

# MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Heleno GODOY\*

## RESUMO

A conferência objetiva discutir como, depois de *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, escritores de diferentes nacionalidades responderam ao desafio de enfrentar e ultrapassar os limites extremos a que aqueles dois romancistas levaram a técnica e a estrutura do romance. A análise focalizará, principalmente, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, *O Som e a Fúria* (1929), de William Faulkner, *At Swim-Two-Birds* (1939), de Flann O'Brien, e *A Festa* (1975), de Ivan Ângelo.

**Palavras-chave:** Narrativa – Romance – Modernidade – Pós-modernidade.

O problema, tal como deve ter-se apresentado a qualquer escritor no mundo, depois da publicação dos romances *Ulisses*, por James Joyce, em 1922, e de *A Sra. Dalloway*, por Virginia Woolf, em 1925, pode ser assim resumido: é possível a um escritor de qualquer lugar ser romancista, depois desses dois escritores? Está decretado o fim do romance? O romance, como gênero, morreu? Aqueles dois textos, por suas formas exorbitantes (uma palavra recorrente, quando se trata de autores pós-modernos), levaram o romance a um beco sem saída?

Em segundo lugar, qualquer tentativa de se escrever um romance hoje, cai em duas categorias: ou se trata de uma negação daquelas obras citadas (através da escolha de uma forma tradicional, aquela que norteou a produção de um Honoré de Balzac e de um Gustave Flaubert) ou se trata de uma tentativa de cópia ou demonstração do poder de influência do texto *scriptible*.<sup>1</sup> Qualquer romance aparecido depois de 1922 e 1925 foi inevitavelmente tachado de imitador: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, do brasileiro Oswald de Andrade, publicado em 1924, *O Som e a Fúria*, do norte-americano William Faulkner, de 1929, *At Swim-Two-Birds*, de irlandês Flann O'Brien, de 1939, e *A Festa*, de Ivan Ângelo, publicado em 1975, todos eles incluídos pela crítica na segunda categoria, a de romances que seguem o modelo estabelecido por James

---

\* Doutor em Letras pela USP, professor titular de Literatura Inglesa na UFG e professor adjunto de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na UCG. Escritor, já publicou, além de ensaios em revistas especializadas e suplementos literários, vários livros, entre eles: *As Lesmas* (romance, 1969), *Relações* (contos, 1981), *Fábula Fingida* (poesia, 1985), *A Casa* (poesia, 1992), *Trimeros* (poesia, 1993), *O Amante de Londres* (contos, 1996), *A Feia da Tarde* (1999), *A Ordem da Inscrição*, poesia, 2004), *Lugar Comum e Outros Poemas* (poesia, 2005).

Joyce e Virginia Woolf (mas não aceito por todos ainda, é preciso lembrar), a do texto *scriptible*.

Mas é preciso indagar ainda se, para que um autor qualquer possa ser romancista, ele precisa aceitar a influência desses dois escritores e seguir seus exemplos ou negar sua influência, buscando uma “originalidade” que deles o afaste (se é que isso seja possível, em qualquer circunstância e literatura do mundo)? As mais simples respostas para essa questão, enunciada, é claro, por todos os que se posicionaram, entre 1922 e 1925 (ou que assim se posicionam ainda hoje), de um modo desfavorável a *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *O Som e a Fúria*, *At Swim-Two-Birds* e *A Festa*, insistem na negação dos possíveis valores estéticos desses livros, tanto quanto se aproveitam da chance oferecida para, de novo, desqualificar os textos *scriptibles* precursores. Acreditam, assim, ficar livres, ao mesmo tempo, de dois problemas que os atormentam: a manutenção da tradição do texto supostamente *lisible* e a dificuldade de os textos *scriptibles* serem lidos.

Os detratores do romance experimental não apenas o desqualificam, também minimizam a existências dos textos anteriores, ao colocarem todos em pé de igualdade, condenando-os, desta forma, a permanecer no limbo, ao menos temporário, das “inutilidades” literárias: tais textos não poderiam, adequadamente, satisfazer o que se espera da publicação de um romance, a saber, que possam ser lidos e entendidos pelos leitores, assim lhes sendo agradáveis, já que, para tais críticos (e o público leitor em geral) o romance experimental é difícil e não agrada, normalmente, ao grande público. Nesta linha de opinião, os detratores do romance experimental representariam o senso comum, aquilo com que o grande público estaria de acordo, quer quanto à aceitação, quer quanto à negação de uma obra qualquer. O que lhes escapa é que o reconhecimento de qualquer grande escritor do passado foi sempre um problema, pois foram eles também *scriptibles*: um Shakespeare, um Cervantes ou um Camões, hoje escritores perfeitamente *lisibles*, foram em seu tempo considerados difíceis, dadas as novidades de suas propostas.

A afirmação de Oswald de Andrade, William Faulkner, Flann O’Brien e Ivan Ângelo como escritores e autores parece nascida dessas dificuldades, principalmente se levarmos em conta que havia se tornado lugar comum dizer-se que, com a elaboração progressiva dos romances de James Joyce e também dos de Virginia Woolf, esses escritores haviam levado o gênero a uma metafórica “morte” proposital, quer quanto às formas possíveis do romance, quer quanto às possíveis linguagens através das quais

essas formas poderiam ser criadas. Ou, pelo menos aquilo que se acreditava ser a forma que um romance deveria ter, na tradição realista ainda predominante no início do século XX, e aquelas que ele poderia vir a ter, caso um escritor qualquer decidisse romper com a forma dominante em seu tempo. O Modernismo, claramente, optou pela desconstrução da forma do romance tradicional, predominante no século XIX, de Jane Austen a Charles Dickens, de Honoré de Balzac a Henry James.

Por outro lado, a influência de James Joyce, sozinha, é tão poderosa que o medo de ser por ela dominado fez com que cada vez mais escritores procurassem outro caminho para sua obra que não fosse o do romance experimental – teria sido por isso que Virginia Woolf insistiu num tipo de narrativa que muito mais se filia ao impressionismo que ao modernismo, para escapar da presença dominadora de Joyce e do pavor de sua possível influência? A “angústia da influência”, na linha bloomiana, que Joyce vai provocar, origina-se a partir do quê? Muito provavelmente, de sua linguagem ou do modo como ele a usa ou, em outras palavras, do modo como ele a cria e das relações que estabelece com ela e a transforma. A grande subversão empreendida por Joyce foi recusar e impedir, ao mesmo tempo, uma escrita e uma leitura que fizesse equivaler *palavra* e *mundo*, dada a impossibilidade de um leitor tomar o lugar de um autor consciente (se é que isso existe e como tal pode ser denominado). Para Joyce, *escritor* e *leitor* ocupam ou se apossam de duplos níveis, o consciente e o inconsciente, entendendo, por isso, ser impossível o uso do sistema, digamos assim, realista-naturalista, para justificar a criação e a fruição do texto literário; isto é, para explicar o funcionamento do texto, tanto em seu momento de criação, quanto em seu momento de fruição. Joyce, ao invés de entender o texto como uma distinta área epistemológica (seja ela consciente ou inconsciente), compreende que devemos – escritores e leitores – conceber o texto como a articulação das possibilidades de nossa experiência. Colin MacCabe chama a atenção para o fato de essas possibilidades serem “um outro nome para os limites de nossa experiência”.<sup>2</sup>

Isso explicaria o fato de Joyce ter, praticamente, assim como o belga César Frank, com suas composições musicais, criado uma só obra em cada gênero, mesmo se, para chegarmos a tal idéia, tenhamos que considerar (e de fato o podemos) os três romances, *Um Retrato... Ulisses* e *Finnegans Wake*, como um só, ou o segundo e o terceiro como desdobramentos do primeiro, ou, ainda, todos os três como desdobramentos sucessivos um do outro. Tais desdobramentos repetem aqueles que já

estão presentes em *Dubliners*, no qual um conto se desdobra em outro ou possibilita e justifica o aparecimento de outro.

Isso também tornou impossível a existência de *Stephen Hero*, também de James Joyce – e primeira versão do que depois seria *O Retrato do Artista quando Jovem*, como romance. Ao fazer *Um Retrato...* existir entre a descoberta da existência do mundo pelo sujeito e de seu lugar nele, através de uma narrativa supostamente mimética, pela imitação do falar infantil, do pai, com seu “rosto peludo”, e a linguagem enquanto som e movimento (isto é, jogo, atividade lúdica), através da canção da mãe, também faz Stephen Dedalus ter sua narrativa construída ou conquistada entre a descoberta da linguagem e sua suposta dominação dela, através do diário que ele escreve (e com o qual o livro termina, mas não se encerra), como se pode ler na anotação final, conclusiva do código do significado, datada de 27 de abril: “Velho pai, Velho artífice. Valha-me agora e sempre.” Se o código do significado parece concluído, o código do significante permanece em aberto. Foi essa uma outra impossibilidade para a existência de *Stephen Hero*, cujo código realista-naturalista impunha a inexistência de um fim, transformando o romance num épico, já que a enunciação, na tradição realista-naturalista do texto, só é possível a partir do fim do tempo do enunciado. Em *Um Retrato...*, a narrativa se estrutura entre um movimento que vai da terceira pessoa do verbo para a primeira, operacionalizando um procedimento oposto ao realismo-naturalismo, dissolvendo a narrativa em discurso, ao invés de fixar o discurso em termos de narrativa. Tal recurso será levado ao extremo em *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Virginia Woolf chegou a esse resultados, por caminhos diversos, em *A Senhora Dalloway* e *Passeio ao Farol*.

Se em *Ulisses* a desintegração operacionalizada será a do discurso enquanto forma, em *Finnegans Wake* será a da própria linguagem. A modernidade narrativa de Joyce se inscreve, então, entre dois opostos, a impossibilidade de qualquer início e, também, de qualquer fim. Ora, *Um Retrato do Artista quando Jovem* havia sido finalizado (mas não concluído) com o fim do texto garantindo o início do artista que iria escrever esse mesmo texto, que é um outro, *Ulisses*, que conclui, mas não finaliza, o ritual da narrativa, pois se expande na corrente de consciência que tenta captar o que se passa na cabeça de Molly Bloom, não através de um significado, mas através de um significante “riocorrente”, isto é, que em si mesmo encontra sua própria justificativa. Em outras palavras, não através da narrativa de uma história, mas da história de uma narrativa. A desconstrução da linguagem em *Ulisses* possibilitou a explosão da

linguagem (ou a construção de uma outra) em *Finnegans Wake*. Ao menos, “[a]s chaves para. Dadas! A via a uma a una amém a mor além a ... riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação de volta a...”.<sup>3</sup> De volta a quê? Ao início ou ao nada? Resposta impossível, já que a trajetória de Joyce, enquanto narrador, a par de sua modernidade, leva-o a um “suicídio narrativo”: cada uma de suas narrativas mata a possibilidade de uma outra igual – “Longe chama. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn, équem!”.

A questão da modernidade em James Joyce leva à pergunta anteriormente feita e já repetida, sobre como escapar de sua influência. O que opõe James Joyce a outros escritores é o mesmo que opõe o modernismo ao pós-modernismo, que ainda precisa ser definido através de uma teorização mais coerente. Mesmo assim, não importa, pode-se dizer que ele é “escorregadio” e, parece, ilusivo ou ilusório, não se deixando agarrar facilmente. Poder-se-ia dizer, em primeiro lugar, que ele leva a extremos alguns recursos modernistas, como a rejeição da representação mimética em favor de um jogo auto-referencial com as formas, convenções e ícones do que já foi chamado de “arte elevada” e de “grande literatura”, já que, assim como o modernismo, o pós-modernismo delicia-se em dessacralizar o sagrado e elevado, o tido como grande e respeitável. Depois, o pós-modernismo ainda rejeita o culto da originalidade, por reconhecer a possibilidade de uma inevitável perda da origem numa época de produção em massa, o que acaba por propiciar, também, uma rejeição do enredo e de personagens, numa narrativa, como convenções artisticamente significativas, e do próprio significado ou sentido como enganoso ou ilusório. Por fim, ainda se poderia dizer que o pós-modernismo, com sua tendência para a “bricolagem”, dilui os limites ou distinções tradicionais entre o velho e o novo, entre arte elevada e arte popular, ajuntando pedaços de velhos artefatos para produzir uma nova, mas não original, obra de arte. O pós-modernismo, assim, rejeita a soberania do indivíduo autônomo para dar ênfase ao coletivo anárquico e à experiência anônima. Como dizem Christopher Keep, Tim McLaughlin e Robin Parmer, “colagem, diversidade, o místicamente irrepresentável, a paixão dionisíaca são os focos de atenção.” Para eles, no pós-modernismo, o “mais importante é que vejamos a dissolução das distinções, a fusão do sujeito e do objeto, do eu e do outro. Esta é uma sarcástica paródia jocosa da modernidade ocidental e do indivíduo tipo ‘John Wayne’, assim como é uma radical e anarquista rejeição de todas as tentativas de se definir, reificar ou representar o sujeito humano”.<sup>4</sup>

Entendida a influência de Joyce na desagregação da forma e da linguagem do romance e da exploração do interno e das possibilidades do fluxo de consciência praticado por Virginia Woolf, o que ainda restaria a um romancista jovem para fazer? É preciso tentar ver como alguns deles responderam ao desafio.

Dos romances por mim propostos como possíveis comparações, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicado em 1924, é o que mais se aproxima da forma joyceana, através de um rigoroso uso do tempo cronológico e da escrita automatizada que, do ponto de vista e da percepção de uma criança vai, aos poucos, “amadurecendo”, na medida em que o próprio narrador-personagem cresce e atinge a idade adulta. O que desvia *Miramar* dos livros de Joyce é a ironia cáustica e a comicidade pretendida e conseguida por Oswald de Andrade em seu texto. Se o *Ulisses* de Joyce possui um aspecto satírico que ainda não convenceu os críticos totalmente de sua comicidade, *Miramar* é mais desabusadamente satírico em sua paródia de supostas biografias realistas. Também em linguagem telegráfica e minimalista, *Miramar* exagera na cinematografização do processo narrativo, fazendo seu narrador-personagem pular de um episódio a outro numa frequência intensa, aparentemente destruindo os nexos lógicos da narrativa que constrói. O resultado no entanto, é perfeitamente compreensível e lógico. *Miramar*, como romance, propiciou a Oswald de Andrade uma outra experiência com a forma do romance, num livro de 1929, *Serafim Ponte Grande*, em que no narrador-autor acaba, caso único na literatura, provavelmente, por expulsar um de seus personagens do romance que escreve, o que acontece ao final da quinta parte do livro, em que Serafim pergunta ao até então amigo: “– Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você?” E conclui o capítulo: “Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance.” Esses dois livros, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* foram respostas dada por Oswald de Andrade à influência das narrativas de James Joyce (principalmente) e de Virginia Woolf.

O quarto romance do norte-americano William Faulkner, intitulado *O Som e a Fúria*, foi publicado em outubro de 1929. A crítica da época qualificou livro de “obscuridade deliberada”, “incoerência considerável”, “cansativo”, chegando mesmo a advertir possíveis leitores que a leitura do romance poderia levá-los a se internarem “no mais próximo asilo para doentes mentais”. Hoje sabemos que *O Som e a Fúria* (título tirado de um fragmento de *Macbeth*, de Shakespeare) é um dos maiores romances jamais escritos. Se hoje nós o podemos ler com facilidade, pois se tornou um texto

*lisible*, por que foi, na época de seu aparecimento, considerado tão *scriptible*, isto é, tão difícil de ser lido e entendido? A estrutura do romance, sua divisão em quatro capítulos e a escolha dos pontos de vista e perspectivas através dos quais a narrativa se constrói talvez nos ajude a entender o porquê.

Os quatro capítulos do livro têm, como título, apenas as datas dos acontecimentos neles narrados, na seguinte ordem:

- 1º Capítulo: 7 de abril de 1928 – um Sábado de Aleluia;
- 2º Capítulo: 2 de junho de 1910;
- 3º Capítulo: 6 de abril de 1928 – uma Sexta-Feira da Paixão;
- 4º Capítulo: 8 de abril de 1928 – um Domingo da Ressurreição.

A primeira grande dificuldade está na ordem não cronológica da distribuição dos capítulos, mas colocá-los na correta ordem do tempo não nos ajuda em nada: a leitura do segundo capítulo em primeiro lugar, depois a do terceiro, depois a do primeiro e, por fim, a do quarto não nos dá a correta percepção dos fatos. Antes, atrapalha, pois dependemos da sucessão da ordem dos capítulos para entender o livro, não de sua ordem cronológica.

O livro conta uma história de decadência moral e social da família Compson, do sul dos Estados Unidos, e é através da perspectiva dos personagens escolhidos como ponto de vista para a construção dos capítulos que aparece a segunda dificuldade nesse romance. No primeiro capítulo, talvez o mais estranho de todos, a narrativa é feita através de Benjy Compson, o filho mais novo da família, que é adulto, mas doente mental, e, assim, é difícil percebermos, em sua narrativa, quando ele fala do presente, do passado ou se está delirando em sua loucura. Faulkner, para ajudar o leitor, pretendia que este capítulo fosse impresso em cores, para ajudar o leitor a diferenciar passado, presente e delírio. Infelizmente o editor só aceitou o uso de letras cursivas e itálicas, que nem sempre são suficientes para nos fazer perceber tudo o que se passa na narrativa de Benjy.

O segundo capítulo é também narrado na primeira pessoa, mas agora por Quentin Compson, o filho mais velho, no dia em que ele comete suicídio (afogando-se), quando estudante na Universidade de Harvard. Se ele é o mais lógico dos irmãos e o mais estudado, e se sua narrativa, desde o início de seu capítulo dá a idéia de sanidade mental e coerência, aos poucos tudo isso vai desaparecendo e dando lugar a um desesperado lamento ilógico e não racional de uma mente perturbada pelo amor

incestuoso que ele sente por sua própria irmã Cadance, chamada Caddy por todos, cujo comportamento sexual é desregrado e promíscuo. Na medida em que a narrativa de *Quente* prossegue, mais e mais ilógica se torna, alternando cenas do presente com lembranças do passado, até perder a forma física da prosa e ficar parecida com a visualização poética, com frases arbitrariamente escritas uma debaixo da outra, sem pontuação alguma e sem razão lógica aparente, a não ser a da angústia que provoca, finalmente, o suicídio do narrador.

O terceiro capítulo, que se passa numa sexta-feira santa, é narrado por Jason Compson IV, o filho do meio e o único que é amado pela mãe. Ele é meio cínico como o pai e duro em relação a Caddy e sua filha, Miss Quentin (o mesmo nome do tio suicida). Ganha dinheiro da mãe e rouba o que pode da irmã. Sua narrativa é fácil de ser seguida, com apenas uma dificuldade: Jason, como Benjy, só vêem o mundo de acordo com seus próprios interesses, desconsiderando quaisquer ligações ou elos possíveis com os outros.

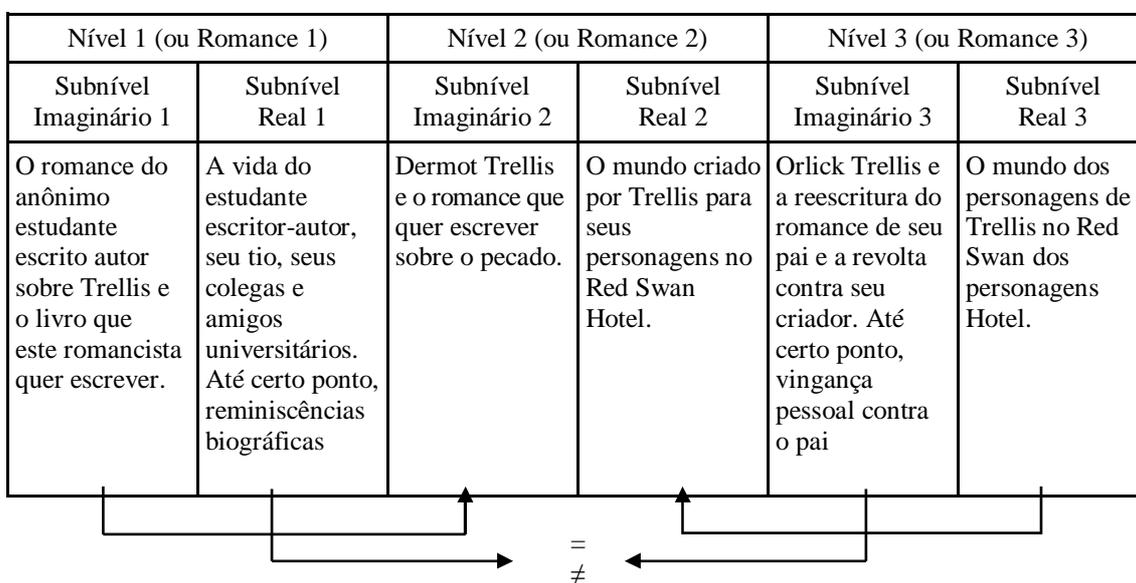
O quarto e último capítulo é narrado por um narrador em terceira pessoa, e tem como foco narrativo e ponto de vista, Dilsey Gibson, a cozinheira negra da família, cuja mente nos ajuda a dar ordem e coerência ao caos provocado ou criado pela família Compson. Este último capítulo dá ao leitor, finalmente, a ordem cronológica dos fatos e a dimensão espacial do lugar da ação. É o capítulo mais fácil de ser entendido, aparentemente, embora precisemos, para entendê-lo, das informações propositadamente embaralhadas contidas nos três capítulos precedentes. *O Som e a Fúria*, apesar de suas dificuldades de leitura, é um dos maiores romances do século vinte e uma obra-prima incontestável. Vale a pena tentar vencer as dificuldades de sua leitura.

O outro livro de que quero lhes falar nunca foi traduzido para o português e se chama *At Swim-Two-Birds*. Publicado em 1939, foi o primeiro dos cinco romances escritos por seu autor, o também irlandês Flann O'Brien, nascido em 1911 e falecido em 1966. O romance foi recebido pela crítica da época com espanto e admiração, sinais de aprovação, num primeiro instante, e de reprovação, posteriormente. Em qualquer dos casos, foi considerado, geralmente, como um livro "joyceano", tendo agradado, segundo consta, até ao próprio Joyce.

Em que ele é um romance diferente? Por não ser um só, mas quatro romances ao mesmo tempo. O primeiro é o de um anônimo estudante da universidade de Dublin que quer escrever um romance sobre um romancista que escreve um romance; este é o segundo, que é o romance escrito pelo romancista Dermot Trellis, que convoca

personagens do folclore irlandês e da ficção de faroeste americano, assim como outros personagens e animais para entrarem em seu romance. Ele mesmo acaba por violentar a moça do faroeste americano contratada para seu livro, Sheyla Lamont, que morre na hora do parto, pois seu filho já nasce adulto. Como Trellis é preguiçoso e não escreve o livro, e como seus personagens não estão satisfeitos com o rumo que ele anda dando à ação e ao seus destinos, eles resolvem dar-lhe remédio para dormir mais e escreverem eles mesmos o romance. Esse vem a ser o terceiro romance, escrito pelo filho de Trellis, chamado Orlick, que faz tudo para destruir o pai e matá-lo, na medida em que escreve e/ou reescreve o romance do pai. Antes de conseguir seu intento, uma empregada do Hotel em que estão hospedados o escritor Trellis e seus personagens vê tantas folhas de papel esparramadas pelo vento, através de uma janela aberta, e pensando que eram papéis velhos, queima-os, assim salvando Trellis, mas deixando seu romance interrompido. A leitura dos três livros, que são escritos entrelaçada e não separadamente, constitui o quarto romance, aquele que nós leitores lemos e que foi escrito por Flann O'Brien. O seguinte gráfico talvez ajude a melhor visualizar e entender a estrutura do romance:

Os três romances em *At Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien



Claro está que o livro é uma sátira e uma paródia, de James Joyce e Virginia Woolf e de todos os escritores realistas ou não, experimentalistas ou não, que escreveram antes dele. Ao criar um romance dentro de um romance dentro de um romance dentro de um outro, Flann O'Brien também subverteu a estrutura do romance

moderno, embaralhando-lhe as formas possíveis e também suas possíveis linguagens, demonstrando assim que ainda existia caminhos possíveis para a construção de narrativas sempre inovadoras e transformadoras. Optando pelo pastiche e pela sátira, a linguagem do livro é uma paródia cômica e mordaz, ao mesmo tempo, dos procedimentos utilizados pela narrativa do romance tal concebido pelo realismo-naturalismo, quer como subvertido por Joyce, Virginia Woolf e todos os outros importantes escritores do modernismo.

Por fim, deveremos falar do romance *A Festa*, de Ivan Ângelo, nascido em Belo Horizonte e que publicou seu livro em 1972. Estranhamente, estamos diante de um livro que é classificado ao mesmo tempo como um livro de contos e um romance. E a razão é simples. Chamado de “A Festa”, o livro é dividido em duas partes, “Antes da Festa” e “Depois da Festa”, portanto, a parte da festa propriamente dita não aparece no livro. Não é este o primeiro estranhamento, pois a primeira parte, “Antes da Festa”, é constituída de oito contos separados, desligados uns dos outros (assim o leitor é levado a acreditar), embora se afirme aqui e ali, que algum personagem esteve na festa que dá título ao romance.

Terminada a leitura da primeira parte, quando abrimos a página onde está a segunda, não só damos por falta da suposta “festa”, espantamo-nos o fato de que o escritor, sem escrever sobre a festa, dar entrada na parte chamada “Depois da Festa”, o que, no mínimo, parece nos lesar ou enganar. Essa sensação de logro fica maior quando nos deparamos, nessa segunda parte, “Depois da Festa”, de que não estamos diante de uma narrativa contínua, nem do que entendemos por romance, muito menos por conto, mas sim de um dicionário, com verbetes que remetem aos personagens, eventos, nomes e acontecimentos, desde a primeira página do primeiro conto do livro. É assim, através desses verbetes, que o leitor vai aos poucos ajuntando os fatos e construindo, através da leitura, o romance da “festa”, que Ivan Ângelo não escreveu. É ao ler sobre todos os personagens dos contos de “Antes da Festa” que o leitor começa a perceber que os contos dessa primeira parte não são desligados uns dos outros, mas que estão interligados de maneira extremamente coesa, sem, no entanto, criar a idéia de que estamos diante de um romance. A suposta festa é recriada pelo leitor, fragmentaria, mas logicamente, na medida em que ele ajunta os pedaços ou peças desse quebra-cabeça enorme, que constitui a parte do dicionário, o “Depois da Festa”. A maior novidade do livro de Ivan Ângelo não é ter sido escrito, é ter sido “não-escrito” por seu autor,

propiciando que seja sempre recriado a cada nova leitura, através da junção dos contos e do dicionário de personagens, ações, situações, que constituem as duas partes do livro.

Concluindo, quero reafirmar que James Joyce e Virginia Woolf foram romancistas modernos ao violentarem as regras constitutivas do romance realista-naturalista que, vindo do século XIX, ainda dominava o panorama inicial do século XX. Por seu lado, Oswald de Andrade, William Faulkner, Flann O'Brien e Ivan Ângelo foram romancistas pós-modernos ao pegarem as novas formas criada por Joyce ou Woolf e subvertê-las ainda mais, criando, satírica e parodisticamente, novas formas e novas linguagens para o romance, fazendo-nos ver o mundo de uma maneira, a cada vez, sempre nova. E não é mais que essa a função do escritor pós-moderno: espantarnos e desconcertar-nos, sempre, com a novidade de seu olhar sobre o mundo, obrigando-nos a vê-lo, a cada vez, de uma maneira exorbitante, sempre revolucionária. A cada livro, uma nova descoberta e um novo espanto.

## Notas

<sup>1</sup> Para os conceitos de *scriptible* e *lisible*, ver o livro *S/Z*, de Roland Barthes.

<sup>2</sup> *James Joyce and the Revolution of the Word* (London: The Macmillan Press, 1981), p. 7.

<sup>3</sup> *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1980), pp. 628 e 3; tal como na tradução de Haroldo e Augusto de Campos.

<sup>4</sup> Ver “Defining postmodernism” em *The Eletronic Labyrinth*: <http://iath.virginia.edu/elab/hfl0242.html>, p. 1

## ABSTRACT

GODOY, Heleno. Modernidade e Pós-Modernidade na Ficção Contemporânea. *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007.

This communication discusses how after James Joyce's *Ulysses* (1922) and Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925) publication, novelists of different nationalities answered the defiance of facing and surpassing the extreme limits that those two writers took the technique and structure of the novel. The analyses will take into account Oswald de Andrade's *Sentimental Memories of João Miramar* (1924), William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929), Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* (1939), and Ivan Ângelo's *The Party* (1975).

**Keywords:** Narrative – Novel – Modernity – Postmodernism.