

**O PÓS-MODERNO NA LITERATURA AMERICANA:
A METAFICÇÃO**

Maria Clara Bonetti Paro

What is the postmodern scene? Baudrillard's excremental culture? Or a final homecoming to a technoscape where a "body without organ's" (Artaud) a "negative space" (Rosalind Krauss), a "pure implosion" (Lyotard), a "looking away" (Barthes) or an "aleatory mechanism" (Serres) is now first nature and thus terrain of a new political refusal? Arthur Kroker and David Cook (Hutcheon, 1988, 8-9)

O termo "universo, que ainda era válido para o modernismo já não se sustenta no "multiverso" pós-moderno, em que as fronteiras são implodidas, inclusive as que separam a ficção da não-ficção, ou seja, as que se colocam entre arte e vida. A multiplicidade do mundo/ficção pós-moderno, decorrente da ausência de um "centro", isto é, da dúvida em relação ao que seja, "real", "natural", devido ao seu questionamento pelos "excêntricos", na expressão feliz de Linda Hutcheon, e que seriam as "mulheres", homossexuais,

negros e pós-coloniais", se manifesta no romance pós-moderno diretamente e de várias formas. As várias vozes liberadas no mundo e na ficção são multiplicadas pelo diálogo intra e intertextual, que se nutre do dialogismo que Bakhtin vê até dentro das palavras, tornando-as o local de conflito entre duas vozes.

Dessa forma, a imagem do escritor, como um sujeito objetivo, instalado em sua torre de marfim a observar um mundo "ubíquo no espaço e firme no tempo" (Borges, 1985, 102), utilizando um instrumento neutro, transparente e submisso e dirigindo-se a um leitor "pacato e bucólico, sóbrio e ingênuo homem de bem" (Baudelaire, 1972, 209) foi substituída pela figura do pobre indivíduo, cuja morte (pelo menos enquanto autor/fonte original de significado) foi decretado por Roland Barthes em 1968 e que, consciente, tanto de sua própria subjetividade e historicidade, como também de perspectivismo inevitável de toda interpretação, tenta, através da razão (que agora é chamada de cínica) e com um instrumento que lhe opõe resistência, juntar fragmentos de um mundo em constante mutação.

Philip Roth deixa muito clara a situação do escritor americano contemporâneo:

The American writer in the middle of the twentieth century has his hands full in trying to understand, describe and then make credible much of American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's meagre imagination. The actuality is continuously outdoing our talents. (Waugh, 1985, 8-9).

Por sua vez, Ronald Sukenick é o porta voz dos que estão descontentes com a forma tradicional do romance, por ele chamada de "metáfora de uma sociedade que não mais existe", (Klinkowitz, 1987, 22).

A esse escritor consciente da "prison house of language", que vive numa sociedade em que se instalou a tradição da ruptura e, que não se satisfaz com as convenções literárias vigêntes, resta uma obra ficcional que é também uma reflexão crítica sobre a ficção - a metaficção. Ao voltar-se para seus próprios processos, o metaficcionista repensa o heterocosmo literário, analisa suas implicações com o mundo fora dele e cria uma obra que é, ao mesmo tempo, prática e teoria.

Antes de entrarmos no mundo ficcional, ve-

jamos rapidamente alguns aspectos desses "mundo fora dele", que é o mundo pós-moderno.

O termo pós-moderno é extremamente elástico servindo para designar desde um estilo até a última idade cultural do ocidente e é, no dizer de Linda Hutcheon, "fundamentalmente contraditório, decididamente histórico e inescapavelmente político" (1988, 4) ao questionar e subverter conceitos básicos e inter-relacionados do humanismo liberal. O pós-moderno, como ela diz, questiona mas não rejeita os "valores" e "verdades" do passado. O binarismo do mundo moderno, que privilegiava apenas um dos lados (eu/outro, branco/preto, homem/mulher, intelecto/corpo, leste/oeste, objetividade/subjetividade) é colocado em cheque e a "diferença" suplanta a "alteridade", instaurando a pluralidade e heterogeneidade. Portanto, quando Ronald Sukenick escreveu em The Death of the Novel and Other _____ Stories (1969), "(a) realidade não existe. Deus era o autor onisciente, mas ele morreu, ninguém sabe o enredo..." (Bradbury, 1984, 162), o escritor americano estava justamente se referindo à problematização, ao questionamento (não destruição, como quer Baudrillard) dos absolutos, à descrença nos mapas com pontos marcados para onde se deva ir ou fugir, à desconfiança em re-

lação às setas ou cercas, quer no mundo empírico, quer no mundo ficcional. Ajustemos, agora, o foco de nossa atenção para esse último.

Patricia Waugh no livro Metafiction - The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (1984) apresenta várias considerações que merecem ser retomadas. Metaficção é a ficção que consciente e sistematicamente chama atenção para sua condição de artefato, de forma a questionar as relações entre ela e a realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa e exploram a ficcionalidade do mundo exterior ao texto ficcional. O metafictionista não tem a pretensão da verdade, pois tem consciência de que apenas os discursos do mundo podem ser representados e não o mundo em si. Sabendo que nosso único acesso à realidade é linguístico, ele escreve seu romance utilizando as convenções literárias e, ao mesmo tempo, chamando atenção para a artificialidade das mesmas. Ele cria a ilusão ficcional e a desnuda sistematicamente, levando o leitor a compreender também como a realidade é criada. É importante observar que o conceito de realidade não é destruído, mas problematizado. Aplicando a distinção que Saussure faz en-

tre "langue" e "parole" no romance metaficcional teríamos que cada escritor lança conscientemente a sua "parole" contra a "langue", que é constituída dos códigos e convenções do romance tradicional. Em outras palavras, o que caracteriza a metaficção é a predominância da exposição da tensão que existe entre, de um lado, o impulso de comunicar, vendo assim, o meio de comunicação apenas como meio, e de outro lado, o impulso de fazer um artefato com os materiais, vendo assim o meio como fim. Esse dilema, que William Gass vê em toda arte, é dominante na metaficção que não chega a ser um sub-gênero do romance, mas uma tendência dentro desse gênero, que já se manifesta em obras como Don Quixote (1605) e Tristram Shandy (1767).

O termo metaficção foi usado pela primeira vez pelo crítico e escritor americano William Gass em Fiction and the Figures of Life (1970). Outros nomes, entretanto, já foram sugeridos por vários críticos e/ou escritores para caracterizar esse tipo de ficção. Embora alguns tenham implicações e nuanças diferentes, dependendo das obras escolhidas e dos aspectos enfatizados, eles, muitas vezes são usados como variantes diante do termo mais genérico de metaficção. Vejamos algumas das expressões mais co-

muns.

Raymond Federman prefere o termo surficção ("surfiction") para designar a obra que claramente se propõe como uma invenção individual em detrimento da realidade externa ou das tradições literárias. Ele argumenta que a literatura que revela a irracionalidade do homem mais do que sua racionalidade, e que expõe a ficcionalidade da realidade deveria ter sua denominação ligada ao termo "surreality", que é como os surrealistas chamam o nível da experiência que funciona no inconsciente (1982, 380). Robert Scholes prefere o nome fabulação ("fabulation") rejeitando radicalmente o realismo ao ver o mundo como criação de sistemas semióticos que competem entre si e que não correspondem a situações concretas. Esses termos não nos parecem os mais apropriados porque, embora apontem para um aspecto importante da literatura pós-moderna, que é a conscientização da existência da "fricção" entre a ficção e a realidade, eles deixam de lado um outro aspecto, a auto-referencialidade. Há ainda outras sugestões, como, anti-romance, termo inadequado por representar apenas uma reação contra as formas tradicionais do romance, ou mesmo romance introvertido, usado por John Fletcher e Malcolm Bradbury, que

distinguem a introversão do século XIX, voltada para o narrador, e a do século XX, que chama atenção para a autonomia da estrutura ficcional (Waugh, 1985, 151). De todas essas sugestões, foi metaficção o termo genérico que ficou para designar as obras surgidas no período do pós-guerra e que, de forma clara ou velada, desnudam, no próprio texto ficcional, os procedimentos artísticos, quer enquanto linguagem, autoria ou convenções literárias, buscando novas formas e possibilidades de narração.

A metaficção não é uma novidade e sim, uma retomada do conceito de **mímesis** que remonta a Aristóteles e que pressupõe também a diegese. O que ela questiona é uma noção cristalizada do conceito de realismo baseada em apenas um tipo de mimesis e que é a do realismo europeu do século XIX. Portanto, o que ela põe em cheque é uma fase evolutiva do gênero ficcional que adquiriu foro de canon para a crítica. Se, no realismo tradicional havia a "mimesis de produto", agora a ênfase é dada à "mimesis de processo", segundo a distinção de Hutcheon (1984, 38-9). Na obra onde a base é a "mimesis de produto", o leitor é requisitado a identificar os "produtos" que estão sendo imitados (personagens, ações, espaço) e reconhecer sua similaridade com os da realidade empírica. No texto on-

de há a "mímesis de processo", o ato de ler, como o de escrever, tem uma função criativa. Nele a atividade do leitor não é apenas de reconhecimento de similaridade e sim, de construção ou "concretização" do texto.

A leitura criativa, mais uma vez, não é novidade. A frase "(t)here is then creative writing and creative reading" já se encontra no ensaio "The American Scholar", escrito por Ralph Waldo Emerson em 1837 (1975, 69). O que é realmente novo é a amplitude e implicações da criatividade do leitor da chamada "arte visível", termo criado por Tom LeClair e Larry McCaffery (Smith, 1987, 39) e que ecoa o "scriptible" de Roland Barthes. O leitor, cujo papel já havia sido dificultado pela complexidade do realismo psicológico ou subjetivo do modernismo, que o obrigava a desvendar processos psíquicos e ordenar fluxos de consciência, é ainda mais requisitado. Agora lhe é exigida uma co-autoria. Pela primeira vez ele tem a liberdade e a responsabilidade de criar o universo ficcional (Hutcheon, 1984, 28). O leitor, ou "narrataire", na terminologia de Gerard Genette passa a usufruir de prerrogativas e encargos atribuídos anteriormente somente ao autor John Fowles, no famoso capítulo treze de The French Lieutenant's Woman, comenta que o au-

tor continua um deus visto que cria, mas que prefere exercer a liberdade e não a autoridade (Fowles, 1985, 98; Waugh, 1985, 119).

Comparando ou contrastando o metaficcionalista com os outros escritores, diríamos que ele não compartilha, com o realista, da ênfase dada à correspondência entre o mundo ficcional e o mundo real e que, diferentemente do escritor moderno, não enfatiza a coerência interna. O metaficcionalista se vangloria de seu heterocosmo e, explicitamente expõe a artificialidade da correspondência do primeiro e da coerência do segundo e volta a explorar a mimesis não só enquanto produto, mas, também, enquanto processo. Paradoxalmente, o escritor metaficcional, ao patentear a obra literária como um artefato lingüístico, ou um artifício, revela que ela não é artificial ao levar o leitor a interagir com ela e atribuir significação humana ao processo de criar mundos verbais (Hutcheon, 1984, 117).

A complexidade e variedade desses mundos verbais não tornam fácil um mapeamento da ficção pós-moderna e, a atitude mais comum é a apresentação de listas de características, muitas vezes em oposição às especificidades das anteriores. Vejamos algumas delas.

John Barth, no ensaio "The Literature of Replenishment" (1980) nos ajuda mais a ver o que

o texto pós-moderno não é, do que o que ele é. Barth não entende o pós-modernismo como uma simples extensão do modernismo ou uma intensificação de certos aspectos, ou mesmo uma subversão ou repúdio quer do modernismo ou do que ele chama pré-modernismo, que é o realismo burguês tradicional. Acredita que o pós-modernismo é uma síntese e um ultrapassar das antíteses do realismo (linearidade, racionalidade, consciência, causa-efeito, ilusionismo ingênuo, linguagem transparente, moral da classe média) e do modernismo (disjunção, simultaneidade, irracionalismo, auto-reflexão, meio como mensagem, pluralismo moral próximo à entropia moral).

A idéia de que o texto pós-moderno ultrapassa os outros é justamente o que faz Allan Lloyd Smith, entre outros, desaprovar o termo metaficção, porque seu prefixo traz implícita a noção de transcender ou suplantar a ficção "pura e simples". Ele prefere usar expressões neutras e apenas descritivas, como "arte visível/invisível", sugeridas por Tom Le Clair e Larry McCaffery, como já vimos, para distinguir a obra que revela ou omite sua técnica ficcional. Parece-nos que colocar a metaficção em uma classificação hierárquica em relação à ficção "tradicional" é errar sempre, independentemente do

lugar em que seja colocada, porque não se trata de formas distintas, mas apenas de maneira diferentes de se encarar a mimesis. Além disso, é novamente faltar com a verdade dos fatos, querer manter o "esse ou aquele" do mundo moderno, mesmo com escolha invertida, no mundo do "esse e aquele", como é chamado por Linda Hutcheon (1988, 49) o mundo pós-moderno das fronteiras implodidas, das várias vozes liberadas, e do questionamento dos referenciais e dos códigos. Nesse mundo há espaço tanto para John Hawkes, que diz ter começado a escrever ficção "certo de que os verdadeiros inimigos do romance eram o enredo, os personagens, o cenário e o tema" (Kiernan, 1988, 78-9), como para John Gardner, que não acredita que um romance possa agradar por muito tempo sem enredo, como centro de seu argumento, (p. 388) e que afirma a primazia do enredo, da personagem e da ação (Plimpton, 1985, 390) .

O crítico, Ihab Hassan, apontando para o pluralismo inerente no pós-modernismo se recusa a dar definições e, em vez disso, alenca onze características que ele chama de "definiens", sugerindo a idéia de algo incompleto ou em processo de definição. Seus "definiens" dão uma idéia mais abrangente das características da

obra pós-moderna, demonstrando as duas tendências a ela inerentes: a desconstrutivista (indeterminação, fragmentação, descanonização, ausência do sujeito e de profundidade, o não-apresentável e o não-representável) e a construtivista (ironia, hibridização, carnavalização, atuação, participação, construcionismo e imanência). (1987, 167-73)

Por outro lado, David Lodge, além de dar um esquema descritivo das obras pós-modernas, oferece também um instrumental de abordagem dessa obra. Baseando-se na formulação de Jakobson de que todo discurso tende para o polo metafórico ou metonímico da linguagem, ele examina obras da literatura moderna e verifica que, de um lado ficam os textos anti-modernistas, realistas metonímicos ou "lisible", na terminologia de Barthes e, de outro lado, os textos modernistas, simbolistas, metafóricos ou "scriptible", da terminologia barthesiana. O texto pós-moderno é caracterizado como aquele que tenta desdobrar os dois recursos de novas maneiras e de desafiar a obrigatoriedade de escolha entre os dois sistemas de organização alis cursiva (Lodge, 1983, 228). Entre as formas usadas para contestar essa obrigatoriedade ele alista seis: a contradição, a permutação, a descontinui-

dade, a aleatoriedade, o excesso, isto é, o uso abusivo de recursos metafóricos e metonímicos, chegando, assim, a sua destruição e, finalmente, ao que ele chama de curto-circuito, a procura de dar um choque no leitor para que ele não interprete o texto, o que eventualmente acaba acontecendo, quando o leitor vê o texto como metáfora do mundo. Em seu esquema, Lodge define também a atitude do crítico que será determinada pelo tipo de texto estudado: o texto metafórico pede a construção de uma metalinguagem que dê conta de seu sistema de equivalência; o metonímico, requer a reintegração dos detalhes omitidos, para que o texto retorne ao contexto original.

Das várias tentativas de se fazer uma tipologia das formas metaficcionais, parece ser a de Linda Hutcheon a que permite maiores articulações. Sem a preocupação de fazer um exame dessas formas, veremos alguns exemplos. Os textos metaficcionais ou narcissistas, como ela os chama, são divididos em dois grupos: os de **forma clara** e os de **forma velada**, que, por sua vez, são subdivididos em diegéticos e lingüísticos, se tematizam a diegese ou a linguagem, respectivamente.

As formas claras de narcissismo estão pre-

sententes nos textos em que a auto-reflexividade e a auto-consciência (autoral, narratorial ou do processo criativo) estão evidentes, isto é, em que sua ficcionalidade, estrutura ou linguagem estão no centro de sua temática. Os recursos literários mais usados nessa tematização são: a paródia, a estória dentro da estória ("mise en abyme") e a alegoria. O autor e o leitor, embora em atividades paralelas e invertidas, estão encarregados de fazer o mundo ficcional com e através da linguagem. Além de conscientizado de seu ato, o leitor é integrado ao texto. Como Linda Hutcheon diz, ele não é apenas requisitado para reconhecer que o mundo ficcional é "como a vida", mas é lançado na posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele está criando e, ao mesmo tempo, envolver-se intelectual e até afetivamente em um ato que é bem próximo de seus esforços diários de "dar sentido" à experiência (1984, 30).

Vejamos alguns exemplos das **formas claras** de narcisismo. John Barth, no conto "Autobiography: A Self-Recorded Fiction" de seu livro Lost in the Funhouse (1969), demonstra isso em várias passagens: o ato de ler (ou ouvir) como criador de vida: "You who listen give me

life in a manner of speaking". (1969, 35); o narrador e a narrativa como criações verbais: "I see I see myself as a halt narrative: first person, tiresome. Pronoun sans ante or precedent, warrant or respite". (p. 35); "Look, I'm writing. No, listen, I'm nothing but talk; I won't last long" (p. 36). No conto "Lost in the Funhouse" que dá nome ao livro, Barth chama a atenção do leitor para as convenções do realismo tradicional. Após usar apenas as iniciais para indicar o sobrenome de uma personagem e o nome de sua rua e cidade, o autor comenta: "Initials, blanks, or both were often substituted for proper names in nineteenth-century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability. Interestingly, as with other aspects of realism, it is an "illusion" that is being enhanced, by purely artificial means" (p. 73).

Vejamos outro metaficcionista. Robert Coover em "The Magic Poker": "At times, I forget that this arrangement is my own invention. I begin to think of the island as somehow real, its objects solid and intractable, its condition of ruin not so much an aesthetic design as an historical denouement" (1970, 33). Nesse mesmo

"conto" de Pricksongs and Descants (1970), Coover, depois de enumerar o que inventou, acrescenta: "Yes, and perhaps tomorrow I will invent Chicago and Jesus Christ and the history of the moon. Just as I have invented you, dear reader, lying here in the afternoon sun, bedded deeply in the bluegreen grass like and old iron poker ..." (p. 40).

Mais um exemplo: Kurt Vonnegut, Jr. em Breakfast of Champions (1973) também tematiza a criação de seu personagem: "I do not know who invented the body bag. I do know who invented Kilgore Trout. I did (1984, 39).

Por outro lado, Donald Barthelme em Snow White (1965), força uma leitura auto-consciente, ao fragmentar seu texto com trechos de outros discursos, com passagens cheias de lacunas e até com um questionário, ao final da primeira parte. Além de haver perguntas ligadas ao texto como: "1. Do you like the story so far? Yes () No ()", há outras que curiosamente remetem o leitor para seu mundo não-ficcional: "14. Do You stand up when you read? () Lie down? () Sit? ()" (1986, 82-3). Nessa mesma obra, Barthelme também orienta o leitor na busca de sentido da obra: "We like books that have a lot of **dreck** in them, matter which presents itself as not

wholly relevant (or indeed, at all relevant) but which, carefully attended to, can supply a kind of "sense" of what is going on. This "sense" is not to be obtained by reading between the lines (for there is nothing there, in those white spaces) but by reading the lines themselves - looking at them and so arriving at a feeling not of satisfaction exactly, that is too much to expect, but of having read them, of having "completed" them" (1986, 106).

Vejamos agora, o tipo mais radical de narcisismo, que é o de forma velada. Nesse tipo, o auto-reflexo está implícito, isto é internalizado ou estruturado dentro do texto, que não é necessariamente auto-consciente. Diferentemente da forma clara, não existe apelo direto ao leitor e, se naquela forma havia a liberdade do leitor, agora, na forma velada, há liberdade de leituras. Ao escrever o texto metaficcional de forma velada, o escritor parte da pressuposição de que o leitor conhece as regras do fazer ficcional e lhe dá os elementos, ou o força, para que ele as aplique. Devido à infinidade de possibilidade que podem ocorrer, não é fácil generalizar, quanto aos vários tipos de narcisismo velado. Linda Hutcheon menciona, em aberto, quatro paradigmas de narcisismo diegético velado:

a história de detetives, a fantasia, o jogo e o erótico (1984, 71). Na forma lingüística velada, a atenção do leitor é dirigida para os aspectos semânticos, sintáticos e até fonéticos das palavras, que são usadas para estruturar a obra. Vamos nos ater, nesse trabalho, a exemplificar somente a forma diegética. Sem entrar nas subdivisões de Linda Hutcheon, e englobando as variantes sob a denominação comum de **metaficção radical**, Patrícia Waugh assim a explica:

Metafictional novels at this end of the scale have abandoned "role-playing" (even the fiction that they are a Fiction, very often) and have embraced a Wittgensteinian concept of "language games". They function through forms of radical decontextualization. They deny the reader access to a centre of orientation such as a narrator or point of view, or a stable tension between "fiction", "dream", "reality", "vision", "hallucination", "truth", "lies", etc. Naturalized or totalizing interpretation becomes impossible. The logic of the everyday world is replaced by forms of contradiction and discontinuity, radical shifts of context which suggest that "reality" as well as "fiction" is merely one more game with words. (1985, 136-7)

Na exemplificação da forma velada vamos nos limitar a uma só obra: *The Babysitter* de Robert Coover, um dos contos de Pricksongs and

Descants (1970) .

É difícil chamar *The Babysitter* de "conto" (e seu autor não o faz, como é sugerido no título, que privilegia os termos "-songs" e "-cants") porque seu objetivo não parece ser "contar" alguma coisa, mas oferecer material para que o leitor descubra e monte sua estória, ou melhor, suas estórias, as quais vão sendo formadas à medida que lê e relê o texto. A extrema fragmentação da obra, torna cada parte ou sessão (107, ao todo) semelhante às tomadas de que se compõem os filmes. Assim como elas não são feitas na ordem em que aparecem na tela, a compreensão (nunca completamente realizada) do enredo de *The Babysitter* só ocorre depois que o leitor, como um montador cinematográfico, realiza a junção das partes. Tal montagem não é tarefa simples de ser feita porque o leitor/montador não tem conhecimento a priori do "script" (o que, aliás, não existe) e, à medida que percorre a "narrativa", vê possibilidade várias e permutáveis de "montagem". É essa permutabilidade em aberto, baseada, fortemente na metonímia e sem possibilidade de solução definitiva e única, que distingue essa obra pós-moderna de outras modernas. Vejamos, por exemplo, The Waste Land de T. S. Eliot, cuja justaposição de imagens

também apresenta analogias com a linguagem cinematográfica. Entretanto, essas imagens claramente metafóricas, só aparentemente são desconexas. O leitor, desde que preencha os requisitos necessários, que Eliot ironicamente define como o "ideal reader suffering from ideal insomnia", (Lodge, 1983, 226) consegue encontrar o fio mítico, condutor do poema. The Babysitter, que na classificação de Kristeva seria um "géno-texte", (Hutcheon, 1984, 127) nos desafia a achar a saída, ou melhor, as saídas de seu labirinto.

A dimensão labiríntica que existe na obra, é conseguida através da sua organização discursiva, que é metonímica e, portanto, baseada na contigüidade espacial e temporal (simultaneidade). Entretanto, a fragmentação rompe e corrompe tal organização, que não obedece nem a lógica causal do realismo, nem a lógica associativa dos modernos. Além disso, o tratamento indistinto que há entre, de um lado, ações e pensamentos dos personagens e cenas de televisão e, de outro, entre vários espaços diferentes (dentro e fora da casa dos Tucker, o carro do casal a caminho da festa, o local onde se realiza a festa e a "drugstore" onde está o namorado da babá com o filho dos anfitriões), torna cada fragmen-

to passível de várias e permutáveis ordenações. O leitor, sem o apoio de uma voz narrativa, e diante de tantas peças, se vê forçado a construir seu próprio quebra-cabeça que, por sua vez, se revela multi-facetado. Nesse "jogo", o leitor é, ao mesmo tempo, a "babysitter"/autor tentando ordenar os elementos díspares da "realidade familiar e ficcional e, o "baby"/leitor, que é levado a percorrer as situações narrativas conflitantes e excludentes, vivenciando assim as mais diversas experiências ou realizando as várias leituras do texto metaficcional.

Hoje, quando a pós-modernidade já passou da maioridade, podemos discernir mudanças dentro dela e, a metaficção não deixou de também se alterar. Raymond Federman deixa isso claro quando diz que de uma auto-consciência, passou-se agora para uma auto-consciência, colocando maior ênfase na auto-reflexão do que no auto-reflexo (Smith, 1987, 43). Em outras palavras, na passagem da consciência da crise para a crise da consciência, o que parece ter sido superado, pelo menos na série literária, foi a noção de c r i - se.

A metaficção ao parodiar, incorporando e subvertendo textos, convenções, estilos ou linguagens, não faz uma ruptura, mas uma síntese

dialética, que por sua vez será tomada como tese para novas antíteses, que se reverterão em novas sínteses. Entretanto, nessa continuação, não estamos diante de epígonos que não trouxeram nenhuma "melhoria visível", como afirma José Guilherme Merquior, que chama de "abelhas", os modernos (aqueles que buscam o "mel" na natureza) e de "aranhas", os pós-modernos (aqueles que tiram a "teia" de suas próprias entranhas) (1989, 41-8). Aliás, o desprezo pela referencialidade, que é atribuído aos pós-modernos, assim como a ruptura entre as obras pós-modernas e as anteriores, precisam ser revisitos. Até um escritor como Robert Coover hoje reconhece e afirma que "(m)aybe I think that all my fiction is realistic and that so far it has simply been misunderstood as otherwise" (Smith, 1987, 40).

Continuando com as metáforas zoológicas de Merquior, mas passando para o mito, preferimos usar a figura do fénix para representar o artista (independente do adjetivo a ele atribuído) que, contrariando o conselho dado por Yeats no ensaio "The Tree of Life", nem sempre coloca seu ninho suficientemente alto para se sentir seguro, e nem adequadamente baixo para se proteger da oscilação dos galhos agitados pelo vento

(1986, 272). O artista, acostumado com as chamadas ("morte" da poesia, do romance, do artista) ousa e explora todos os recantos, pois sabe que fenecer é renascer. A exaustão a que Barth se referia no ensaio, "The Literature of Exhaustion" (1969a), era a do olhar. O que estavam exauridos ou inadequados eram as ferramentas críticas, isto é, os critérios de avaliação e até percepção da literatura e não da literatura em si, que desafiava as chamadas e já demonstrava ser uma literatura de replecionamento, ou seja, "(t)he Literature of Replenishment", título de seu ensaio de 1980. A velha expressão usada para caracterizar a literatura: "a verdade sob o manto diáfano da fantasia" permanece, mas ampliada para incorporar a complexidade da sociedade e da literatura contemporâneas. Hoje diríamos: As verdades históricas do texto, sob o manto diáfano (mas não necessariamente) da fantasia do autor e do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTH, John (1969). The literature of exhaustion. Atlantic, v. 220, n. 2, Aug. p. 29-34.

(1969b). Lost in the funhouse: fiction

- for print, tape, live voice. New York:
Grosset & Dunlap.
- BARTH, (1980). The literature of replenishment.
Atlantic, v. 245, n. 1, Jan. p. 65-71.
- BARTHELME, Donald (1986). Snow white. New York:
Atheneum.
- BAUDELAIRE, Charles (1972). Les fleurs du mal.
Paris: Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1985). Discussão. São Pau-
lo: Difel.
- BRADBURY, Malcolm (1984). The modern american
novel. Oxford: Oxford University Press.
- CAMPOS, Haroldo de (1976). O texto espelho - Poe:
engenheiro de avessos. In A operação do tex-
to. São Paulo: Perspectiva.
- COOVER, Robert (1970). Pricksongs and
Descants. New York: Plume.
- EMERSON, Ralph Waldo (1975). Selected essays,
lectures, and poems. Editado por Robert
Spiller. New York: Washington Square Press.
- FEDERMAN, Raymond (1982). Surfiction: four
propositions in form of a manifesto. In
KOSTELANETZ, R. The avant-garde tradition in
literature. New York: Prometheus.
- FOWLES, John (1985). A mulher do tenente fran-
cês. São Paulo: Nova Cultural.
- HASSAN, Ihab (1987). The postmodern turn: essays

- in postmodern theory and culture. [Columbus]: Ohio State University Press.
- HUTCHEON, Linda (1984). Narcissistic narrative: the metafictional paradox. New York: Methuen.
- _____ (1988). A poetics of postmodernism: history, theory, fiction. New York: Routledge.
- KIERMAN, Robert (1988). A literatura americana pós 1945: um ensaio crítico. Rio de Janeiro: Nórdica.
- KLINKOWITZ, Jerome (1987). The extra literary in contemporary american fiction. In BRADBURY, Malcolm e RO, Sigmund, ed. Contemporary american fiction. London: Edward Arnold. p. 19-37.
- LODGE, David (1983). The modes of modern writing: metaphor, metonymy, and the typology of modern literature. Wheeling, Ill: Whitehall.
- MERQUIOR, José Guilherme (1989). Spiders and bees. In APPIGNANESI, Lisa, ed. Postmodernism. London: Free Association Books. p. 41-8 (ICA Documents).
- PLIMPTON, George, ed. (1985). The Paris review interviews: writers at work. New York: Penguin. p. 375-410.
- SMITH, Allan Lloyd (1987). Brain damage: the word and the world in postmodernist writing. In BRADBURY, M. e RO, S., ed. Contemporary

american fiction. London: Edward Arnold,
p. 39-50.

VONNEGUT, Kurt (1984) . Breakfast of champions.
London: Panther.

WAUGH, Patricia (1985). Metafiction: the theory
and practice of self-conscious fiction. Lon-
don: Methuen.

YEATS, W.B. (1986). The tree of life. In:Essays
and introductions. New York: Macmillan.