade em que foi criado*, um factor que, na prática, leva muitas vezes ao contexto social da construção da arte verbal.

Os níveis mais baixo (verbalização) e mais elevado (tema) do sistema da arte verbal são mediados pela esfera da *articulação simbólica*. De acordo com Hasan, a natureza metafórica da arte verbal consiste precisamente num esquema semiótico de dupla face:

Em toda a arte verbal, há dois níveis de semiosis: um é o produto do uso da linguagem natural, ele próprio um sistema semiótico; e o outro é o produto do sistema artístico através do estabelecimento de bases e de criação de novos padrões dos significados da primeira ordem [...] A arte da arte verbal consiste no uso da linguagem de tal forma que esta segunda ordem semiótica se torne possível. (Hasan 1989: 98)

O nível básico da história

Citando a fala de uma das personagens ficcionais de Bartheleme, *os fragmentos são a única forma em que eu confio*, vários críticos têm defendido que a fragmentação é o princípio orientador da estética do escritor. De facto, se a leitora tiver em conta as trinta e cinco partes, por vezes desconexas, reunidas sob o título *Views of My Father Weeping*, será tentada a partilhar a perspectiva fragmentária dominante na narrativa.

Concordo com aqueles críticos que afirmam que a principal preocupação do autor é com a estrutura, e não com a fragmentação (Klinkowitz 1975: 64). Ao nível da história, a palavra *estrutura* é utilizada na medida em que *Views of My Father Weeping* tem um propósito, uma organização e um desenvolvimento reconhecíveis. O mesmo é dizer que esperamos dos textos: primeiro, que sejam *coesos*; e segundo, que estejam ordenados de forma a fazerem uma *sequência progressiva de ideias*. Proponho-me, então, examinar alguns mecanismos de coesão da narrativa *Views of My Father Weeping*, para observar de que forma contribuem para os modificadores seleccionados do tópico pós-modernismo e a convenção genológica do conto policial.

O termo *género* refere-se aqui a *sistemas de classificação de tipos de textos que têm sido historicamente percebidos como tal*. Mikhail Bakhtin (1986) distingue entre géneros de discurso primários e secundários. Os géneros secundários, complexos, derivam dos géneros primários, e a literatura, na teoria de Bakhtin, pertence aos géneros secundários. De facto, este

autor recorda-nos o pouco que o género do romance se tem preocupado, ao longo da história, com a experiência do mundo real, e o muito que se tem concentrado na descrição da *realidade humana e social*, uma realidade que é *apreendida na e através da linguagem*.

Em última análise, poderia afirmar-se que a função dos géneros é limitar o sentido tornando o processo de descodificação mais fácil para os sujeitos participantes. No caso de um género narrativo, o conhecimento que a leitora tem de determinadas convenções genológicas molda a sua leitura e as suas expectativas narrativas (2).

Nos contos policiais tradicionais, ao estilo de Poe, a *actividade heurística* era a principal preocupação, e tal realçava a função da leitora. Da mesma forma que nos estudos literários em geral, em que a leitora se transformou no *actor* e o autor e a sua obra se deslocaram para um plano menos visível, também nos contos policiais é suposto a leitora preencher os espaços vazios ou as elipses, tomando a história lógica. E a leitora inevitavelmente *recorre ao seu repertório genológico socialmente construído*.

A definição de género é constituída sobre a noção de convenção. Um género é formado por um uso ou por uma prática estabelecidos, por um acordo social implícito, cuja preocupação central é *naturalizar* (no sentido que Foucault dá à expressão) o não natural e o arbitrário. Por outras palavras, embora haja textos não convencionais, não há textos destituídos de convenções. Paradigmas literários diferentes, *epistemas*, põem em causa o convencional, e fazem-no de diversas formas. O Romantismo, por exemplo, associava a convenção às formas tradicionais e previsíveis, dando ao conceito uma conotação pejorativa. Os autores do Realismo, por seu lado, tentavam desvalorizar e diminuir os aspectos convencionais da sua escrita, reclamando autoridade sobre as características da sinceridade de representação e do estilo semelhante à vida com que descreviam o mundo. Cada mudança de paradigma gera novas convenções próprias, quer através de mecanismos de omissão (como no Realismo) quer através de um esvaziamento da convenção (no Modernismo e no Pós-Modernismo, tal como veremos a seguir).

Para poder definir a estrutura básica de *Views of My Father Weeping*, a convenção genológica (*registo*, na terminologia de Halliday) precisa de

(2) O *Oxford Dictionary of Literary Terms* não se afasta muito do argumento anterior ao definir um género literário como uma categoria estabelecida e reconhecível de uma obra literária e que aplica convenções comuns para que os leitores não a confundam com um género diferente (Baldick 1990: 90). O que resulta da utilização confusa e diversa do vocábulo *género* é que um texto literário pode ser considerado como pertencendo a vários géneros simultaneamente.

ser suplementada pelo conceito de coesão. Ao analisar o nível da fábula, concentrar-me-ei nos *mecanismos de coesão* que parecem ser fundamentais para a gramaticalização da estrutura da intriga. A coesão funda-se num princípio muito simples: cada enunciado que se segue ao anterior está ligado ao conteúdo de um ou mais precedentes através de, pelo menos, um elo. A palavra elo implica uma relação: são necessários dois membros e, para que possam surgir ligados, tem de haver uma relação entre eles. Este elo tem uma natureza *semântica*: os dois membros de um elo estão unidos através de uma relação de sentido ⁽³⁾.

Começemos por observar o conto *Views of My Father Weeping* para detectarmos que tipo de expectativas genológicas Barthelme propõe à leitora e de que forma estas expectativas apoiam a classificação de conto policial que comecei por propor. A narrativa inicia-se com a apresentação do acontecimento:

Um aristocrata estava a descer uma rua. Atropelou o meu pai.
(An aristocrat was riding down the street. He ran over my father.)

Quando o narrador-filho afirma que decidiu localizar o aristocrata, a leitora recebe um sinal genológico evidente de um conto policial. Os contos policiais distinguem-se de outras formas de ficção por começarem por ser um *puzzle* construído em redor de um crime. A atenção da leitora é mais dirigida para as *circunstâncias intrigantes que rodeiam o crime* do que para *o acontecimento em si*. O ponto alto de um conto policial é a solução do *puzzle*, um final a que se chega através do processo lógico do investigador que vai de pista em pista. A actividade heurística é realçada, passando a caracterização para segundo plano.

No texto de Barthelme a leitora é encorajada a olhar em frente e a procurar a reconstrução final da morte do pai, bem como a descobrir o seu assassino. Por outras palavras, persuade-se a leitora a *naturalizar o texto de acordo com as convenções do género do conto policial*. De facto, à medida que o narrador de *Views of My Father Weeping* vai contactando as testemunhas, até ao momento em que encontra o «assassino» que lhe relata pessoalmente o acidente, a narrativa parece responder às expectativas

⁽³⁾ Halliday e Hasan (1976, 1985) distinguem cinco tipos de relação de coesão entre enunciados: a referência, a substituição, a elipse, a conjunção e a coesão lexical. O termo técnico utilizado por Hasan para esta operação simultânea é cadeia de coesão. Uma cadeia consiste no conjunto de itens ligados entre si pela relação semântica da co-referência, da co-classificação ou da co-extensão.

genológicas levantadas no início da história. Porém, a leitura e o processo de descodificação são complexificados pela aparente fragmentação da narrativa: a estrutura da acção em *Views of My Father Weeping* não é linear; ou: está dividida em duas linhas de história diferentes. Esta **bifurcação em duas histórias** é facilmente visível: mais tarde ou mais cedo, qualquer leitora repara que em algumas partes da história todos os acontecimentos ocorrem no passado, enquanto noutras partes são relatados através do tempo presente. A linha policial da narrativa é o que abre a história e, tal como em qualquer outra narrativa, os acontecimentos são relatados no passado. Ao chegar ao quarto parágrafo, a leitora verifica que a sequência narrativa é interrompida por uma visão do pai, uma espécie de memória do passado relatada no tempo presente. Esta fragmentação em duas intrigas (a intriga policial e a intriga não-policial) também é marcada pelos pontos gigantes que separam os parágrafos.

As duas intrigas têm duas personagens ou identidades principais: o narrador da primeira pessoa (eu) e o pai do narrador (o meu pai). Ao examinar as cadeias de identidade (*) das duas linhas, confirma-se a primeira impressão da intriga bifurcada. Ambas as intrigas têm também o mesmo número de parágrafos (dezassete), mas muitos dos parágrafos dedicados à linha não-policial são significativamente mais curtos do que na intriga policial; alguns contêm apenas uma frase. Por seu lado, a linha policial de acção é composta por parágrafos muito mais longos. Esta linha de acção tem também *personagens secundárias*, tais como o aristocrata (§1), Lars Bang (§§ 25, 29, 32, 34), entre outras. Contrariamente ao que sucede na linha de acção policial, o narrador participante e o pai são *as únicas personagens* da intriga não-policial.

A relação entre estas duas personagens, «eu» e «o meu pai», é uma relação de co-referência subordinada: «eu» precede «o meu pai» porque «o meu pai» é, em última análise, uma co-referência de «eu». Ao observar as cadeias de identidade das duas linhas narrativas, torna-se claro que a *linha de acção policial da narrativa é a intriga dominante* de *Views of My Father Weeping*: das dezassete partes desta linha, os §§ 1 e 32 são os únicos em que não surge nenhuma co-referência a «eu». A razão por que faltam estes dois elos coesivos é simples: o primeiro parágrafo (sem contar com o título) contém o co-referente «o meu pai», que se refere cataforicamente ao «eu» do segundo parágrafo. Ao começar a história policial com a estraté-

(*) Numa cadeia de identidade, cada item da cadeia refere-se à mesma coisa (relação co-referencial, concretizada através da referência e da coesão lexical). Cf. sobre este assunto Halliday, Hasan 1985.

gia de uma referência catafórica, o autor estimula a curiosidade da leitora e leva-a a iniciar a sua actividade de decifração heurística que, tal como foi afirmado, é fundamental para o funcionamento do género policial. O pai de quem? pergunta a leitora a si própria.

A intriga não-policial é totalmente dominada pela co-referência «o meu pai»: dezasseis dos seus dezassete parágrafos contêm essa referência. Em suma, *a cadeia de identidade da intriga policial é a do «eu» narrador, enquanto a linha de acção não-policial é acerca da identidade do pai do narrador, estando por isso co-referencialmente numa posição secundária.*

No que diz respeito às cadeias de similaridade ⁽⁵⁾ das duas linhas de acção, também evidenciam a fragmentação da linha de acção secundária (não-policial). Ainda que ambas as intrigas tivessem o mesmo número de parágrafos, a linha não-policial tem um número drasticamente menor de cadeias de similaridade. Uma explicação natural para tal facto seria a dimensão também menor dos parágrafos dedicados à intriga não-policial. Existem apenas sete cadeias reais de similaridade, tais como *chorar/choro* (*weeping*), *lágrimas* (*tears*), *lamentação* (*plaint*), *tristeza* (*dejection*). De facto, a intriga não-policial surge como não narrativa, no sentido de não haver uma relação sequencial e lógica de acontecimentos, existindo antes *quadros* ou *visões* ou *imagens* do pai a chorar. Para além de *estar sentado* (*sitting*), que descreve a vulgar pose estática de um modelo prestes a ser retratado ou fotografado, *chorar*, e as palavras pertencentes ao mesmo campo semântico formam as cadeias de similaridade mais duradouras do conto. Estes fragmentos de acção não-policial apresentam a imagem do pai das formas mais variadas: *visões do pai a chorar* (§§ 4, 8, 14, 21, 22, 27, 31), a atirar a vários alvos como animais ou latas de cerveja (§§ 4, 27); há *visões do pai* atirando uma bola de lã (§ 9), a meter o dedo nos queques (§ 10), a representar um *western* (§ 15), a cavalgar um cão (§ 17), a escrever nas paredes com lápis de carvão (§ 18), a brincar com os frascos do sal e da pimenta (§ 23), a empurrar com brusquidão uma casa de bonecas (§ 24), etc.

Um pai a fazer coisas geralmente associadas ao comportamento de mulheres ou crianças! A questão da identidade surge logo no primeiro fragmento:

⁽⁵⁾ Os elementos de uma cadeia de similaridade relacionam-se uns com os outros através dos processos de co-classificação e de co-extensão, e são concretizados através da substituição, da elipse, da conjunção e da coesão lexical: «[...] os itens de uma cadeia de similaridade pertencem ao mesmo campo geral do sentido, e referem-se às acções, acontecimentos, objectos e aos seus atributos relacionados ou semelhantes [...]» (Halliday, Hasan 1985: 85)

Contudo é possível que não seja o meu pai que está a chorar,
sentado lá no meio da cama.

(Yet it is possible that it is not my father who sits there in the
center of the bed weeping.)

As cadeias de similaridade números 3 *parece* (resembles) e 6 *talvez* (perhaps) suscitam também a dúvida quanto à identidade do «pai». Através deste mecanismo, utilizado frequentemente pelos escritores pós-modernistas, Barthelme chama a atenção da leitora para a *natureza linguística da história*: o género natural e o género gramatical, ou pessoas de carne e osso e pessoas de papel, são duas categorias distintas, não sendo permitido construir a ilusão da realidade (como aconteceria numa narrativa realista).

Concluindo: de acordo com a definição de Toolan (1988, *passim*) de género narrativo — um contínuo apercebido de acontecimentos organizados logicamente — somos tentados a classificar a presente narrativa como uma antinarrativa. Primeiramente, porque o papel da leitora como construtora de sentido é duvidoso. Depois, porque nestas secções não-policiais não existe uma teleologia óbvia, não existe progressão nem desenvolvimento, nem transformação, segundo a terminologia de Todorov (1990). Para além disso, a intriga não-policial evoca uma série de *estilos modernistas*. A leitora-astuta poderia, por exemplo, reconhecer alusões estilísticas a alguns escritores modernistas como Hemingway ou Virginia Woolf. Nesse caso, a linha de acção não-policial faria parte da categoria do modo modernista de escrita, e a leitora encontraria coesão através da psicanálise, da *epistemologia do reprimido*, tal como a epifania em James Joyce ou o *momento de visão* em *To the Lighthouse* de V. Woolf. A *ideia modernista de profundidade*, segundo a qual o mundo dos fenómenos esconde princípios secretos e universais de verdade, é uma linha de orientação possível (e enganadora!) no processo que a leitora opera para perceber o sentido da história.

Por seu lado, a intriga policial é coerente e obedece a uma sequência de acontecimentos que não estão ligados ao acaso: cada parágrafo contém elos coesivos que o relacionam com o parágrafo seguinte. Esta linha de acção policial apresenta um estilo típico da *ficção realista do século XIX*. A ficção realista baseia-se no pressuposto de que *existe uma realidade prévia à tentativa do autor para a retratar*: os objectos de percepção existem independentemente do observador; os acontecimentos evoluem num contínuo espaço-temporal e podem ser ordenados de acordo com princípios de causa e efeito. O escritor realista procura as correspondências e as referencialidades entre o mundo ficcional e o mundo real. Consequentemente, a linha narrativa policial, tal como toda a ficção realista em geral, está escrita no tempo pretérito.

Para além do estilo realista de escrita, os cenários da história também fundamentam a imagem da ficção realista do século XIX: cocheiros e aristocratas lembram à leitora a Inglaterra ou a Rússia do fim do século. Mas, assim que a leitora adapta as suas expectativas a um estilo realista de leitura, a sua *ilusão de um cenário unificado* é quebrada por referências à Escandinávia (*öre*, coroas, o nome Lars Bang) ou à França (Rue de Bac). Empregando a terminologia de Michael Foucault, Brian McHale (1987, *passim*) chama a este fenómeno um *tipo heterotópico de discurso*, que é utilizado frequentemente na ficção pós-modernista. Inúmeros mundos possíveis e fragmentários coexistem num espaço associado à Inglaterra, à Suécia, à França ou à Rússia oitocentistas mas, na realidade, encontram-se no próprio texto escrito.

Após uma longa busca em que interrogou testemunha por testemunha, o narrador-filho encontra-se com o cocheiro Lars Bang, cujo coche tinha atropelado o seu pai. O cocheiro explica então que o pai, bêbedo e num momento de loucura, se tinha lançado em direcção ao coche, causando a própria morte. Esta explicação do cocheiro parece fornecer o final desejado no género policial. Porém, mal o cocheiro termina a sua história, uma rapariga que até ali tinha estado em silêncio revela: *Bang não passa dum desgraçado mentiroso* (Bang is an absolute bloody liar). Na última secção lê-se apenas: *Etc.*

A que linha narrativa pertence este último parágrafo? Será acerca das memórias intermináveis, das visões do pai a chorar? Ou será sobre a busca, também ela interminável, do assassino do pai? Ou será ainda uma espécie de grande narrativa lyotardiana associada à modernidade? De facto, o final de *Views of My Father Weeping* adapta-se à definição de Lyotard (1984, *passim*) da condição pós-moderna, caracterizada por um colapso dos sistemas totalizadores de sentido da modernidade. Em vez disso, os nossos sentidos pós-modernos derivam de pequenas narrativas, nascem da pragmática de jogos de linguagem infinitos e definidos localmente.

Após ter observado a nítida bifurcação oposicional em duas linhas distintas de narrativa, a leitora poderá explorar a hipótese oposta e divertir-se a detectar semelhanças e pontos de contacto entre as duas intrigas. Em primeiro lugar, a *relação pai-filho* é o centro de ambas as histórias. Em segundo lugar, ambas as intrigas têm a ver com *questões epistemológicas*: como é que sabemos as coisas? Como é que sei que aquele homem é o meu pai? Em terceiro lugar, a lexicalização das duas linhas narrativas sugere uma *ligação escondida* entre elas: o homem da carruagem parece um aristocrata; o homem sentado na cama parece-se com o pai do narrador; o pai tem um chapéu de palha; o cocheiro leva uma garrafa forrada de palha. Quer o narrador-filho-detective quer a leitora são, desde o início, *convidados a procurar um final*. No entanto, logo a seguir, este final desejado é *visto*

como indiferente apagado pelo *Etc.* Ao começar por despistar a leitora, fazendo-a ajustar o seu processo de leitura às convenções e expectativas do conto policial de tipo realista (ou, no caso de uma leitora informada, activando nela o seu conhecimento das convenções narrativas modernistas) para, logo depois, quebrar essas expectativas, *Views of My Father Weeping* deixa a leitora apenas com a actividade hermenêutica de leitura. Tal como McHale observa, o pós-modernismo assiste a uma *mudança de dominante, de uma preocupação epistemológica para uma preocupação ontológica*. O carácter ontológico da escrita pós-modernista revela-se na tentativa de construir mundos ficcionais autónomos, **heterotopias**:

As heterotopias incomodam, provavelmente porque elas secretamente corroem a linguagem, porque tornam impossível nomear isto ou aquilo [...] porque elas destroem [...] também a sintaxe menos aparente que faz as palavras e as coisas [...] interligarem-se. (Foucault 1970: XVII-XVIII)

Os mundos autónomos de Barthelme são mundos no papel e são-no de uma forma autoconsciente. Só existem enquanto textos. Ao invés de perguntar como se conhece o mundo ou um pai (!), a ficção pós-modernista parece perguntar: qual o efeito, qual a função de um pai?

A articulação do texto narrativo

Para podermos passar de actores a personagens com características definidas e individualizadas, precisamos de examinar de que forma essas personagens são uma parte da sua realidade ficcional. Nesta análise, procurarei realçar o sentido funcional específico da *frase como representação*, como uma concretização do universo ficcional representado em *Views of My Father Weeping*.

Na gramática de Halliday, a **transitividade** é a representação dos processos, dos participantes e de outros aspectos circunstanciais na linguagem. Enquanto manifestações de um processo, as frases estão associadas à nossa *cognição do que se passa no mundo*. De acordo com Halliday, este emparelhamento semântico de processos pode ser entendido como a característica base daquilo que normalmente definimos como **realidade**.

As categorias semânticas de *processo*, *participantes* e *circunstâncias* traduzem as maneiras como os fenómenos da realidade se expressam enquanto estruturas linguísticas. Ou seja, o investigador tenta perceber *o que significa a relação entre as várias componentes*: responder à pergunta *quem* (ou *o quê*)

está a fazer o quê e a quem (ou em relação a quê) pode ser a base de um estudo hallidayano da função ideacional. Toda esta tarefa de identificação de tipos de processos e participantes procura a construção de uma realidade; ou, como Halliday explica, *us actividades (the goings-on) que constituem a nossa concepção mais poderosa da realidade* (Halliday 1985: 101).

Então, os processos devem ser especificados de acordo com o *tipo* que está a ser representado. As funções dos participantes são também especificadas em conformidade com o processo específico que está a ser aplicado. Os processos concretizam padrões diferentes de transitividade, e podem ser organizados de acordo com a eficácia ou com o dinamismo que as funções dos participantes realizam. A eficácia é entendida como *a qualidade de ser capaz de ter influência sobre o mundo à nossa volta e modificá-lo* (Hasan 1989: 45). *Os papéis de fazedores, de quem faz* ou, como Hasan se lhes refere, os papéis *-er* (por oposição aos *papéis -ed, de alpara quem é feito, de objecto, alcance, fenómeno ou identidade*), ordenados desde o mais dinâmico até ao mais passivo, são os seguintes:

I. agente	realizado através de um	processo material
II. falante		processo verbal
III. sensor		processo mental
IV. aquele que tem um comportamento (behave)		processo comportamental
V. transportador		processo relacional

Encontrei ao todo setenta e nove processos materiais na linha da narrativa policial. A personagem principal «eu» detém o papel de actor participante (ou agente) em vinte e duas dessas ocorrências. «Eu» também está duas vezes incluído no pronome «nós» (eu e Miranda). No entanto, destas vinte e duas frases agenciais, sete surgem quer em contextos hipotéticos (através de frases condicionais, do tipo *if*), em diálogos, ou em diálogos hipotéticos, ou nos pensamentos interiores do «eu», principalmente quando se lembra de uma experiência do passado. Assim, considero que apenas catorze frases (com mais as duas de «nós») representam aquilo a que chamo **os verdadeiros actos** do «eu»; *Eu fiz planos para o funeral* (I made arrangements for the burial), por exemplo. Para além dos papéis agenciais referidos acima, o «eu» da história aparece catorze vezes noutros papéis participantes, tais como em *Ele oferecer-me-ia (receptor) uma bolsa cheia de dinheiro* (he would offer me a purse full of money). Por seu lado, *o pai* é por dez vezes o elemento, como em *Inclinei-me sobre o meu pai* (o alvo) (I bent over my father).

Ainda que Lars Bang participe apenas em duas secções da história (§§ 25 e 29), o número de posições agenciais ocupadas por Bang é maior do

que as que a personagem principal ocupa em todo o conto. Só em dois parágrafos, Bang é agente por dezasseis vezes. Note-se também que a história de Bang dentro do conto (§§ 32 e 34) contém trinta e dois processos materiais. Antes de se encontrar com Lars Bang, o «eu» da história exprime pouco dinamismo (apenas dez posições de agente); depois da entrada de Bang na história, esse pouco dinamismo é completamente apagado, e o «eu» torna-se um mero instrumento de Bang. Detectei ao todo cinco processos de *sentimento* e onze processos de *percepção*. Os processos cognitivos são os mais frequentes: mais de metade (vinte e quatro, no total) dos quarenta processos mentais pertencem ao subgrupo dos verbos *cognitivos*.

Todos os processos relacionais, à excepção dos diálogos e da história de Lars Bang, são observações do «eu» acerca do seu pai (*o seu prazer estava a diminuir; his enjoyment was diminishing*), acerca de Lars Bang (*Lars Bang era delgado, quase feminino, não era minimamente ameaçador, era prestável; Lars Bang was slight, almost feminine-looking, he was not threatening at all, he was helpful*). A maioria das suas observações refere-se às suas atitudes para com os aristocratas, ou às carruagens destes, ou aos seus criados: *aquela é capaz de ser a própria carruagem; that might be the carriage itself, qualquer homem tem tendência... para parecer um aristocrata; any man... tends to look like an aristocrat, o aristocrata desconhecido deve ser um homem poderoso; the unknown aristocrat must be a powerful man.*

Em suma, a linha de narrativa policial apresenta-nos um mundo ficcional no qual o protagonista, na sua busca de conhecimento (recorde-se a predominância de processos cognitivos e mentais) e de uma recompensa por isso (bolsa de dinheiro!), não age sobre o mundo que o rodeia, mas antes sofre as acções desse mundo sobre si. Concluindo: a linha narrativa policial de *Views of My Father Weeping* caracteriza-se simultaneamente por uma **busca de conhecimento por parte do protagonista, e por uma incapacidade de agir.**

Encontrei sessenta e dois processos materiais na linha narrativa não-policial de *Views of My Father Weeping*. Concretizado em termos linguísticos de três maneiras diferentes, «o meu pai» é agente por vinte e quatro vezes:

- (i) como o meu pai: o meu pai deu um tiro (my father shot)
- (ii) como ele: talvez ele pare (he may stop)
- (iii) como parte do corpo do meu pai: o seu grito voa como a seta... (his yammer darts...)

No entanto, os «eu>s agenciais representam o modo predominante do «eu», como se pode ver no exemplo de *Eu podia estar a ler um livro; I could be reading a book.*

Em suma, os processos materiais da linha narrativa não-policial têm quatro unidades ou instâncias distintas de agentes animados: «o meu pai», «eu» (repare-se que o «eu» supostamente humano põe a sua pata e não a sua mão sobre o peito!), um cão que acompanha (curiosamente, o cão não vai com «o meu pai», mas é «o meu pai» que é acompanhado e objectivado pelo cão!), o «tu» elíptico da imperativa, e alguns animais que seriam os alvos dos tiros, mas que acabaram por nunca aparecer. Há diversas questões acerca da identidade dos agentes mencionados acima, cujas respostas não me são muito óbvias: o «eu» será um cão por ter patas em vez de mãos? Será o cão um humano, por ser ele quem leva «o meu pai» e não o contrário? Será que «eu» e o cão se referem à mesma entidade? Para além de tudo isto, há referências a alimentos, como bolinhos (cupcakes), que se diz abrirem-se em sorrisos (a thick smile spreads over the face of each cupcake)...

Mais uma vez, os processos cognitivos são os processos mentais mais frequentes do «eu» da história. Sintomaticamente, o único processo cognitivo relacionado com «o meu pai» é a acção de ignorar o «eu», numa concretização linguística que reitera e reforça a falta de união, a estranheza daquela relação pai-filho que já detectáramos através dos processos materiais. A referência ao pai como *este homem*; *this man* (que ocorre duas vezes) realça a ideia de desconexão ou do elo problemático entre as palavras «o meu pai» e o respeito que a expressão «o meu pai», supostamente, designa. Dito de outra forma, a identidade indefinida de «o meu pai» é, mais uma vez, posta em causa.

Existem no conto vinte e dois processos relacionais que têm «o meu pai» como participante, explícito ou implícito. É significativo que os dois primeiros processos (*sim, é possível*; *yes it is possible...* e *talvez seja uma outra pessoa*; *it may be someone else...*) exemplifiquem a metáfora gramatical interpessoal designada como modalização epistémica, uma modalização que exprime um valor baixo de forma objectiva e explícita (Halliday 1985: 336-7). As modalizações, enquanto representações da perspectiva do falante, são auxiliares das proposições, não constituindo verdadeiramente uma proposição. Ao fazer uso destas formas objectivas de modalização, o narrador está a representar a modalização do tipo de proposição substantiva. Simplificando, está a metaforizar, a transformar o seu sentido ⁽⁶⁾.

⁽⁶⁾ Ou, como Halliday escreve numa das suas afirmações mais controversas e interessantes: «A importância de elementos modais na gramática de trocas interpessoais está no paradoxo aparente sob o qual o sistema inteiro reside, no facto de nós só dizermos que temos a certeza quando não temos. Se eu inconscientemente considerar que tenho a certeza de que Mary foi-se embora, digo simplesmente, Mary foi-se embora. Se eu juntar uma probabilidade de alto valor [...] tal como tenho a certeza de que Mary se foi embora... isto quer dizer que eu admito um elemento de dúvida, que eu talvez tente esconder objectivando a expressão de certeza» (Halliday 1985: 340).

De facto, os processos relacionais reforçam o que observei na linha da intriga não-policial e no nível textual da linha policial: «o meu pai» é um objecto dúbio, de identificação ambígua, não é identificável através de uma referência linguística directa. Assim sendo, o que se pode concluir? Todos os movimentos da linha narrativa não-policial que dizem respeito e problematizam a identidade de «o meu pai» podem ser reunidos em quatro grupos:

1. «o meu pai» e a actividade de dar tiros
2. «o meu pai» a agir como uma criança ou um louco
3. os monólogos do narrador sobre «o meu pai»
4. o choro de «o meu pai»

Da mesma forma, tal como analisei ao nível básico da história, estes movimentos da linha narrativa não-policial não formam uma narrativa no sentido de uma sequência com princípio, meio e fim; apresentam à leitora perspectivas ou ângulos diferentes para a ideia do referente de «o meu pai».

Depois de ter examinado o nível textual da narrativa e de ter tentado observar, através do emparcelamento de transitividade, quem faz o quê a quem, a **preocupação epistemológica confirma-se como tema** de *Views of My Father Weeping*. Defendo que a narrativa de Barthelme é um comentário à importância (ou à irrelevância) da comunicação verbal em toda a actividade cognitiva, à (não-) validade da troca de informação linguística como forma de conhecer as coisas.

A comunicação humana é a utilização da linguagem, se entendermos linguagem no sentido mais vasto de um meio de construção de sentidos, ou processos semióticos. *Views of My Father Weeping* desafia e problematiza a nossa noção semiótico-linguística dominante de realidade. Na narrativa de Barthelme, a linguagem não capta, antes falha na sua função material de representar a realidade. Por outras palavras, «o meu pai» não existe, não tem identidade fora da realização material destas duas palavras. Ou ao contrário: a identidade do pai não combina com o seu referente linguístico, não é conhecível através da sua representação linguística.

Esta é a função ou o efeito de «o meu pai» em *Views of My Father Weeping*: expor o reduzido potencial de sentido de qualquer actividade de linguagem na representação da realidade. Uma vez que o autor Barthelme executa esta operação, ele não está apenas a iludir a leitora ou a troçar do seu processo de decifração (como considerei no nível da história), mas está, pelo contrário, a partilhar uma opinião, um momento de reflexão séria, com a sua leitora.

A minha conclusão é simples: o que observo que acontece ao nível da

história, *i. e.*, a exposição manifesta do artefacto linguístico e discursivo de *Views of My Father Weeping* é, ao nível do texto, tematizado como uma preocupação epistemológica acerca do papel que a linguagem desempenha na construção da realidade. A maneira como apreendemos a realidade é discursiva, mas haverá mais alguma coisa para além desse facto, algo que as palavras não agarram? Se a resposta for afirmativa, como se poderá representar isso?

Elementar, meu Caro Watson: a mortalha de *kleenex* em *Views of My Father Weeping*

A minha aproximação a *Views of My Father Weeping* seguiu, de uma maneira livre, o programa de trabalho apresentado por Norman Fairclough no seu livro *Discourse and Social Change* (1992). Analisei o conceito de **discurso** através de três dimensões: 1. a dimensão textual, ou seja, a descrição das propriedades formais da narrativa; 2. a dimensão da prática discursiva, ou a análise da relação interaccional entre o texto e a leitora específica; 3. finalmente, o contexto ideológico mais geral da prática social da comunidade de leitores foi veiculado pela **análise intertextual**. Todos os textos são o intertexto de um outro texto, não podendo a sua origem ou fonte ser identificada. A leitura torna-se, assim, uma actividade intertextual que constitui laços com um vasto conjunto de textos do presente e do passado, que quebra a actividade de um tipo de processamento cognitivo unidimensional.

Com efeito, a linha narrativa policial traz-me à memória a descrição morbidamente cómica e ao mesmo tempo desolada de acidentes absurdos em contos de Nikolai Gogol como *O Nariz* ou *O Sobretudo*. Por seu lado, a linha narrativa não-policial reflecte, por assim dizer, a qualidade poética do discurso idiota de Benjy na obra de William Faulkner *The Sound and the Fury*.

O conceito mimético de representação nas narrativas é posto em causa precisamente neste ponto: uma vez que todas as narrativas (sejam ficcionais ou factuais) lidam com efeitos espaço-temporais que estão distantes tanto do emissor como do receptor e, conseqüentemente, têm apenas uma existência discursiva para os seus participantes, a contradição entre a realidade representativa (a ordem unidimensional da linguagem) e a verdadeira realidade (a ordem multidimensional do mundo real) torna-se aguda. Que tipo de sentido é que os participantes devem, então, construir? A que é que nos podemos agarrar durante o processo semiótico, se os enunciados

[...] que seriam prontamente interpretáveis numa situação-de-enunciado canónica estão sujeitos a uma indeterminação e ambiguidade de várias espécies se produzidos numa situação não-canónica: se são escritos em vez de falados e dissociados dos traços prosódicos e paralinguísticos [...]; se os participantes no acto da linguagem, ou no momento da recepção estão largamente separados no espaço e no tempo; se os participantes não se vêem ou não conseguem ver aquilo que o outro vê [...] (Lyons 1977: 638)

A **contextualização** é a noção-chave em qualquer construção de sentido. As narrativas podem ser descontextualizadas em termos do contexto imediato da situação, uma técnica de manipulação da linguagem que considero ser amplamente responsável pela mudança para um paradigma pós-modernista: a utilização lúdica que Barthelme faz das convenções dos géneros modernista e realista é um exemplo claro desta situação. Mas resta ainda o contexto mais lato da cultura, que fornece um contexto mais vasto para todas as narrativas. Trata-se de uma relação recíproca: por um lado, as narrativas nunca existem sem um contexto histórico-cultural mais vasto que determina a história; por outro lado, as narrativas são moldadas pela utilização a que a história é sujeita. A minha conclusão fundamental acerca desta relação recíproca é que as narrativas (ficcionais e factuais) têm consequências no mundo real, carregam sentidos políticos, seja abertamente seja de forma implícita.

A ordem do discurso de Barthelme, portanto, é necessariamente construída através da sua historicidade limitada pelo género, que tem sido a principal preocupação na minha apresentação das definições multidimensionais da formação pós-modernista de discurso. **Assim sendo, como se poderá caracterizar o pós-modernismo em termos políticos e económicos?** Serão estes nossos nomes, que são política e economicamente relacionados, modificáveis em termos analógicos pelo prefixo temporalizador do pós-marxismo e do pós-industrialismo (ou, na expressão de David Harvey em *The Condition of Posmodernity*, do pós-fordismo)?

Lyotard e todos aqueles que partilham o seu ponto de vista segundo o qual *a questão do elo social é ela própria um jogo de linguagem, uma atomização do social em sistemas flexíveis dos jogos da linguagem* (Lyotard 1984: 15-17) estão a levar a preocupação pós-modernista com a linguagem à dispersão mais extrema, quando sugerem que cada um de nós pode recorrer a diferentes séries de convenções conforme a nossa situação pessoal. A rejeição lyotardiana da totalização e da teleologia que atrás referi implica pôr em causa quer o capitalismo liberal (*i. e.*, aquele que parece ser o

beneficiário do niilismo pós-modernista) (7) quer o marxismo como explicação histórica. A afirmação de Lyotard acerca da vacuidade do presente também é formulada por Bakhtin (Volosinov), ainda que de uma forma diferente: a palavra está inacabada, é dialógica; tal como Janus, a palavra olha simultaneamente para o futuro e para o passado (Volosinov 1973: 23), e todos os enunciados [*constituem*] *um momento no processo contínuo de um determinado colectivo social* (Volosinov 1973: 95). Uma das grandes diferenças entre o bakhtinismo e o pós-modernismo é aqui bem visível: ao contrário de Lyotard, o que Bakhtin realça é um aspecto social ou socialmente fundado, é a interacção construtiva mais do que o jogo.

No entanto, há um possível ponto de contacto entre as duas teorias. A arte verbal do pós-modernismo, que é caracterizada por estratégias de paródia, ironia, *collage* ou, por outras palavras, pela intertextualidade explícita em formas que minam as categorias estéticas tradicionais da originalidade, sinceridade e unidade orgânica, tem afinidades com a noção bakhtiniana de **carnaval**: a justaposição, numa combinação livre, de elementos da cultura erudita e da cultura popular. No conto *Views of My Father Weeping*, Lars Bang é introduzido na história através da sua afirmação *Suponho que está à minha procura*, o que lembra uma personagem canónica da cultura erudita do século XIX (8). Na linha da narrativa não-policia, são frequentes as referências à cultura de massas: latas de cerveja, Mustangs, «o meu pai» a usar um lenço vermelho para tapar a cara como os maus num filme de *cowboys*, ou a querer pintar as unhas dos pés com cenizas de Deus a abençoar a América, são apenas alguns exemplos.

A política e, mais especificamente, as consequências ideológicas que resultam quer da **continuidade** quer da **diferença**, formam a matéria subjacente da representação paródica na arte pós-moderna. Segundo Linda Hutcheon, a paródia, para além de contradizer as ideias humanistas tradicionais sobre a originalidade e a peculiaridade artísticas, questiona também a noção capitalista de posse:

(7) Na obra de Jürgen Habermas *Philosophical Discourse into Modernity* (1987), o niilismo pós-modernista refere-se a uma tentativa inútil iniciada por Nietzsche de sair da filosofia do sujeito.

(8) Tal como Lois Gordon observa no seu livro *Donald Barthelme*, o filho papagueia os estilos literários, *i.e.*, o policial popular e o grande romance do século XIX. «Suponho que está à minha procura», diz Lars Bang, tal como Philip Marlowe de Dashiell Hammett. Porque as suas palavras soam falsas, o mais que podemos dizer é que ele está a representar o papel que é esperado dele, um papel criado pela cultura popular e pela tradição, uma paródia austera da figura de Hamlet (Gordon 1981: 107).

Com a paródia, tal como com qualquer outra forma de reprodução, a noção do original como raro, singular e valioso (em termos estéticos ou comerciais) está a ser questionada. Por outras palavras, a função da paródia é pôr em primeiro plano a política da representação. (Hutcheon 1989: 93-94)

A posição ideológica é a base de toda a formação de discurso. Tal como já defendi anteriormente ao parafrasear o conceito discursivo de Bakhtin da representação na literatura da experiência social em vez da experiência do mundo real, é precisamente na escrita pós-modernista que o carácter linguístico ou discursivo de qualquer construção de realidades é tornado visível, actualizado. As realidades linguísticas ou mundos de discurso são tudo a que temos acesso. E, por detrás de qualquer enunciado, existe uma política que o sustenta e da qual ele nasce. A designação de Fredric Jameson (1984: 54-55) de **populismo estético** é outro nome para esta sobreposição e esta mistura dos géneros de discurso outrora distintos, da cultura popular e da cultura erudita:

O pós-modernismo [...] apresentar-se-á então como uma espécie de populismo estético [...] Os pós-modernismos, de facto, têm sido fascinados por esta inteira paisagem degradada da assim-chamada paraliteratura com as suas categorias de livros de bolso que se compram para ler em viagem, como os policiais [...] os materiais que eles já não se limitam a citar, tal como um Joyce ou um Mahler poderiam ter feito, mas incorporam-nos na própria substância dos seus escritos.

O populismo estético nasceu da ruptura do Naturalismo e do Modernismo com o Realismo do século XIX. A partir daí, o Alto Modernismo deu origem à cultura comercial de massas. Ao romper com a fronteira modernista entre a cultura erudita e a cultura de massas, o pastiche pós-modernista sintetiza as duas manifestações do Modernismo e substitui a paródia modernista. Os estilos modernistas passam a ser, então, códigos pós-modernistas.

Para Jameson, o pós-modernismo é uma reacção contra a canonização do Modernismo, que ocorria nas universidades no final dos anos 50. Curiosamente, esta reacção veio a tornar-se, quase de imediato, parte integrante da cultura instituída. De acordo com Jameson, a razão desta canonização tão rápida teve a ver com o facto de a produção estética ter sido transformada numa produção de comodidades: é assim que o pós-modernismo faz parte da lógica cultural do capitalismo tardio. O pós-modernismo está di-

rectamente relacionado com a revolução tecnológica da era electrónica e nuclear que, por sua vez, se relaciona com o capitalismo multinacional que produz esta tecnologia.

Se as ideias da classe dirigente foram uma vez a ideologia dominante (ou hegemónica) da sociedade burguesa, hoje os países de capitalismo avançado constituem agora um campo de uma heterogeneidade estilística e discursiva sem normas. Mestres sem rosto continuam a orientar as estratégias económicas e constroem as nossas existências, mas já não precisam de impor o seu discurso [...] (Jameson 1984: 65)

Face a estes mestres sem rosto, a paródia enquanto forma de repetição com diferenças intencionais perde a funcionalidade, sendo substituída pela imitação desapaixonada do *pastiche*.

No centro da cultura pós-modernista está o **simulacro**, a cultura das imagens repetidas sem qualquer relação com uma função referencial. O próprio conceito de simulacro não foi inventado por Jameson; Walter Benjamin, Adorno e Bertolt Brecht já antes haviam debatido, de formas variadas, os efeitos da repetição em série na produção artística, considerando a distância crítica criada pelo simulacro como um elemento positivo na arte. Porém, no espaço novo do pós-modernismo, esta distância crítica desaparece. Em vez disso,

[...] os nossos corpos, agora pós-modernos são privados de coordenadas espaciais e praticamente incapazes de distanciamento [...] mesmo no que se refere a intervenções políticas evidentes [...] todos estando de certa forma secretamente desarmados e reabsorvidos por um sistema do qual eles próprios podem bem ser considerados uma parte, na medida em que eles não conseguem distanciar-se do mesmo. (Jameson 1984: 87)

A descrição jamesoniana da disjunção esquizofrénica pós-modernista tem a ver com a noção de simulacro e com a perda da distância crítica referida. Quando os laços entre os sentidos não se concretizam, o sujeito é arrastado para um espaço desconexo e desligado do passado e do futuro; é-lhe negada qualquer possibilidade de **construir uma identidade**:

[...] quando a disjunção esquizofrénica se generaliza como um estilo cultural, ele torna-se disponível para intensidades mais alegres, precisamente porque é aquela euforia que nós vimos

a substituir os afectos anteriores de ansiedade e alienação.
(Jameson 1984: 72, 74)

Ao desaparecerem a construção sólida de uma identidade e um estilo pessoal (modernista), tanto a noção modernista de tempo interior (*durée*) como o tempo exterior e histórico do Realismo desaparecem também. Ou então, só podem regressar através da lógica do simulacro.

Talvez a característica principal e mais distintiva da cultura pós-moderna na escrita de Jameson seja **o desvanecer do afecto** (*the waning of affect*): a euforia fornece intensidades superficiais, desloca a angústia existencial do modernismo e, mais importante do que isso, esvazia o inconsciente político, o anterior sentimento de alienação. De facto, o que se achava que acontecia devido à falta de distância crítica ficou completo: toda a interpretação negativa ou positiva chegou ao fim.

Será mesmo assim, pergunto. Não estará Jameson a generalizar algo que é apenas um dos inúmeros impulsos intelectuais da contemporaneidade? Apesar disso, *Views of My Father Weeping* parece dar-nos um exemplo claro

- (i) do **populismo estético** em termos do género policial popular, um registo característico da paraliteratura dos romances de aeroporto. No título, a expressão elementar, meu caro Watson, representa um *pastiche* pós-modernista que assinala provavelmente a personagem mais conhecida da literatura inglesa. A leitora é, então, um Sherlock Holmes moderno, que não tem qualquer solução para resolver o *puzzle* do crime, da mortalha. Repare-se na ambiguidade da palavra: 1) manto que cobre um cadáver; e 2) algo que tapa e esconde no conto *Views of My Father Weeping*;
- (ii) de **simulacro**, se pensarmos nas convenções da escrita realista e modernista das duas linhas narrativas da história. O *kleenex* banalizado do meu título, como lenço de papel barato fabricado em série que pode ser uma cópia do lenço de linho bordado da Madeira, é um comentário ao acto de esconder a vacuidade do presente;
- (iii) da impossibilidade de construir uma identidade sólida e definível, uma vez que a **identidade intrigante** de «o meu pai» é o centro da tematização da narrativa como um todo. A esfera social produzida pela transição da ordem imaginária (o estádio de espelho, na linguagem de Lacan, a articulação do «eu») para a ordem simbólica (neste caso a terceira pessoa, o pai da criança, que entra) aniquila a correspondência linear entre as coisas e o nome das coisas, evocando, em vez disso, um processo semiótico aberto;

(iv) do **desvanecer do afecto** (*the waning of affect*): *Views of My Father Weeping* está narrado de uma forma tão desapaixonada, que a leitora quase estranha a narração. Portanto, a leitora dispensa o lenço bordado para limpar as lágrimas enquanto reage ao conto de Barthelme: o *kleenex* pós-moderno serve na perfeição

A acrescentar a tudo isto, existe uma indicação fundamental mas enganadora para esperar que os sentimentos tenham um papel a desempenhar na história: o título *Views of My Father Weeping* demonstra que o acto emocional de chorar será o fulcro da narrativa de Barthelme. O choro do meu pai significa algo, mas o quê? é uma pergunta sem resposta. O choro, como qualquer tipo de sentimento, está para lá da ordem simbólica da linguagem, para lá da nossa realidade discursiva. Defendo que há uma realidade para além dos nossos discursos, realidade essa que nunca conhecemos; é uma posição ideológica que assumo como **base para qualquer construção de uma utopia**. Entretanto, aquilo que pretendo fazer é agarrar-me à nossa representação linguística do afecto, ao acto de chorar enquanto unidade que produz um efeito.

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin: University of Texas Press.
- BALDICK, C. (org.) (1989), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press.
- BAL, M. (1985), *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Londres: University of Toronto Press.
- BARTHELME, D. (1989), «Views of My Father Weeping» in *Sixty Stories*, Londres: Minerva Paperback, originalmente 1970.
- ERNOUT, A. e MEILLET, A. (1967), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris: Librairie Klincksieck.
- FAIRCLOUGH, N. (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.
- FOUCAULT, M. (1970), *The Order of Things*, Londres: Tavistock.
- GORDON, L. (1981), *Donald Barthelme*, Boston: Twayne Publishers.
- HABERMAS, J. (1987), *Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HALLIDAY, M. A. K. (1985), *An Introduction to Functional Grammar*, Londres: Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. A. K. e HASAN, R. (1976), *Cohesion in English*, Londres: Longman.
- (1985), *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford: Oxford University Press.
- HARVEY, D. (1980), *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Basil Blackwell.
- HASAN, R. (1989), *Linguistics, language, and verbal art*, Oxford: Oxford University Press.
- HOAD, T. F. (1993), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford: Oxford University Press.
- HUTCHEON, L. (1989), *The Politics of Postmodernism*, Londres: New Accents, Routledge.
- JAKOBSON, R. (1960), «Concluding Statement: Linguistics and Poetics» in Sebeok, T. A., ed. *Style in Language*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- JAMESON, F. (1984), «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» in *New Left Review*, n.º 146, July-August, pp. 53-92.
- KLINKOWITZ, J. (1975), *Literary Disruptions, The Making of a Postcontemporary American Fiction*, Chicago: University of Illinois Press.
- LEHMANN, W. P. (1986), *A Gothic Etymological Dictionary*, Leiden: E. J. Brill.
- LYONS, J. (1977), *Semantics: Volume 2*, Cambridge: Cambridge University Press.

- LYOTARD, J.-F. (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Theory and History of Literature*, Vol. 10, Manchester: Manchester University Press.
- McHALE, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, Londres: Methuen.
- TODOROV, T. (1990), *Genres in Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TOOLAN, M. (1988), *Narrative, A Critical Linguistic Introduction*, Londres: Routledge.
- VOLOSINOV, V. N. (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*, Londres: Seminar Press.