

DA ASCENÇÃO DA BURGUESIA AO CAPITALISMO: AS METAMORFOSES DO ROMANCE

Sidinei Eduardo Batista¹

Luiz Carlos Ferreira Migliozi de Mello²

RESUMO: Desde a sua origem à contemporaneidade, o Romance tem lutado contra as mais diversas desconfiças em relação a sua perenidade no universo literário; tendo, inclusive, a sua morte profetizada pelos mais diversos estudiosos do gênero e de outras áreas do conhecimento que se interessam pela arte. Muito, dessa postura, se deve ao fato de o Romance ter gênese paralela à ascensão da burguesia e dela ser a maior expressão artística. Antes de qualquer coisa, essa avaliação parte de pressupostos econômicos e políticos, indicando o velho desejo dos discípulos de Marx.

Palavras-chave: *Modernidade X Pós-modernidade; Literatura Brasileira; A Santa do Cabaré.*

RÉSUMÉ: Depuis son origine à la contemporaine, le roman a combattu plusieurs doutes quant à sa viabilité dans l'univers littéraire. Cet attitude est due au fait que la genèse du Roman ont parallèlement à la montée de la bourgeoisie et à lui la plus grande expression artistique. Avant toute chose, cet évaluation se remettre des hypothèses économiques et politiques, en indiquant le vieux désir des disciples de Marx.

Mots-clés: *Modernité X Postmodernité; Littérature Brésilienne; A Santa do Cabaré.*

Introdução

O Romance surgiu imbricado no seio da sociedade burguesa europeia que ascende ao poder econômico entre os séculos XVII e XVIII. Entretanto, é no século XIX que o gênero triunfa e se constitui como a *epopeia burguesa*, como relata Féher (1972).

Por sua gênese, o Romance é associado ao sentido de Capitalismo e este é com certeza o principal motivo que tem abalizado algumas previsões sobre o fim do romance, ainda nos dias de hoje. Não temos por interesse, no espaço deste artigo, de entrar no debate político-ideológico que tem movido grandes nomes dos Estudos Literários a tal postura. Como foi o caso de Georg Luckács em sua obra *Die Theorie des Romans*. Todavia, concordamos com a

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

² Doutorado em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

assertiva de Freadman e Miller (1994) que garantem que “é preciso constatar que a teleologia, de Marx, não se materializou e que isso não vai acontecer”. Os autores continuam a respeito do assunto:

O capitalismo não se autodestruiu (como ele pensava que ocorreria): pelo contrário, é o socialismo marxista-leninista que parece estar se autodestruindo; o poder efetivo não passou ao proletariado (nos países capitalistas ou comunistas), e o estado de comunismo puro (harmonioso, sem classes sociais) projetado em *A ideologia alemã* e em outras obras não chegou a existir. Nessa medida, as teorias de Marx ficaram profundamente comprometidas, tanto no que diz respeito a suas capacidades de previsão quanto no que se relaciona a suposta descoberta de “leis” do desenvolvimento histórico. (FREADMAN & MILLER, 1994, p. 100).

Acreditamos que o Romance tem, assim como o Capitalismo, se metamorfoseado e se adequadado à condição do desenvolvimento histórico desde o seu surgimento. Mas, apesar de muitas transformações ao longo do tempo, ambos seguem firmes e fortes. Não dislumbrarmos ou fazemos coro a uma ideologia finaceira, de fato, hostil e desumana; que tem propagado grande parte das desgraças sociais no mundo. Contudo, como pesquisadores, interessamo-nos pelo estudo do Romance enquanto gênero literário. Sobretudo, vemos nele um dos canais que mais ecoam as vozes que agonizam no mundo das desigualdades.

Nesse sentido, o interesse deste trabalho é observar como o Romance tem se materializado desde a sua matriz embrionária, e, para tal, apresentamos uma citação do grande poeta Jorge Luis Borges, cujas afirmações são sempre de grande relevância:

É pena, porém, que a palavra “poeta” tenha sido fracionada. Pois hoje em dia, quando falamos poeta, pensamos apenas em quem profere líricas, à maneira de passáro [...]. Ao passo que os antigos, quando falavam poeta – um fazedor -, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também quem narra uma história. (BORGES, 2001, p. 49)

Percebe-se que Borges se refere ao que ele supõe que seja a mais antiga forma de narrar: a épica. Para ele, na épica – e ele estende o mesmo raciocínio aos evangelhos como uma espécie de épica divina -, pode-se encontrar todo tipo de coisa. Mas “a poesia, como

disse, foi fragmentada; ou melhor, de um lado temos o poema lírico e a elegia, de um outro temos o narrar uma história – o romance”. (BORGES, 2001, p. 57).

Ao considerarmos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há uma outra maior. A diferença está no fato de que o que importa na épica é o herói – um homem que é um modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances, como salientou Mencken, reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter. (BORGES, 2001, p. 57).

Ele conclui seu pensamento afirmando que os enredos são correlatos às metáforas, e, como tais, pertencem somente a uns poucos modelos. Em nossa época, o crítico exclama que mesmo com duas guerras mundiais, delas não surgiram, de um modo ou de outro, nenhuma épica – exceto talvez os Sete Pilares da sabedoria ... “neste encontro muitas qualidades épicas. Mas, o livro é narrado pelo próprio herói, e tem assim algumas vezes de se rebaixar, se fazer humano, se fazer crível demais”. (BORGES, 2000, p. 59). Dessa forma, os Sete Pilares da sabedoria cai nas armadilhas do romancista.

Sobre essa evolução da epopeia para o romance, Lukács aponta para o fato de que o romance, em sua estrutura formal, não suportaria toda essa evolução. Leonardo (2008) aponta para o fato de “Lukács concluir que a epopeia estava em sintonia com a sociedade do seu tempo, que vivia em harmonia, e seus heróis eram os ícones dessa harmonia: suas vidas e seus destinos já estavam traçados”. (LEONARDO, 2008, p. 18). A respeito do romance, o autor afirma que ocorre “justamente o contrário: a sociedade apresenta-se de forma degradada, suas ações são guiadas pelo acaso e por uma eterna busca de sentido”.

Partindo dessa orientação, aprendemos que os heróis, representados no romance, apresentam muito mais perguntas do que respostas e “há um abismo entre eles e a sociedade” (LEONARDO, 2008, p. 18).

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da vida. A estrutura dada do objeto [...] aponta para a intenção de configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporada à

configuração e não podem e não devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (LUKÁCS, 2001 *apud* LEONARDO, 2008, p. 18)

Inseridos na nova sociedade burguesa ou produtos dela, os heróis romanescos refletem o individualismo exacerbado, originado a partir de um valor burguês, contraditório aos valores da sociedade épica. Sendo assim, “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas coletivo” (LUKÁCS, 2001, p. 67). O autor apresenta o problema da forma romanesca, postulando que ele tenta buscar a totalidade da vida em um mundo degradado, onde há, cada vez mais, um distanciamento entre o herói e seu destino.

Fatalmente, o Romance apresenta-se marcado pelo paradoxo, pela ausência e pela busca, o que constitui, assim, uma nova psicologia para o herói, que está sempre à procura de algo, de sentido para sua vida, e não mais para a comunidade. Cabe aqui a denominação herói problemático, que habita um mundo degradado, mas que, ao mesmo tempo, busca atribuir sentido a esse mundo (a totalidade do ser). Esse herói dividido, que não tem à sua frente uma sociedade harmônica, mas configurada em mosaico, trabalha na oposição do ideal da epopeia, pois o herói romanesco tem a missão de fazer refletir o individual na totalidade de uma sociedade degradada, gerando, dessa forma, um herói problemático, incapaz de apresentar respostas a tantas perguntas.

Benjamim (2000), ao descrever os pressupostos da modernidade, evocados por Baudelaire, oferece-nos uma caracterização para o herói que se perde em torno do próprio eixo:

Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dandy. (BENJAMIN, 2000, p. 28)

No âmago dessa discussão é que se insere a leitura do Romance, de Moacir Japiassu, *A Santa do Cabaré Cordel Pós-moderno de Amor e Morte*, no qual temos o protagonista Ladislau Cardoso como exemplo desse herói que representa o sujeito, da modernidade, que foi dogmaticamente descrito como indivíduo, mas na verdade, sempre foi um elemento multifacetado.

1. Da Modernidade à Pós-modernidade à brasileira

No Brasil a modernidade implica não somente uma ampla renovação artística e cultural, mas, sobretudo, a afirmação da consciência e da identidade brasileiras. Esse último dado particulariza e diferencia a modernidade brasileira em relação à europeia, pois aquela, nutrindo-se desta, consegue rumar em direção às fontes mais genuínas da cultura do país. Tais assertivas são sustentadas pela perspectiva de Candido (1985, p. 109), para quem “a evolução da vida intelectual brasileira sempre esteve ligada à dialética do localismo e do cosmopolitismo, ora em arrojos do mais radical nacionalismo, ora entregando-se aos padrões europeus”.

No entanto, para o teórico, há dois momentos distintos que revitalizam toda a inteligência brasileira e subvertem os seus rumos: o Romantismo no século XIX e o Modernismo do século XX, os quais se inspiram no exemplo europeu, mas alteram tal dialética. Mais do que isso, a modernidade literária brasileira da geração do decênio de 1922 instaura um novo jogo de forças, no qual o localismo se impõe, utilizando-se das armas tomadas do arsenal cultural europeu:

Os nossos modernistas se informaram, pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe do brasileiro [...] Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia [...] mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas (CANDIDO, 1985, p. 121).

A partir dessa atitude, segundo Candido, a ambiguidade de ser um povo mestiço, de influências africanas e ameríndias, dantes amainada e percebida como sentimento de inferioridade, passa a ser vista como superioridade pela ótica dos escritores modernistas da fase heroica. Para tanto, foi preciso assimilar o processo artístico europeu, as ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara e, assim, libertar os elementos recalçados da cultura brasileira como: a arte primitiva, os mitos, as lendas, o folclore e os dados populares comprimidos pelo academismo (CANDIDO, 1985, p. 120-121).

A essa torrente de significações da Modernidade Brasileira não sairia imune à poética, com a entrega absoluta ao verso livre, com a aproximação da prosa e do ritmo libertário. A lírica seduzir-se-ia pelo cotidiano, pela linguagem coloquial, pelo mundo prosaico, pela ironia e pela liberdade incessante de criação (CANDIDO, 1972).

Em relação à pós-modernidade, Proença Filho considera que no Brasil parece repetir-se o que aconteceu em relação ao Modernismo:

A arte literária que se realiza no país a partir, aproximadamente, de 1955 até os dias atuais, traz a marca da especificidade em relação aos traços culturais predominantes na contemporaneidade dos países desenvolvidos e só em alguns pontos concretiza dimensões pós-modernas. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 372.)

É importante lembrar que, nesse período, o país viveu acontecimentos políticos e sociais extremamente significativos e mobilizadores. As oscilações do poder, as implicações ideológicas, políticas, econômicas e sociais que as envolveram e envolvem, conduziram e conduzem a repercussões na criação literária e nas atitudes dos artistas. Embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar, entre outros aspectos, a compreender a significação cultural das manifestações literárias a esse tempo tornadas realidade no Brasil.

A prosa tem sido muita valorizada, nesse período, segundo Proença Filho (1995, p. 388.). Tanto o romance quanto o conto envolvem temática variadíssima, que vai desde a caracterização de problemas individuais até os espaços do imaginário em aberto, passando por espaços relevantes à realidade social brasileira:

Nesse âmbito, embora, em escala não muito significativa, figura a narrativa centrada no fantástico, de tanta presença na literatura latino-americana contemporânea. É o caso de Murilo Rubião e J.J. Veiga, por exemplo. Ressalta também o romance-reportagem, de que são excelentes exemplos obras de José Louzeiro. A realidade mais próxima no tempo brasileiro começa a frequentar a narrativa longa e curta a partir do final dos anos 70, e ganha singular destaque; é ver como os romances de Márcio Souza, Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 390,)

Baseados em Proença Filho, (1995, p. 390), podemos afirmar que, nas três últimas décadas, a cultura brasileira tem vivido sob o signo da multiplicidade, seja na área política, social ou artística. Nesse último espaço, convivem atitudes modernistas, umas estabilizadas, outras ultradimensionadas; procedimentos de vanguarda que tiveram seus altos momentos de realização e viveram o declínio, sem terem sido plenamente absorvidos pelo consumo avaliador; numerosos posicionamentos singulares na área do romance, da poesia, do conto e mesmo do teatro, que estão aguardando o estudo dos especialistas para a plena compreensão de sua representatividade; aproximações e cruzamentos de manifestações das chamadas cultura erudita e cultura popular; emergência e presença forte de manifestações paraliterárias. Certo é que, em alguns casos, presentificam-se traços da Pós-modernidade e, em outros, peculiaridades: justifica-se, assim, falarmos de Pós-modernismo na Literatura Brasileira.

Proença Filho acrescenta que:

Por outro lado, diante de todas as manifestações, dentro e fora do Brasil, observa-se que a cultura contemporânea se apresenta extremamente multifacetada. O ritmo acelerado do progresso científico e tecnológico, as viagens interplanetárias, a filosofia existencialista, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, com atuação acentuada no comportamento individual, a “aldeia global” em que se transformou o mundo, convertido numa civilização planetária, quebra dos tabus tradicionais em todas as áreas, problemática religiosa, as mudanças de valores e comportamentos nas relações afetivas, as tentativas de controle de controle demográfica, os conflitos bélicos, as questões políticas e sociais, a ameaça da guerra nas estrelas e, mais recentemente, a terrível presença de patologias capazes de dizimar a própria humanidade, se não for encontrada a tempo solução salvadora, nesse complexo cultural, revela, espelha, denuncia, aliena-se,

identifica-se, ultrapassa e, questionada, deixa em aberto a sua nova e incógnita estruturação. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 390.)

A Literatura Brasileira segue a mesma via que seguem as outras literaturas em plano mundial. Em princípio, entendemos que a literatura contemporânea, seja ela brasileira ou não, é orientada pelo texto que o autor escreve. Lyotard (1986, p. 81), nesse sentido, afirma que “o artista e a obra que ele produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra”. A produção artística (ou literária) como afirma Jameson (1991, p. 42) “é a representação de um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da morte do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo burguês [...] no descentramento do sujeito, ou psique antes centrado”. Em suma, o artista reproduz em sua obra o senso, ou falta dele, que o sujeito (homem) procura pelas trilhas da pós-modernidade.

2. Da Modernidade À Pós-Modernidade, Nos Enlaces D’A Santa Do Cabaré

Lançamos neste subtítulo o sintagma da modernidade à pós-modernidade, por entendermos que essa composição sugere que vivemos em um momento de transição básica entre dois períodos, o que constitui o alicerce da obra estudada. De fato, entendemos esse momento histórico, a contemporaneidade, ainda como um momento de transição, contudo não acreditamos em uma ruptura da modernidade com a pós-modernidade. Como afirmamos, na maior parte das vezes por meio de comentários de pesquisadores consagrados, propomos o conceito de pós-modernidade atrelado ao conceito de modernidade.

Falar em pós-modernidade como um rompimento claro com a modernidade nos suscitaria muitas objeções, e uma das principais delas se coloca na afirmação de Giddens (1991): “falar da pós-modernidade como suplantando a modernidade parece invocar aquilo mesmo que é (agora) declarado impossível: dar alguma coerência à história e situar nosso lugar nela”.

A Santa do Cabaré, de muitas maneiras, tenta nos oferecer subsídios para que a postulemos como uma obra (tipicamente) pós-moderna. Contudo, duvidamos desses

apontamentos, pois, de um modo geral, a obra é irônica, debocha das estruturas sociais e das próprias estruturas literárias. Pode ser que tenhamos aqui apenas mais um gracejo da obra para com o leitor, pois, ao olharmos mais friamente para ela, vem-nos sob a suspeita de que o termo pós-moderno reafirme ainda mais as suas características modernas. Por exemplo, estruturalmente, o romance não traz nenhuma grande inovação, nem um leitor teria problema para localizá-lo entre os gêneros literários como um romance. Comparado com outras obras do mesmo período, tomemos, por exemplo, *Mínimos Múltiplos Comuns*, de João Gilberto Noll, que o próprio escritor prefere chamar de instantes ficcionais, temos uma enorme dificuldade para localizarmos o conjunto de textos que se hibridizam entre a prosa e a poesia. No caso de Japiassu, não há dificuldade similar àquela apresentada pela obra de Noll, pois o texto se coloca de maneira muito clara estruturalmente.

Se, por um lado, estruturalmente *A Santa do Cabaré* mantém um conjunto que oferece a sensação de certo conforto ao leitor, por outro, a proposta temática da obra em diversos momentos coloca-se de maneira conflituosa, a começar pelo intenso diálogo que ela busca com outras artes, sobretudo, com artes de tempos passados.

Aliás, ao buscar referências em artes do passado, a composição d'*A Santa* coloca-se a par do propósito, se não do conjunto de pressupostos da modernidade, ou pelo menos do mais visionário escritor da época, que utilizou o mesmo expediente para exacerbar um dos pontos mais controversos de sua obra. Entretanto, no caso d'*As Flores do Mal*, a antiguidade de Baudelaire é a romana. Só em um lugar a antiguidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade. A esse respeito, Benjamin esclarece que:

É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha a dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo. Isto faz com que a posição da mulher lésbica nas *Fleurs du Mal* seja inconfundível. (BENJAMIN, 2000, p. 23)

No romance de Japiassu, temos narrada a passagem da atividade sexual entre Vanda e Sinhá Odete. Em meios às carícias trocadas entre ambas, temos o início da revelação do segredo da primeira. O século XIX, sem restrição, disserta Benjamin (2000), começou a

empregar a mulher no processo de produção fora de casa. Predominantemente de maneira primitiva, empregou-a nas fábricas:

Era óbvio que traços masculinos tinham que surgir nela no decorrer do tempo, porque o trabalho na fábrica a condicionava, sobretudo a enfeiava. As formas mais elevadas de produção, e a luta política poderiam favorecer traços masculinos de maneira mais nobre. (BENJAMIN, 2000, p. 26).

Ao invocar a figura de Baudelaire e, por extensão, a modernidade, caminhamos mais além na obra *A Santa do Cabaré*.

A narrativa que nos reporta à saga da caatinga, no sertão pernambucano, faz o leitor mais exigente ficar com a sensação de que o narrador não está comprometido com os fatos do enredo. Entretanto entendemos que essa forma de narrar, em terceira pessoa, sem se fixar em um ponto específico, seja uma maneira de representar a capacidade deficitária de focalização do sujeito contemporâneo.

De outro modo, podemos ainda retomar as críticas de Benjamin a respeito do esfacelamento do ato de narrar, que tem cedido seu lugar à informação. O enredo torna-se fragmentário, contudo oferece uma maior coloração das páginas, sugerindo que há mais de um segmento narrativo. Assim, o romance apresenta uma divisão por meio de pequenos cortes na narrativa, que a tornam composta de fragmentos curtos (“contos”), permeada de letras de músicas, de poesias (cordel) e de alusões ao cinema, à televisão etc.

O narrador na *Santa do Cabaré*, em terceira pessoa, como dissemos, é considerado o narrador por excelência; ele teve seu período áureo no romance do século XIX. É impessoal, pretensamente objetivo e se comporta como um verdadeiro Deus, não só por tirar as personagens do nada, mas também por ter onisciência. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo; abarca com o seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como o presente; é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito, quem analisa as personagens.

No entanto, esse narrador, nas aventuras e nas desventuras de Belo Jardim, permite-se narrar os fatos de maneira superficial, fugidia. A focalização das personagens se dá justamente pelo emaranhado entre elas próprias. Mesmo para as personagens que temos por

protagonistas, o narrador não se encarrega de descrever seus embates psicológicos. Aliás, elas os têm muito, todavia eles se concretizam nas suas ações, e é assim que o leitor é capaz de percebê-las. O nosso narrador tem pressa. Embora a estrutura do romance seja linear, alguns aspectos são captados pelo autismo das personagens com a multidão. Aliás, esse é mais um elemento muito caro aos escritores e às obras do século XIX, sobretudo a de Baudelaire que localiza seu herói no seio dela:

A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. A multidão — grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito — começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria — como os poderosos nos quadros da Idade Média — encontrar-se no romance contemporâneo. (BENJAMIN, 2000, p. 43)

Mantemos o diálogo com Benjamin, pois ele garante que a multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo (2000, p. 51). Segundo ele, em Edgar Allan Poe, por exemplo, a multidão tem algo de bárbaro; a disciplina, só com grande dificuldade, a freia. Posteriormente, James Ensor não se cansará de opor-lhe disciplina e selvageria. Compraz-se em fazer intervir companhias militares no meio de suas bandas carnavalescas. Ambas se encontram, reciprocamente, em uma relação exemplar, como os estados totalitários, em que a polícia está aliada aos delinquentes.

Isso é exatamente o que ocorre no enredo do nosso cordel. Temos pelo menos duas personagens que representam muito bem essa tendência. O tenente Ararigbóia Delecródio é resgatado dessa multidão, assume uma patente militar inventada e, ao mesmo passo, que submete as outras personagens à sua autoridade, se dobra a ela. O outro caso é o do pistoleiro Luquinha Moxotó, que vai além, pois serve de instrutor para as forças militares. A multidão é tão fundamental em nossa obra que é por meio dela que temos a ascensão de Vanda ao nível de santa. E é no seio dela que Ladislau Cardoso encontra a morte.

Outra figura muito cara ao poeta das Flores Mal, que aparece no romance de Japiassu, é a do conspirador, que poderíamos classificar, sem dúvida, sob esta égide: Sizenando Coelho, Ararigbóia Delecródio etc, mas o que mais se adapta a essa figura é o padre Everardo Trigueiro. Benjamin aborda esse assunto:

Baudelaire quis reconhecer ocasionalmente a imagem do herói moderno. Também no conspirador. "Abaixo as tragédias!" — escreveu ele durante os dias de Fevereiro na *Salut public*. "Abaixo a história da Roma antiga! Não somos hoje maiores do que Brutus?". Maior que Brutus era na verdade um exagero. (BENJAMIN, 2000, p. 32)

Transpondo os pensamentos dos teóricos que voltam seus olhares para a pós-modernidade, o que vemos pelo romance de Japiassu, ou a representação das personagens, seja pela figura do conspirador ou daquele que se vale do anonimato, ao fazer da multidão o seu esconderijo, é a descrição do indivíduo (homem) como aquele “que não tem sentido, não tem nome, não tem identidade, para o que se prevalece de um sentido, de um nome, de uma identidade - é o desafio ao sentido, ao poder, à verdade, de existirem enquanto tais, de pretenderem existir como tais”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35). Só esta reversão pode dar fim ao poder, ao sentido, ao valor, e nunca alguma relação de forças, por mais favorável que seja, pois esta se reproduz numa relação polar, binária, estrutural, que recria por definição um novo espaço de sentido e de poder.

3. O sujeito em desassossego, os heróis *d'A Santa Do Cabaré* no seio da loucura

As personagens de Japiassu demonstram a fragmentação do sujeito pós-moderno e os consequentes abalos que o indivíduo enfrenta por essa constituição da sua personalidade. Tanto em Ladislau (moço pobre de pouca sorte na vida, mas de sensibilidade e religiosidade aguçadas - na infância foi coroinha da igreja) quanto em Vanda (moça de classe média, de grau de instrução que sua classe social pode lhe proporcionar), vemos uma espécie de loucura que os leva aos fins trágicos na trama.

Trata-se de uma representação da descrição que Rybalka (1991) faz do pós-moderno, como a de um “Janus de duas cabeças, tendo duas faces e uma personalidade múltipla, sem ensaio de sínteses ou de unidade”. As personagens deparam-se enredadas em um limiar de religiosidade, de sexualidade, de repressão mental, de física e moral, do qual são incapazes de sair.

Esse desatino das personagens, que, em princípio, é uma criação do texto, faz que a leitura traga elementos para a comunicação entre leitor e texto. O leitor, diante do texto de Japiassu, nesses tempos modernos, vê-se representado, pois são essas cobranças e frustrações que a sociedade submete ao indivíduo, o que o faz perder o senso de identidade.

Além de Ladislau e Vanda, temos quase todas as personagens do romance enredadas nessa teia de esquizofrenia: o caso do prefeito Sizenando (casado) que, ao perder a mulher que é a sua paixão, uma prostituta quarenta anos mais jovem do que ele, perde de tal forma a razão que causa uma catástrofe com um trem, matando dezenas de pessoas e morrendo em seguida, vítima da própria loucura; o caso do caixeiro viajante, que, após a explosão do trem, sai correndo completamente nu dizendo que se chamava Ivete, a mulher de Tambaú.

Rouanet (1987) se arrisca a fazer uma psicopatologização ao considerar primeiro o moderno essencialmente como contraditório. É na modernidade que Freud e depois mais radicalmente W. Reich estabelecem a conexão da repressão sexual e as enfermidades mentais.

Jameson (1991) aponta a imbricação entre as teorias do pós-modernismo e as generalizações sociológicas que anunciam um tipo novo de sociedade, mais conhecido pela alcunha “sociedade pós-industrial. Ele argumenta que qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias”.

A modernidade era marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas utópicas de transformação social e no desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade. Jameson (1991) observa que “essas novas máquinas podem se distinguir dos velhos ícones futuristas de duas formas interligadas: todas são fontes de reprodução e não de ‘produção’ e já não são sólidos esculturais no espaço”.

A Santa do Cabaré é uma representação em forma de prosa poética, de tristezas e de alegrias, de sentimento e de loucuras vividas pelas personagens criadas por Japiassu, as quais nada mais são do que a descrição que Vattimo (2001) faz a respeito do mundo e da quebra de esperança do homem nas promessas da modernidade:

a chamada "pós-modernidade" aparece como uma espécie de Renascimento dos **ideais** banidos e cassados por nossa modernidade racionalizadora. Esta modernidade teria terminado a partir do momento em que não podemos mais

falar da história como algo de unitário e quando morre o mito do Progresso. É a emergência desses ideais que seria responsável por toda uma onda de comportamentos e de atitudes **irracionais** e **desencantados** em relação à política e pelo crescimento do **ceticismo** face aos valores fundamentais da modernidade. Estaríamos dando **Adeus** à modernidade, à Razão (Feyerabend) Quem acredita ainda que "todo real é racional e que todo real é racional"(Hegel)? Que esperança podemos depositar no projeto da Razão emancipada, quando sabemos que se **financeiro** submetido ao jogo cego do **mercado**? Como pode o homem ser feliz no interior da **lógica do sistema**, onde só tem valor o que **funciona** segundo previsões, onde seus desejos, suas paixões, necessidades e aspirações passam a ser racionalmente **administrados** e manipulados pela lógica da eficácia econômica que o reduz ao papel de simples **consumidor**. (VATTIMO, 2001, *apud* LIMA, 2004, s/p).

O professor e psicanalista Raymundo Lima (2004), partindo das assertivas de Vattimo e dialogando com outros teóricos, aponta que “A doença da era moderna era a histeria, onde ocorria a teatralização do sujeito incapaz de suportar tanta repressão, originada no conflito endopsíquico” (LIMA, 2004, s/p). Ainda, segundo o autor, Freud funda a psicanálise graças às históricas que lhe insinuam um gozo impossível. E acrescenta que

O mal-estar da cultura pós-moderna é mais complexo, os sintomas subjetivos se pulverizaram no disfarce coletivo, parecendo que “estamos todos bem”, tal como auto-enganava o personagem de Marcelo Mastroianni, no filme italiano de mesmo nome. O mal-estar pós-moderno é visível e trivial, expressado na linguagem do cotidiano do trabalho compulsivo, muitas vezes vendido como se fosse “lazer” ou “ócio criativo”, que gera stress, a perversão, a depressão, a obesidade, o tédio. (LIMA, 2004, s/p).

As afirmações de Lima (2004) são tributárias ao pensamento de Baudrillard (1985) que acredita que o maior desafio do sujeito, em tempos pós-modernos, não é uma dialética, nem uma oposição respectiva que se coloque em um polo oposto a outro, de um termo a outro, numa estrutura plena. Esse desafio é “um processo de extermínio da posição estrutural de cada termo, da posição de sujeito de cada um dos antagonistas e em particular daquele que lança o desafio: por isso mesmo ele abandona qualquer posição contratual que possa dar lugar a uma “ligação”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35). Nessa lógica não se trata

mais a de uma simples troca de valor. Mas, sim do abandono de posições de valor e de sentido. Nesse caso, “o protagonista do desafio sempre está em posição suicida, mas um suicídio triunfal: é pela destruição do valor, pela destruição do sentido (a sua, o seu) que ele força o outro a uma resposta nunca equivalente, sempre superada”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35).

Considerações Finais

Segundo Eco (2009), a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias. Esse processo de fazer previsões “constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 2009, p. 58).

Nesse sentido, durante o processo de leitura do romance *A Santa do Cabaré*, está em nosso horizonte tudo o que sabemos a respeito dos contornos da pós-modernidade e da loucura que parece ser uma marca desse período. Além disso, o fato de haver uma grande intertextualidade do mundo real, com obras cinematográficas e musicais, e o conhecimento dos contornos e dos limites entre modernidade e pós-modernidade, têm grande importância para a constituição do sentido e para a realização do efeito que o objeto estético causa em seu público.

Posto isso, consideramos que o Romance tem ao longo de seu percurso se adaptado ao público. Antes, porém, se adapta ao objeto que transpõe para o plano estético: o homem em confronto consigo mesmo e com o mundo. Desde o início, o Romance reflete o individualismo exacerbado, por meio de seu herói, que a burguesia prega como valor universal. Esse aspecto faz com que o herói moderno seja marcado pelo paradoxo, pelo confronto em relação ao outro. Isso, em grande parte, é consequência da sociedade degradada da qual ele se origina.

Essas adaptações têm feito com que o Romance tenha tido muitas transformações ao longo de sua história, transformações que passam pelo uso da linguagem à construção estrutural.

Contudo, continua vivo. Firme e forte. E ao que parece sua longevidade está assegurada, sobretudo se pensarmos que o fator que alicerçou a desconfiança de alguns teóricos em relação ao Romance, foi o fato de o aludirem ao Capitalismo. Como sabemos, este continua determinando as diretrizes econômicas no mundo contemporâneo. Há momentos em que ele tem suas crises, parece cambalear, mas ressurgir sempre mais voraz.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, A. *Sociedade de Consumo*. Lisboa. Edições 70. 1981.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Org Calin-Andrei Mihailescu: trad. José Marco Macedo. São Paulo, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 4º ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo Jose Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. Unesp. 1994.

GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo, razão e religião*. Trad. Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, volume I. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 1991.

JAPIASSU, Moacir. *A Santa do Cabaré, um cordel Pós-Moderno de Amor e Morte*. II Ed. São Paulo: Francis, 2004.

LEONARDO, Devalcir. *As máscaras da modernidade: uma leitura do ser e do poder no romance A caverna, de José Saramago*. Orientadora: Marisa Corrêa Silva. 2008. Maringá: UEM/PLE. Dissertação de Mestrado.

LIMA, Raymundo. *Para entender o pós-modernismo: notas de pesquisa*. Revista Espaço Acadêmico, 2004. Disponível em: [ttp://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm](http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm)
Consultado em: 08/06/2008.

LYOTARD, Jean-François : *O pós-moderno*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Olympio Editora. 1986.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15º ed. São Paulo: Ática, 1995.

ROUANET, S.P. As razões do iluminismo. São Paulo: C. Letras, 1987, pp. 229-77.

RYBALKA, Michel: Washinton University, St. Louis. *A Literatura e o Pós-moderno*. Texto de uma conferência feita em 12 de fevereiro de 1991 na Universidade de Michigan, Ann Arbor, em homenagem ao falecido Jean Carduner.

VATTINO, V. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001?