

O DILEMA DA MODERNIDADE: HISTÓRIA OU MITO?¹

Joan Ramon Resina

“Em lugar do método narrativo, agora podemos usar o método mítico” (ELIOT, 1923, p.483). Com estas palavras, escritas a propósito da técnica empregada por Joyce em *Ulysses* e por ele mesmo em *The Waste Land*, T.S. Eliot concluía aquilo que, a seu modo de ver, havia sido o preâmbulo de toda futura obra modernista. Joyce e Eliot, e em geral o modernismo, recuperam o mito em uma de suas modalidades: a alusiva. À primeira vista, surpreende em Eliot a afirmação de que Joyce inventara o método que constituiu a mais difundida técnica de alegorização da narrativa desde o classicismo grego até o romantismo. A mitificação sempre operou uma universalização no particular e concreto e ainda no meramente subjetivo. Um acontecimento mítico difere de um evento empírico enquanto portador de uma qualidade universal que o resgata da contingência. Com base nesse ponto é que o realismo e o historicismo do século passado descartaram o mito como objeto e como instrumento narrativo em favor da individualidade de coisas e pessoas, afirmando a irrepetibilidade dos eventos. Lucien de Rubempré não é o primeiro poeta que acode a Paris com um legado de versos em busca da glória literária, nem o último a ser devorado pelo jogo de ambições e interesses que constituem a única lei absolutamente necessária da cidade moderna. Mas o papel vegetal com fins industriais é inventado uma única vez; o aperfeiçoamento dos tipos de impressão na Inglaterra e sua difusão pelo continente são também fenômenos datáveis e irrepetíveis; as condições,

¹ Tradução de “El dilema de la modernidad: ¿historia o mito?” In: RESINA, Joan Ramon (Ed.). *Mythopoesis: Literatura, Totalidad, Ideología*. Barcelona: Anthropos, 1992. p. 251-279.

que permitem à aristocracia provinciana proteger um jovem de origem humilde e obrigam a rechaçá-lo no ambiente muito mais pretensioso da capital, são também o produto de uma reação social cuidadosamente historiada por Balzac. Parece, portanto, que se pode estabelecer uma primeira oposição entre a linearidade de uma série de elementos conexos, ainda que diferenciáveis (chamemo-la de série histórica), e a circularidade ou reiteração própria das situações míticas.

Repete-se comumente que os paralelos homéricos em *Ulysses* escapam aos personagens deste romance. Não obstante, sua presença na obra não é meramente estrutural; esses paralelismos não constituem somente o andaime formal que haveria permitido a Joyce integrar os escombros da cultura contemporânea. Bloom não se sonha Ulisses, e muito menos pensa Molly em Penélope. A esfera mítica, sem embargo, não é a ocupada por aqueles personagens homéricos, senão a zona ideal à qual tendem uns e outros, de forma mais perfeita o herói helênico, muito mais precariamente o representante burguês de uma cultura irônica. Esse espaço ideal fica indicado quando o autor amplia dois momentos temporais extremos, anulando provisoriamente a corrente de mudanças desfiguradoras que constitui o sentido histórico. Certamente, a contingência permanece irrecuperável pelo mito. Esta contradição não resolvida entre ambas as tendências é o que empresta seu tom humorístico à ironia modernista, substituindo com ele o tom nostálgico da ironia romântica, decidida em favor do mito. Subjetivamente, Bloom tende ao heroísmo, isto é, a uma perfeição existencial definida nos únicos termos que podem dar sentido à sua aspiração: os da cultura burguesa semi-industrial nos promontórios da metrópole capitalista. Mas estes termos são os responsáveis pela opacidade que impede o sujeito heróico de manifestar-se como tal. E o humor sublinha este feito negando a anagnorisis precisamente no encontro com um Stephen Dedalus, supostamente atento aos fenômenos epifânicos. No outro extremo temporal as coisas acontecem de outro modo. Carentes de interioridade, os heróis homéricos não nos aparecem como aspiração, senão como essência. Seu heroísmo não está mediatizado por obstáculos e por provas, antes, estas são ocasiões para a manifestação

da essência heróica. A idealidade, que lhes pertence em maior ou menor medida, é uma função de seu estar no mundo. Dito de outra maneira, a idealidade da esfera mítica – que intersecta o mundo heróico sem coincidir plenamente com ele – é uma gradação do ser, acessível como qualquer de suas outras manifestações; desse ponto é que o herói pode percorrer cada um dos recantos do mundo homérico, desde as moradas de criaturas infra-humanas até o Hades. Seu mundo não é um mundo irônico, nele há espaço para os deuses.

O mito, disse em outro lugar, supõe a realidade, inclusive a naturalidade, de uma situação meramente volitiva (RESINA, 1985, p. 8). Tende sempre a estabelecer a essencialidade dos valores. Neste sentido lato de “mito” pode entender-se a atitude modernista como uma ruptura com a mitologia implícita e inclusive inconsciente do realismo do século XIX: a sujeição da experiência a uma meta-narração denominada história universal do espírito, a uma teleologia legitimada pelo meta-relato científico, que propõe a imanência da Parusia e funda a possibilidade de uma totalidade narrativa secularizada. A subsunção do fragmento na categoria significativa – *These fragments I have shored against my ruins* (ELIOT, 1934, p. 46) – assinala a quebra da interpretabilidade do acontecimento por referência a uma atualização do destino humano que só poderia conhecer-se e compreender-se desde posições não-históricas, isto é, míticas. Daí a proposta modernista de explicar o caso isolado referindo-lo às regularidades percebidas no curso da história (do espírito, da arte, etc.), com o qual o método de multiplicar paralelismos e contrastes (método paradigmático) substitui o método de organizar o significado do caso isolado em função de sua posição singular, mas necessária, em uma cadeia sintagmática, que devém significativa postulando uma finalidade inacessível à experiência histórica. De acordo com esta idéia, o mito apareceria no período modernista não como o retorno do reprimido pelo racionalismo, senão como o fim da narratividade. Oposta a uma transição natural entre essência e existência, a mitopoesis modernista assinalaria a impossibilidade de dignificar mediante a ordem narrativa os materiais degradados pelo capitalismo. Os paralelismos míticos em *Ulysses* são a má

consciência narrativa do autor modernista. Sublinhando a nostalgia pela integridade épica, põe em relevo a distância entre a ordem da narração e a ordem (ou sua carência) do sujeito (narrador, leitor, personagem).

O formalista russo Tomachevski criou um princípio categorial para indicar esta distância, com os termos *fábula* e *sjuzhet* (comumente traduzido [em português] como trama). *Fábula* refere-se à sucessão de acontecimentos relacionados cronológica ou causalmente, independentemente da representação verbal ou formalização literária. *Trama* refere-se à recepção subjetiva, quer dizer, circunstancial, estilizada e valorizada, desse material organizado à margem da consciência particular à qual se dirige o discurso (cf. TOMASHEVSKY, 1965, p. 67).

Se uma das duas categorias representa preferentemente a literatura modernista, é, sem dúvida, a de trama. A *fábula* dominou a época clássica do romance, desde o *Quixote* até o naturalismo, e seu domínio foi absoluto precisamente no período de maior objetividade do gênero: no romance histórico e no naturalismo. Ambos os modos narrativos estão dominados por uma noção particular do determinismo, aceitando a idéia de uma ordem inelutável dos acontecimentos, sob os quais se curva submissa e honestamente a consciência atenta do autor. Da crença na absoluta determinação causal da vida, assim como da insatisfação com a arbitrária redução dos elementos significativos levada a cabo pelos historiadores, surge *Guerra e Paz*. Constantemente, o romance contrapõe a “realidade” à representação desta nos meios oficiais e à difusão pública dos acontecimentos. Ferido de morte na batalha de Borodino, o príncipe Andrei Bolkonsky compreende que aqueles que crêem dirigir o curso da história sucumbem ao mito que os sustenta no poder.

Considerado em sua época o antônimo do espiritualismo supostamente representado por Tolstoi, Emile Zola constrói seus romances sobre a noção de um rigoroso determinismo de inspiração biológica. A obra de referência para seu cientificismo literário é a *Introduction à la Médecine Experimental*, de Claude Bernard (1865). Bernard chama “determinismo” às causas que determinam a manifestação dos fenômenos. Estas causas, assegura Zola, não são outra coisa que as condições materiais

dos fenômenos. Dito isto, a diferença entre a experimentação científica e a que propõe Zola para o romance consiste em que, em lugar de introduzir causas específicas para registrar os efeitos, o romancista programa a causalidade, definindo um ambiente particular para os personagens ou uma condição hereditária e procede de modo a criar os efeitos. A retórica determinista pretende fazer esquecer ao leitor que o romancista intervém a todo o momento para decidir o comportamento de seus personagens, produzindo, portanto, a ilusão de causalidade aceita a priori como método narrativo. Zola não é o único a negar praticamente seus postulados teóricos. Também Tolstoi ignora ocasionalmente os feitos que comprometem sua intenção conceitual. Pertence à natureza dos heróis imaginários adaptar-se às necessidades narrativas; a incompatibilidade do personagem com a trama se apresenta no momento em que o autor elege personalidades históricas para ilustrar sua tese. Kutuzov era uma dessas personalidades historicamente documentadas e, portanto, resistentes à pressão mitificadora. Apesar disso, Tolstoi transforma o cortesão astuto, hedonista e corrupto no sensível herói popular, que representa as virtudes admiradas pelo autor no povo russo (cf. BERLIN, 1986, p. 28).

No romance do século dezenove, presidido pelos modos do realismo, encontramos, como havia visto Ortega relativamente a esta tendência, um conflito entre o mito e os feitos, só que, inversamente daquilo que ele pensava, triunfa o mito (cf. ORTEGA Y GASSET, 1956, p.116). Considerando-se bem o fato em questão, como poderia ser de outra maneira? Como poderia uma narração, um discurso que aspira a incorporar um sentido total e totalizante, descartar a esquematização ideal em que consiste o mito? A observação de Franco Moretti sobre o mecanismo do romance de mistério é aplicável a todo texto em que predomina uma causalidade rigorosa:

Durante a narração [fábula e trama] alcançam o máximo de distância entre si: dominam a trama e a diferenciação de pontos de vista. Mas ao final da narração ambos coincidem perfeitamente; ou melhor, a trama deve renunciar aos seus traços característicos e render-se à necessidade supra-individual manifestada na reconstrução da fábula (MORETTI, 1987, p. 70).

A fusão do ponto de vista individual com as observações objetivas facilita a consciência de que os valores estão incorporados na realidade supra-individual, de que correspondem à natureza mesma das coisas. Bem, esta é justamente a função cultural do mito.

Convém deter-se nesta averiguação: a relação do mito com a literatura não consiste em que esta ocasionalmente converta a mitologia em tema ou matéria para a atividade artística, senão o fato, muito mais radical, de que literatura e mito coincidem no formalizar a adequação da perspectiva individual a paradigmas supra-individuais, refletidos na pretensa necessidade das coisas. Neste sentido, ambas as categorias são instrumentos da necessidade de remeter a existência empírica a um fundo que constitui a origem da significação, do mesmo modo que na metafísica tradicional a questão epistemológica estabelece a existência das coisas como anterior à sua presença na percepção. O mito e a literatura submetida a instâncias de presença – quer dizer, toda literatura que não nega sua condição transcendente – apresentam uma superfície cognitiva sustentada pelo que é na realidade um fundo de normas culturais, normas cuja coerência se vê alterada por sua própria transmissão. Cada época estabelece seus axiomas dentro de um marco epistemológico necessariamente arbitrário em relação ao marco de outras épocas. A crença de que o horizonte epistemológico de uma época (a nossa) é um horizonte natural, de que o ignorado se oculta atrás da última montanha e aguarda simplesmente para ser incorporado ao sistema sempre crescente, mas sempre idêntico a si mesmo da verdade, é a força constitutiva dos mitos. Nas palavras de Paul Veyne (1988, p. 119): “Se algo merece o nome de ideologia, esse algo é a verdade”. A verdade suscita a crença (no caso, não é necessário distinguir entre imposição dogmática ou convicção racional), e a crença gera acatamento.

Literatura e mito são formas de socialização. A pergunta de raiz kantiana: “é em algum sentido possível uma experiência e um apreço imediatos da mitologia?” (KERÉNYI, 1949, p. 2), há que responder-se paradoxalmente com uma afirmação, deixando claro, sem embargo, como o sugere o título de uma obra de Roland Barthes, que não cabe mais falar

de uma única mitologia. As mitologias são sistemas credenciais, marcos de referência orientados à dispensa de valores. Esta era, sem dúvida, a função do Olimpo; mas também, em outro sentido, emanam orientações vitais do rosto de Greta Garbo ou do soldado negro saudando a bandeira francesa. Há aqui mitologemas incorporados a um período histórico igualmente enclausurado e difundidos em um meio distinto da linguagem. O aspecto fundamental destas imagens é a sua potência formativa de uma narração, sua capacidade para gerar uma história que se desprende delas e envolve necessariamente o observador: o ideal feminino a que aspirará todo homem e que imitará toda mulher enquanto se submetam ao mito; a assimilação do nativo africano aos valores da civilização, exemplarmente manifestados no patriotismo.

A multiplicação destes mitologemas visuais na publicidade, revistas ilustradas, guias turísticos, livros de texto, rádio e televisão, parece coincidir com o desaparecimento do método narrativo na literatura de vanguarda. Mais adiante deveremos propor-nos a questão de se esta literatura pretensamente desmitologizada verdadeiramente se liberou do mito. Se temos de extrair conseqüências da tese de Marshall McLuhan, a involução da narratividade na literatura do século vinte vem imposta pela aparição hegemônica dos novos meios de comunicação. Para McLuhan (1960, p. 289), não são os conteúdos, senão a linguagem mesma em que encarnam, o que constitui o valor mítico de todo arquétipo. Cada um destes meios, como todo idioma, é um modelo do universo, um modelo que convida a atuar segundo princípios determinados.

Como todo mito, os novos meios inspiram modos de ação social impensáveis sem eles. Os meios de comunicação eletrônicos, desde o rádio ao computador pessoal, conectado a uma rede de terminais por meio do modem, inspiram uma nova distribuição das energias sociais acertadamente definida por Jean Baudrillard (1983, p. 127) com nomenclatura mítica como era “proteínica”, cujo objeto arquetípico, a tela da televisão, define a relação do corpo com o universo circundante. Não é somente que o mundo, arrefecido pelo meio, perca sua estranheza e se projete confiadamente no espectador, “como se estivesse inscrito em

seu corpo” (ADORNO, 1963, p. 73), senão que o corpo, em si mesmo, perdida sua intimidade, se dissolve na saturação dos processos informativos que Baudrillard caracterizou como obscenidade fria (cf. BAUDRILLARD, 1990, p. 68).

Definidas metaforicamente como inteligência artificial, as funções do computador reincidentem sobre o teor metafórico e ocupam seu espaço. Agora, são a inteligência humana e a atividade cortical as que se explicam em termos de conexões eletrônicas e operações de software. Não se trata somente de a difusão dos novos meios ter revolucionado os usos sociais e a imagem do indivíduo, mas que o êxito e triunfo hegemônico da informática deve-se à sua coincidência, nada casual, com as tendências e desejos da civilização que os desenvolveu. E estas tendências apóiam-se, desde cedo, no mito.

O velho sonho de absoluta transparência, claramente assimilado à atividade diabólica por Luis Vélez de Guevara, cujo diabo coxo oferece acesso à intimidade dos lugares, torna-se técnica consciente com a articulação jesuítica da direção da consciência e do controle político. O confessionário é o primeiro terminal para o *input* e processamento de dados. Desde o século dezessete, seculariza-se e especializa-se a função informativa como instrumento de poder. Os cidadãos são espiaados e criam-se os primeiros arquivos policiais na França na época de Colbert. Um ministro do interior da Primeira República, Garat, ideou a carteira de identidade como uma das primeiras medidas da recentemente criada “Oficina de Observação” (cf. LE CLÈRE, 1981, p. 85).

A instituição penitenciária característica desta nova sensibilidade é o **Panopticon** de Bentham, mecanismo arquitetônico que transforma o prisioneiro em um objeto de observação encerrado no foco de um olhar permanente. No século dezenove, proliferam e universalizam-se as enormes burocracias, penetrando nos últimos recantos do cotidiano, como ocorre nos romances hiper-realistas de Kafka, explosão de voyeurismo que na segunda metade do século vinte alcança a subjetividade por meio de enquetes, câmeras de televisão e de vídeo onipresentes em lugares públicos, detecção das preferências do telespectador por computação eletrônica da seleção

individual da programação, intervenções telefônicas, microfones ocultos e sinalizadores da presença física, comercializados como rastreadores de menores. A obscenidade do exibicionismo foi substituída pela obscenidade da absoluta disponibilidade, da transparência. O exibicionismo, afim ao espetáculo, oficiava os ritos da alteridade. A exibição supunha um agente distinto do público. Seu arquétipo: o cabaré, ou, alternativamente, a vitrine comercial. Em ambos os casos, o que se oferecia era um aspecto do objeto, nunca o próprio objeto: sua manifestação, não sua essência. A exibição de alguns de seus valores (eróticos, estéticos etc.) punha em relevo a existência de outros que não podiam realizar-se na contemplação. Daí o impulso que convertia o contemplador em comprador.

O traço característico da transparência é a destruição da divisão entre sujeito e objeto, entre intimidade e exterioridade. Quando o diabo coxo levantava os telhados das casas madrilenhas, obliterava a distinção entre espaço público e privado. Não é outro o efeito perseguido por designers modernos, quando, como no paradigmático Centro Georges Pompidou, convertem os visitantes em parte da exibição, e, por sua vez, em público do repertório espontaneamente encenado no “exterior” pelos transeuntes. Citando uma vez mais Baudrillard (1990, p. 130), “O obsceno põe fim a toda representação”.

Destrói, portanto, a seqüencialidade essencial à re-presentação, os tempos da descoberta e do reconhecimento, ao mesmo tempo em que dissolve a diferença entre o objeto e sua representação, distinção em que se funda a reflexão. Inaugurada como uma superação da alienação que engendra os mitos, a era da comunicação total e simultânea aparentemente destrói a condição mesma das projeções. Convertido em tela receptiva, o indivíduo já não pode emitir suas criações imaginárias sobre o espaço metafísico que até o presente tem recoberto todas as suas construções. A passagem do cinema à televisão, o abandono da projeção em favor da recepção, parece ter mudado não só as metáforas com que descrevemos o mundo social e seus intercâmbios, senão o próprio objeto metafórico.

No caso da literatura, em que consiste a insistência na participação ativa do leitor quando da construção do significado do texto, senão na

destruição da antiga atitude espetacular que definia a literatura desde suas origens ritualísticas? Superada a tradicional identificação da alma com o papel (ou tabueta), o livro já não poderia ser o lugar das projeções em que o leitor contempla as sombras da experiência como fez o filósofo nas paredes da caverna platônica. Incorrem em erro os que pensam que a literatura contemporânea de aspirações artísticas não está sintonizada com o mundo atual, e que é a literatura popular (*comics*, seriados, best-sellers e romances de detetives) a que melhor representa a dinâmica da atenção no momento em que vivemos. Nenhuma destas formas de escrita tem conseguido imitar a nova linguagem dos meios de comunicação. A facilidade com que são adaptadas por estes é enganosa. Trata-se de uma imposição formal, pela qual são recolhidas como materiais para a perpétua transmissão de impulsos eletrônicos completamente indiferentes aos seus conteúdos. É a pobreza de princípios formais destes gêneros que os torna maleáveis e consumíveis em forma de polpa temática facilmente codificável no novo meio. Mas não é o meio o que “reconstitui as mesmas convenções narrativas da verdade antecipadora que ironizou todo escritor importante desde Flaubert” (NEWMAN, 1985, p.129).

A proliferação dos seriados e do melodrama na telinha não supõe o reviver das convenções e fórmulas narrativas da literatura do século XIX. Frente à multiplicação de cenários, grandes espaços, intensidade de ação e progresso temporal do romance do XIX, cuja reconversão à imagem tornam necessários os meios das superproduções cinematográficas, o melodrama televisivo se apóia em uma concepção ligeira do tempo – o envelhecimento dos personagens se dissipou junto com a temporalidade do mundo abstraído de suas relações históricas –, que tem sua contrapartida, ainda que não sua causa, nas condições de emissão e recepção televisivas. Fatores como a baixa intensidade visual da telinha e a limitação pressuposta em suas produções, favorecem os primeiros planos, os interiores, a restrição da ação ao tom menor ou à pequena escala (cf. JOYRICH, 1988, p. 136).

Por outro lado, a centralização do aparato no espaço familiar e a privatização da recepção deslocaram objetivamente os conteúdos da

programação para a esfera doméstica, favorecendo as preocupações da intimidade burguesa e do lar em todo o espectro da programação, desde os anúncios aos telejornais, nos quais assistimos a uma interiorização e expansão progressiva da câmera pelo espaço da vida privada da classe média.

A *mise en abîme* produzida por esta inserção da paisagem doméstica no núcleo da domesticidade põe em evidência o caráter artificial, técnico, do pretendido realismo televisivo. Pois, ainda quando em um alarde de sofisticação a reflexividade do meio se manifeste na inclusão da atividade do telespectador, agora duplamente mediatizada por sua elevação à categoria de acaso – o telespectador surpreendido no mais íntimo de seus gestos, que o estabelece como “consciência” próxima do “mundo”, surpreendido, portanto, no mais completo esquecimento de si, na mais absoluta inconsciência –, sempre permanece o contraste entre a suposta naturalidade da cotidianidade, “casualmente” captada pela câmera, e a ingerência do meio nas condições dessa mesma cotidianidade. Adorno já havia observado como o pseudo-realismo do que ele chamou “indústria cultural” penetra nos detalhes mais ínfimos da vida e os corrompe, e como, inclusive o acidental, aparentemente intacto pelos esquemas do meio, demonstra seu vestígio tão logo relegado à categoria de “casualidade do cotidiano” (cf. ADORNO, 1967, p. 86).

Se o seriado desenvolveu uma vida parasitária em um meio distinto do tipográfico, não é porque o novo meio reconstitua uma narratividade superada pelo Modernismo e seu meio privilegiado, o cinematográfico. Como observa o próprio Newman (1985, p. 178):

A verdadeira ironia do Modernismo cegamente continuado é que segue atacando as pretensões de uma cultura conservadora, orientada para a letra impressa, os modos interpretativos lentos e trabalhosos, que ajuízam de forma estandardizada, seqüencial, que, de fato, desapareceu. A nossa é uma Época de Narração, mas está baseada no reconhecimento instantâneo de configurações, não na decodificação analítica demorada.

Aplicando a distinção formalista, teremos o fato de que a narratividade elaborada pelo meio televisivo oblitera a distância entre

fábula e trama, distância que fundava a narração tradicional, levando-nos diretamente ao momento culminante em que se anula a distância através do esforço interpretativo com que se fazia coincidir a trama.

Com uma interpretação oposta à de Franco Moretti, Umberto Eco assimila o romance policial aos mecanismos dos meios de massa, nos quais – como ocorre no *spot* publicitário – a narratividade é substituída pela iteração. Assim como Jean-François Lyotard (1984, p. 24) notou a desagregação da função narrativa tradicional e sua dispersão em “nuvens de elementos de linguagem narrativa”, Eco descobre no gênero popular uma história “eterna” salpicada de “novos” elementos sobrepostos aos *topoi* de um repertório fixo. Se o prazer da leitura deriva de “seguir certos gestos ‘tópicos’ de personagens ‘tópicos’ cujo comportamento estereotipado apreciamos de antemão” (ECO, 1985, p. 164), deve-se conceder que a tensão narrativa geradora de suspense se dissolve em uma instantaneidade recorrente. O prazer da leitura dos gêneros seriados, como o dos melodramas televisivos, procede deste reconhecimento do sabido, do antinarrativo recuperado em um momento de distensão cognitiva. Incluso naquelas séries aparentemente historicizadas, como as sagas, em que personagens estão submetidos ao envelhecimento, o princípio da iteração se sobrepõe ao princípio narrativo. A história é sempre a mesma nos ciclos geracionais, e os descendentes reproduzem invariavelmente os gestos dos antepassados ao se defrontarem com obstáculos e provas idênticas ou equivalentes (cf. ECO, 1985, p. 169-170).

A temporalidade que manifesta a estética da serialidade não é mais a ordenação cronológica da narratividade submetida ao princípio causal, em que o ato atencional elege sulcos de significação tornando possível a surpresa (ao produzir-se curtos circuitos com sulcos oblíquos), o esgotamento de uma via (interrupção de uma fonte narrativa) ou a inserção de outra a partir de qualquer latência narrativa (novidade argumentativa). É, ao contrário, a recuperação da circularidade, da recorrência própria do mítico. Umberto Eco especula que a serialidade excita o prazer do leitor ou espectador com a recuperação do mito. “O mito – diz – nada tem que ver com a arte. É uma história, sempre a mesma” (p. 182).

Esta história recorrente destrói a distinção entre a arte e a vida, reduzindo ambas à periodicidade. Esta fusão reaparece no gênero que talvez seja o mais característico do meio televisivo: a transmissão direta, analisada por Eco em outro lugar. A constatação fundamental é que nenhuma forma de narração poderia condensar a duração do acontecimento, enquanto que o tempo televisivo coincide com o tempo real daquele. Apesar de que a tela retransmite uma representação do acontecimento, isto é, uma seleção de pontos de vista conjugados por decisões instantâneas que constituem uma incipiente interpretação do ocorrido (p. 107).

Ainda que nesta seleção Eco veja uma operação de composição, que não duvida em qualificar como narração, de história *impromptu*, surge uma dificuldade ao querer reduzir a instantaneidade da improvisação às categorias narrativas tencionais descritas anteriormente. Quando menciona a dificuldade que experimenta o produtor de televisão para “identificar as fases lógicas de uma experiência no momento em que são meramente cronológicas” (p. 113), põe em destaque a improbabilidade de produzir uma trama em condições de plenitude da fábula. Se, acuado por exigências da improvisação e da necessidade de exercer algum controle sobre o material a transmitir, o diretor de produção recorre às categorias mais convencionais da organização novelesca – formas *prêt a porter*, de aplicação quase automática e recepção acrítica, ele aponta menos a uma liberdade narrativa baseada na estética da forma aberta do que a uma sedução do meio pós-moderno paradigmático através do mito. A eventualidade do acontecimento e a abertura ao acaso – base da estética do surrealismo – são engolidas pela temporalidade das formas psicológicas mais simples, sejam as da vida cotidiana, regida pelo hábito e pela rotina, sejam as que sustentam a unicidade da experiência no âmbito socializado em que se geram os significados como elementos de vida reiterados e reiteráveis.

A seleção e substituição de perspectivas durante a retransmissão não obedecem a um princípio narrativo, pois, como observa Stanley Cavell, a rede de câmeras desligada antecipadamente implica a simultaneidade dos pontos de vista, não sua sucessão. Que esses pontos de vista sejam recebidos pelo telespectador de um em um é acidental; em princípio, o

telespectador poderia dispor de um sistema de monitores semelhante ao que utiliza o diretor de produção, em cujo caso deveriam considerar-se as mudanças de imagem no aparelho receptor não como variações de intenção de um a outro ponto de vista, senão como mudanças de atenção em presença de imagens simultaneamente acessíveis.

Diferentemente do que acontece no cinema, a mudança de uma a outra imagem não obedece a exigências de significado, senão às condições impostas pelo próprio acontecimento, como se o significado procedesse deste (cf. CAVELL, 1982, p. 89). Convém distinguir nitidamente esta sugestão daquela produzida no cinema pela técnica de montagem, onde o deslocamento de umas imagens por outras obedece às necessidades de composição e, diferentemente do que ocorre na alternância de câmeras na retransmissão televisiva, os enquadramentos não são aspectos de atenção de um contínuo perceptivo, senão elementos sintáticos de cujo acoplamento emerge o significado do conjunto.

Enquanto no cinema o significado procede de uma elaboração crítica do material visual recolhido em tomadas, o meio televisivo sugere um a priori significativo no objeto da percepção. Este gesto reintegrador da ordem significativa ao empírico simula a auto-suficiência do mundo, e aparentemente anula o poder do mito, que consiste precisamente em instalar os feitos empíricos em uma ordem incondicionada (KOLAKOWSKI, 1989, p. 108).

É evidente, entretanto, que o apetite da espontaneidade, aparentemente satisfeito pelo modo improvisador da televisão – de modo que, como nota Cavell (1982, p. 88), não se limita à transmissão direta, senão que se estende também à produção gravada –, se alimenta do formato do meio e não da espontaneidade crua, da qual a programação televisiva é uma redução a um meio unidimensional e, portanto, tolerável. Posto que o meio postule a simultaneidade do espectador e do emitido, a única diferença entre ambos é espacial. O tempo é o mesmo, os lugares não. E essa é precisamente a razão da proteção e do conforto oferecidos ao telespectador. A sensação de familiaridade ambiental criada pelo simples procedimento de ligar o aparelho – sensação que explica eficazmente o

mistério de sua ubiqüidade, desde os aparelhos portáteis instalados nos carrinhos de vendedores ambulantes em um mercado provincial mexicano até o televisor, com o volume no mínimo e sem espectadores, projetando seu espectro de luz sobre as sombras de qualquer bar nos Estados Unidos – resulta da homogeneização das arestas da realidade na polida superfície da tela, quer dizer, a filtragem do que poderíamos denominar o espaço hostil, ao mesmo tempo em que a identificação temporal promove a sensação de presença. Desta maneira, inverte-se a operação tradicional do mito sobre a contingência.

Agora é esta a fonte de valores, mas convém advertir que o são enquanto a tela os despoja de sua localização fortuita, convertendo-os em impulsos eletrônicos e inserindo-os na dimensão da temporalidade pura, isenta de espaço. Com o que o mundo é sublimado à esfera do mito.

A crítica cultural aos meios de massa denunciou nestes a dissimulação e o desaparecimento do deslocamento crítico entre a forma artística e os conteúdos previamente mitificados na vida que os subministra. Por sua parte, o experimentalismo literário pós-moderno levou às suas últimas conseqüências o distanciamento percebido pelo modernismo entre a projeção mítica e a cotidianidade. Denunciando o mito da natureza humana e o antropocentrismo, Alain Robbe-Grillet despojou o romance do princípio narrativo, inseparável da projeção no meio lingüístico da medida humana do tempo e da estabilidade de um centro de dispersão da ação: o personagem. Não deve confundir-nos sua produção fílmica *L'année dernière à Marienbad*; Robbe-Grillet deixou para trás os princípios cinemáticos (o cinema nunca abandona completamente a narratividade) em favor dos televisivos. E isso ocorre não somente em sua produção cinematográfica, em que as cenas infinitamente retomadas como variações de um mesmo tema tendem à simultaneidade de perspectivas capturadas na bateria de monitores do produtor de televisão, senão em seus próprios anti-romances, em que o narrador adota a objetividade isenta de comentário da câmara, abandonando ao leitor o esforço de aduzir as categorias conceituais de que depende a organização narrativa.

Não se trata de que Robbe-Grillet empregue procedimentos cinematográficos em um meio verbal (cf. SCHOLÉS, 1982, p. 67), senão de que a entrada da lente no texto em questão aspire a prescindir da narração. E esta, prescindível no contínuo do meio televisivo, é por outro lado inseparável do cinema, como compreendeu Eisenstein (1949, p. 17) dez anos depois dele mesmo ter proposto a abolição do relato. “Hoje – escreve em 1934 –, o relato, que então parecia quase ‘um ataque do individualismo’ contra nosso cinema revolucionário, volta sob uma nova forma ao lugar que lhe corresponde”.

Na televisão tudo tende à desdramatização prevalente nos meios narrativos, à fusão da perspectiva ordinária do telespectador com a do meio, cuja função ideológica consiste em sugerir a perfeita cotidianidade, a absoluta transparência de sua “visão de mundo”. Desse aspecto emerge a naturalização da ruptura dentro da continuidade perceptiva, ruptura que encontra seu equivalente na naturalidade com que o telespectador desvia sua atenção da tela, suspendendo-a provisoriamente para dirigi-la a qualquer tarefa imediata e reintegrá-la esporadicamente à programação sem alterar fundamentalmente a recepção, como ocorreria no cinema, em que a organização narrativa das imagens pressupõe uma intensidade atencional inquebrável.

Esta ruptura assumida pela televisão supõe uma des-hierarquização das imagens baseada no princípio fundamental da simultaneidade. Como na experiência ordinária, a atenção pode passar de um a outro enfoque sobre uma multiplicidade potencialmente infinita encerrada continuamente no horizonte da visão.

O desvio de atenção forma parte integrante do meio; é, por assim dizer, seu núcleo formal, manifestando-se em uma multiplicidade de técnicas e de modos característicos do que caberia chamar “a linguagem televisiva”: a simultaneidade da emissão por diferentes canais selecionáveis ao bel prazer, a alternância de perspectivas acessíveis a todo o momento da fase de produção, a ocupação da tela por imagens independentes, a interrupção freqüente da transmissão por *spots* ou outras séries de imagens igualmente incompletas e, por fim, a simultaneidade de tempos

do espectador e da emissão, cuja presença sustentada distancia o tempo televisivo da solução da temporalidade narrativa.

As convenções fundamentais da narração são a separação dos tempos do leitor e do relato e o progresso da ação, ainda que a cronologia acomode visões retrospectivas ou antecipações, do mesmo modo que o *flashback* e a montagem exploram a dimensão temporal no cinema sem desencaixá-la do progresso cronológico.

Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 54) considera o filme uma “gestalt temporal”, expressão que sugere inequivocamente a noção de unidade e inter-relação estrita das imagens submetidas à técnica cinematográfica, a respeito da qual assegura Lyotard que “foi o último passo na consecução das diacronias como totalidades orgânicas, que havia sido o ideal dos grandes romances de educação desde o século dezoito” (LYOTARD, p. 74).

A televisão libera as imagens atomizando-as, processo de fissão que destrói o efeito da totalidade necessária. À sintaxe fílmica opõe-se uma gramática dominada por relações paradigmáticas: cada imagem é, à princípio, substituível por outra, opcionalidade que se repete subjetivamente na ilusão de participação oferecida ao telespectador através da multiplicação de canais. Nas mãos do telespectador, o controle remoto é ao mesmo tempo o símbolo e o *gadget* do controle subjetivo e individualizado do ritmo e alternâncias da emissão-recepção.

Ao rechaçar a subordinação da imagem ao princípio metonímico da narração, não concordando com as sugestões concomitantes de uma ordem significativa fixada pelo ritmo e progresso temporal das imagens, Robbe-Grillet caiu no mito da autonomia da obra artística, mito que eleva a obra de sua condição de signo à sua hipóstase como fragmento de vida. Resulta apropriado que ao pôr em prática os princípios formais do mito, Robbe-Grillet adote técnicas integrais do emblema privilegiado dessa autonomia: a televisão, caixa que parece conter em si mesma todos os mundos possíveis, e cujas relações constitutivas derivam uma necessidade fictícia de sua própria intransitividade. Além do que, a função exortativa do mito é proposta sem rodeios como própria do *nouveau roman*: “O que

propõe a arte de hoje ao leitor, ao espectador, é em todo caso uma maneira de viver no mundo presente, e de participar na criação permanente do mundo de amanhã” (ROBBE-GRILLET, 1968, p. 182).

Pondo de parte sua pomposidade, estas afirmações são exatas. O *nouveau roman*, como a publicidade, não interpela o leitor por seus conteúdos. Estes não propõem absolutamente nada. A publicidade procura produzir no sujeito uma antecipação das alterações de sua situação social e privada baseando-se em expectativas que nada tem a ver com o produto oferecido. Este aparece como catalisador da ilusão. Não deixa de ser um elemento alheio ao delírio mítico e, sem embargo, é a ocasião que o suscita. Deste modo, antecipando os efeitos de causas meramente sonhadas, a publicidade cria uma imagem antecipada e total de uma situação volitiva contemplada transitoriamente como atual.

A publicidade propõe a participação em um mundo virtual oferecido como atual e presente. A sugestão pela qual esse mundo se apresenta como tangível e realizável, com a única condição de que nos convertamos em proprietários, depende estritamente da fusão e integração das fases da metamorfose social na imagem momentânea que incide sobre o espectador. E não é formalmente essa a participação no presente oferecida pelas convenções do *nouveau roman*? Um presente impossível de fixar na cadeia causal, em que a antecipação se confunde com a lembrança, e as imagens conscientes se fundem com o sonho e a fantasia.

As cenas de *L'année dernière à Marienbad* lembram insidiosamente as de alguns anúncios de perfumes, onde, naturalmente, o que não intervém jamais é a fragrância do produto. A reiteração ritual de certos modelos de conduta pela publicidade equivale à fundação de um mito de origem para atitudes sociais de caráter formular. A publicidade origina modos de conduta propondo-os através de modelos. Sua paradoxal eficácia quando da ausência de instâncias persuasivas ou quando da insignificância destas obedece à reiterada recuperação dos gestos, a sua manifestação para além de sua condição argumentativa, recuperação que acaba sendo intuída como uma proposta de participação na esfera gestual reconhecível e, portanto, socialmente assimilável.

Na época moderna, disse-se às vezes, o festival foi absorvido e substituído pelo espetáculo. No festival, os papéis do ator e do espectador são menos discerníveis do que no espetáculo, em que a relação primordialmente visual cria uma distância formal entre um e outro papel. Estudando o significado sociocultural dos Jogos Olímpicos, John J. MacAloon assinalou a tensão existente entre a vontade do Comitê Olímpico de conservar os jogos dentro da ordem do festival e do rito, e as exigências espetaculares impostas pela massificação do público. A incapacidade de manter consciente nos Jogos a implicação de um sistema de questões transcendentais (explícitas no humanismo de Pierre de Coubertin, fundador dos Jogos Olímpicos modernos) promove sua conversão em espetáculo. Esta conversão está marcada por uma consideração quase exclusiva do prazer visual à custa dos estímulos mentais ou corporais presentes no festival e no rito. Pareceria, portanto, que o gigantismo dos Jogos Olímpicos se encontra em oposição às tendências anteriormente descritas, em que o mito penetra no mundo contemporâneo não tanto em virtude de seus conteúdos como pela promoção de uma atitude fundamentalmente participativa.

A especificação do mito é clara: não podemos nos excluir do que ocorre, deve-se participar de tudo em todas as partes. Em um mundo dinamizado pelos meios de comunicação e pela sensação de *breakthrough* permanente, afirmar-se em qualquer conteúdo, fixar a própria personalidade ou presença em um ponto determinado, privilegiar um interesse, um método, um estilo, uma política, uma idéia qualquer, equivale a distanciar-se da nebulosa de experiências possíveis. A contemplação aparece como hipnose, e resulta axiomático, desde esse ponto de vista, que os valores estéticos tenham de entrar a serviço da ação.

Mas o próprio MacAloon observa que, na realidade, a espetacularização dos Jogos Olímpicos não restringe, senão que, aparentemente, reforça o poder afetivo do ritual olímpico. Sua explicação consiste em um hipotético sistema de marcas fronteiriças, de modo que a marca espetacular dos Jogos pode servir como um dispositivo de recrutamento que desvia a atenção do ritual para atrair mais facilmente aos não comprometidos.

Aqueles que vieram (aos Jogos) simplesmente para observar e ser observados, para desfrutar do espetáculo ou aproveitar-se dele, podem ver-se subitamente apanhados por diferentes ações em níveis de intensidade e participação que não poderiam ter previsto e das quais teriam se retirado se lhes houvesse sido exigido ou solicitado (MacALOON, 1984, p. 268).

O mesmo põe em relevo o que é patente a todos: que o acontecimento prolifera e se estende muito além do evento visual, envolvendo os planejadores urbanos, economistas, governos, agentes de viagem, a indústria esportiva, hoteleiros, cambistas, e inclusive criminosos (desde os que cometeram o massacre de Munique até os vulgares batedores de carteira que trabalham sob o amparo das condições multitudinárias do festival). Dessa forma, nos encontramos com a idéia de que a suposta expansão da espetacularidade no século vinte encerre condições muito distintas às do livre olhar. Estes “espetáculos” são claramente míticos enquanto, como a publicidade, geram formas de conduta perfeitamente previsíveis e programadas. Os Jogos são, têm sido desde sua fundação, uma técnica de socialização, em nenhum sentido diferente formalmente – ainda que positivamente em sua aplicação simbólica – dos ritos-espetáculos do fascismo. O potencial mítico dos Jogos foi claramente percebido por Hitler, que tentou apropriar-se dos de Berlim para sua intenção programática.

Um comentário indeciso de MacAloon é particularmente revelador acerca do papel representado pelos Jogos Olímpicos, assim como pela proliferação de macro espetáculos: “Talvez o crescimento do gênero do espetáculo no mundo moderno tenha de entender-se como uma forma pública de excogitar, de contar histórias sobre certas ambigüidades e ambivalências crescentes em nossa existência compartilhada” (p. 247).

Este tem sido o papel tradicional da literatura até a irrupção do Modernismo. Pareceria, portanto, que à progressiva dissociação de mito e representação – tal como aparece em *Ulysses*, *The Waste Land*, *Luces de Bohemia* – responderia a subordinação da narrativa às cerimônias massivas, cuja complexidade cênica é inversamente proporcional à simplificação dos mitologemas oferecidos.

O processo se inicia com êxito no século dezenove com a literarização da ópera, movimento que alcança o ponto auge com Wagner. De meros pretextos para o jogo vocal e instrumental, passam o texto e sobretudo a encenação a funcionar como ambientadores de um estado psicológico coletivo. Os efeitos de tal ambientação mítica na psicologia do nazismo são extensamente conhecidos e têm sido suficientemente estudados para necessitarem algum comentário.

Para Wagner, a arte tinha de penetrar a camada superficial das realidades externas de uma época prosaica e materialista até alcançar a consciência comunitária do povo, o *Völksggeist*. Retrospectivamente, deve apontar para a criação de uma consciência comunitária impossível nas condições do fragmentário mundo moderno. O modernismo herda a visão wagneriana e algumas das configurações psíquicas implícitas nessa visão. Nela, as raízes míticas da civilização foram cobertas pelo manto do racionalismo. A literatura realista, confabulada com a razão, é incapaz de conectar o espírito atual com suas fontes inconscientes. Daí o progressivo abandono da narratividade em favor de uma estruturação distinta da obra artística. A insistência na presentificação, no falar das imagens por si mesmas, no desaparecimento da organização lógica do discurso, na dispersão de estilos e vozes, aponta inequivocamente para uma ambientação retórica, cujos princípios formais, como na cenografia, propõem uma compreensão textual liberada da antiga dependência do leitor em relação à voz narrativa.

“O mito – escreveu Thomas Mann – é a legitimação da vida; somente através dele encontra a vida consciência de si, sanção, consagração” (p. 424). Certamente, a obra de Mann não desdobra as tendências mais renovadoras do modernismo. Poderia argumentar-se que sua consideração da função legitimadora do mito procede de sua filiação romântica antes que de seu discutido modernismo. Esta posição seria errônea. Em primeiro lugar, a citação anterior procede de um ensaio pretendidamente inspirado em Freud, referência geral, explícita ou não, para os modernistas. Mais importante, a técnica do *leitmotif*, adaptada de Wagner, declara desde **Buddenbrooks** e **Tonio Kröger**

a busca de um princípio de organização textual alheio à cronicidade e à causalidade. E quando nos detemos nos motivos eleitos pelo autor, reparamos em seu forte conteúdo mítico: os olhos azuis e o cabelo loiro do mito ariano, o mar, a flor silvestre, os ciganos. O tratamento modernista do mito consiste, portanto, em uma decomposição daquele em elementos míticos prenes da perda integridade mitológica e uma ironização de sua vigência. Se merece alguma credibilidade a opinião de Mircea Eliade (1963) de que “a moderna paixão pelo romance expressa o desejo de ouvir o maior número possível de ‘histórias mitológicas’ dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’”, então temos de ver na paixão contemporânea pelos espetáculos rituais o desejo de recapturar uma ordem metonímica em uma época que, cada vez de maneira mais radical, oferece somente uma correlação metafórica entre a consciência racional (cotidiana seria um termo mais adequado) e a consciência imaginária, fortemente condicionada por imagens de consumo e realização. A modernidade suprime os encadeamentos que unem os elementos míticos entre si moldando-os em mitos.

A palavra grega *mythos*, que designa a trama de uma história, indica a dependência originária em que se encontra o mito em relação a esta forma primordial de concepção psíquica. Como notou Northrop Frye (1967, p. 30), um dos críticos que mais assiduamente estudaram a função literária do mito, a diferença entre termos como mito, conto popular e lenda se esfuma tão rápido quando os consideramos formalmente em seu aspecto narrativo.

A narração e o mito, inseparáveis em sua origem, aparecem separados no mundo moderno. Com a falta de prestígio da mitologia como sistema de referências ao universo e às relações humanas, a função veicular do mito desempenhada tradicionalmente pela literatura derivou na evitação da narratividade inclusive em gêneros nela sabidamente plantados. Assim, por exemplo, a historiografia moderna situa seu mito fundacional na ruptura epistemológica com a narrativa. O século dezenove, época em que a narrativa alcança hegemonia com o romance, é também testemunha do desenvolvimento da história como disciplina.

Nunca estiveram tão próximas a literatura e a história como nos anos que precedem à ruptura. Os literatos escrevem obras de história (Schiller, Lamartine); na Espanha, o fenômeno é tardio, mas o jovem Blasco Ibáñez escreve uma obra extensa sobre a revolução. Alguns historiadores deixam-se influenciar pelos romances de Walter Scott ou de Chateaubriand. Linda Orr (1986, p. 3) descreveu muito bem o resultado desta hibridização de gêneros:

É como se a história despertasse, no século dezenove, surpreendida e inclusive horrorizada em ver o quão estreitamente ela está enlaçada com a ficção. Desde esse momento, busca ampliar uma diferença em si mesma, a fim de não ser devorada por essa outra entidade – e o efeito é inventar a moderna definição de história, inaugurar uma tradição reescrevendo a história da história, e, ao fazê-lo, instituir essa diferença como ciência.

O que emerge deste divórcio é, ironicamente, uma narração, uma história das diferentes peripécias da historiografia em suas pretensões de abandonar o âmbito da literatura. No terreno da investigação, a literatura assenta seu domínio tão logo quanto a linguagem penetra o labor do historiador, infiltrando metáforas, tropos e figuras retóricas em seu objeto, desde os materiais (documentos) até o produto interpretativo ao final do processo cognitivo.

A consciência deste feito encontra-se na base da predileção de alguns historiadores modernos pelos métodos quantitativos e pela apresentação numérica ou analítica de seus achados. Ou bem resulta na codificação do discurso em um jargão particular que funciona como demarcador da diferença entre a especialidade científica e a linguagem ordinária, preapropriada pelos estilistas literários. Mas a linguagem segue dominando as relações intrínsecas do discurso histórico mesmo naqueles textos em que as estratégias de distanciamento operam com o máximo de pretendida objetividade no seio de convenções derivadas das ciências.

Orr (1986, p. 19) pergunta pela situação do material supostamente não-narrativo, gráficos e cifras, na historiografia contemporânea. Sua

resposta é perfeitamente lúcida: estes materiais intervêm como uma nova forma de citação; são os lugares em que a narração situa sua base autorizada, a ficção com respeito à qual a história delimita seu terreno de operações.

Essas cifras e esses gráficos constituem referências ao princípio de realidade em que se apóiam as estruturas discursivas do historiador, não de maneira diversa daquele pela qual um símbolo qualquer em um texto mítico remete o leitor a um princípio transcendente que o justifica e ocasiona.

A pergunta de Hans Ulrich Gumbrecht (1982, p. 36), se a “desmitificação sempre traz como conseqüência uma desnarração”, pode recolocar-se dialeticamente, considerando se alguma vez a suspensão da narratividade facilita uma verdadeira evitação do mito.

Finalmente, a atitude científica pressupõe um passado homogêneo, subsumível em leis gerais, de modo que esse passado não é um tempo concreto com uma forma adaptada à realidade humana que o ocupa.

Não a progressiva revelação da conduta humana, senão um tempo hipotético, um tempo feito não de situações vividas e vivíveis, mas de paradigmas ilustrados com exemplos arrancados do complexo universo que lhes empresta eficácia. Nesse ponto é que a substituição da narratividade estruturada por relações contingentes em benefício de modelos epistemológicos constituídos por leis gerais promove a caracterização mítica do passado, e, neste sentido, sua radical destemporalização.

O historiador inglês Michael Oakeshott (1978, p. 100) definiu a verdade histórica de acordo com os princípios quase estéticos de relação interna a que tende a visão histórica: “Ser verdade é pertencer a um mundo coerente”. Agora, então, o esforço por integrar uma multiplicidade de elementos em um esquema global conduz quase que inevitavelmente às formas míticas, como se estas fossem as únicas apropriadas para subsumir a realidade em grandes parâmetros de inteligibilidade.

Talvez fosse uma compreensão desta relação formal o que levou a Giambattista Vico, em seu *Principi di una Scienza Nuova intorno alla Natura delle Nazioni* (1725), a postular o valor epistemológico do mito,

considerando-o uma proto-história. Em qualquer caso, a historiografia dos últimos séculos oferece reveladores exemplos de mitificação da história, desde a filosofia da história de Hegel, passando pela evolução teleológica da história segundo Marx, os mitos da decadência dos impérios e das culturas (Gibbon, Spengler), até a analogia entre o ciclo natural e a dinâmica de retirada e retorno tematizada por Arnold Toynbee e envilecida com vistas à propaganda (o lema de Ronald Reagan: “America is back”).

Todo intento de recuperar o passado, por autoconsciente que seja o método do historiador, abre o sésamo dos mitos. E isso pela natureza mesma da criatividade humana quando aspira a fundamentar sua atualidade e a conceber uma direção, um horizonte significativo. Paul Valéry o expressou com pulcritude característica: “Toda antiguidade, toda causalidade, todo princípio das coisas são invenções fabulosas e obedecem a leis simples” (VALÉRY, 1930, p. 256).

Talvez não haja melhor exemplo do que a avalanche de filmes “históricos” sobre o passado recente, os chamados “filmes nostálgicos”, cujo efeito é o de recriar e simultaneamente inventar um ambiente e um estilo plasmados em uma linha narrativa tópica ou significativa. É a reconstrução em **Chinatown** do ambiente dos anos 30 em Los Angeles, ou da era de Eisenhower em **American Graffiti**, de Lucas. É, em um nível bem inferior, a “invenção” de um ambiente no filme **La Veritat Oculta**, de Charles Benpar, apresentado em 1987 no festival de cinema de Barcelona, cujas alusões formais se dirigem, antes que à suposta realidade apresentada, à uma multiplicidade de filmes europeus do gênero nostálgico. A influência formativa da imagem, cujo valor mítico consiste na poderosa sugestão de que, tornando presente uma realidade, representa sem ambigüidade a essência mesma do passado, deixa-se sentir inclusive naqueles filmes explicitamente fieis à documentação histórica.

Natalie Zemon Davis escreveu seu livro, **The Return of Martin Guerre**, a partir de sua colaboração com Daniel Vigne no roteiro do filme **Le Retour de Martin Guerre**. “Escrever para atores no lugar de fazê-lo para leitores fez surgirem novas perguntas sobre os motivos das pessoas no século dezesseis” (DAVIS, 1983, p. 8).

A recomposição hipotética, mas concreta, vivida (no lugar de lida), produz novas linhas narrativas que a historiadora poderá explorar em seu estudo. A reinvenção do passado, inseparável dos meios e orientação artística da produção cinematográfica, converte-se em marco epistemológico de uma especulação francamente consciente de seu status imaginário:

Observar Gérard Depardieu acomodando-se ao seu papel de falso Martin Guerre proporcionou-me novas maneiras de pensar sobre a habilidade do verdadeiro impostor, Arnaud du Thil. Senti que tinha meu próprio laboratório histórico, onde não se geravam provas senão possibilidades históricas (DAVIS, 1983, p. 8).

Um ator suplanta ludicamente um impostor genial, cuja impostura se confunde com uma singular habilidade para narrar, isto é, para historiar um passado com tal vividez que se desvanece a distância entre narrador e personagem, e o passado virtual devora o presente convertendo-o em uma incontrolável manobra de rememoração coletiva. Aparecem como sinônimas a narração e a impostura, mitificação e reconstituição do presente sobre o fundamento de um passado construído mentalmente. Construção em que participa toda uma comunidade incentivada por seu próprio papel na imaginação do passado. Espetáculo encenado por Arnaud du Thil, certamente, mas também festival coletivo, participativo, em que o passado é abolido em favor de uma narração fundadora de um presente mais afável. A supressão de Arnaud, aliás Pansette, é, simultaneamente, a de Martin, consistindo a impostura na criação de uma personalidade mítica. O desaparecimento do farrista Pansette e o do introvertido e inadaptado Martin permitem a emergência de uma personalidade perfeitamente socializada e integrada na vida familiar e comunitária.

No intento de Arnaud du Thil, podemos ver uma alegoria de nossa situação pós-moderna (e é tentador supor uma influência desta possibilidade na fascinação que este episódio do século dezesseis exerceu sobre a imaginação contemporânea), enquanto a impostura consiste na

recriação de uma atmosfera mediante recursos de estilo. Como nos filmes nostálgicos, trata-se de envolver o público (os habitantes de Artigat) em uma segunda tomada de contato com o passado recente através de imagens com denso conteúdo sentimental.

Arnaud recria o passado na imaginação comunitária utilizando signos capazes de suscitar uma rede de relações inclusivas: as cuecas brancas guardadas no cofre pela esposa, a saudação empregando corretamente o nome das pessoas, as lembranças de atividades compartilhadas com os vizinhos dez ou quinze anos atrás. O passado surge na imaginação das pessoas como encadeamento dos detalhes ressuscitados, recomposição que o assimila a um presente primeiramente experimentado como ruptura e como diferença. Percebido, inicialmente, como um estranho, por trás do desdobramento dos signos o falso Martin é aceito pelo povo e os parentes e admitido pela esposa no leito marital.

O desmascaramento e a condenação de Arnaud sugerem limites à manipulação dos signos como meio de deslocar a memória coletiva e induzir alterações históricas disfarçadas de recorrência. A função cardeal da narração, progressivamente diferenciada ao privilegiar a ordem da fábula sobre a ordem da subjetividade, foi a de garantir (ou representar vividamente) a realidade histórica, a irreversibilidade das mudanças. Se, paradoxalmente, o mito pressupõe subsistência de um tempo “antes da história”, um tempo infinitamente recuperável pela consciência mítica, sua constituição da história (no sentido formal de narração e no sentido de tempo existencial coletivo oferecido à contemplação intelectual) assinala, por outro lado, a relação entre as transformações de que se ocupa o mito e as alterações sociais de conseqüências incontrolláveis. Que a narração arraste o narrador às conseqüências não contempladas em sua vontade de re-presentação é, no caso de Pansette, meramente o resultado do restabelecimento da irreversibilidade histórica em uma situação deliberadamente subsumida nas formas do mito.

A história, parece assegurar o modernismo, é sempre algo mais imperfeito que o mito. Esta é a fonte da ironia modernista, herdeira da ironia romântica, com a diferença de que na obra modernista essa

consciência de imperfeição sabota a lógica causal da narração em benefício de associações míticas na ordem subjetiva.

A verdadeira ironia, no entanto, na história de Martin Guerre, e talvez, profundamente, em nossa situação pós-moderna, declara-se em relação com o historiador comprometido na discriminação do mito. Fascinado e ao mesmo tempo repellido pela fusão de realidade e ficção na pessoa de Arnaud du Thil, o juiz do *Parlement de Toulouse*, Jean de Coras, registra em seu *Arrest Memorable* esta impressão de repetibilidade mítica ao comparar o acusado com impostores bíblicos, clássicos e com outros mais recentes. Envolvido no processo de desmascaramento do impostor, Coras o mitifica consideravelmente no tratado redigido a partir das atas do processo, conferindo-lhe poderes sobrenaturais (DAVIS, 1983, p. 102).

Tudo sucede como se este novo narrador, percebendo-se a si mesmo como instrumento da história e desmascarador do mito, tivesse caído em cheio neste, esquecendo a lógica irreversível e a força incontestável dos acontecimentos. Em outubro de 1572, a história o encontra desprevenido. Depois dos massacres de Paris, o dia de São Bartolomeu, Jean de Coras, envolvido pelo poder do mito na guerra de religiões, foi linchado pela turba católica diante do *Parlement de Toulouse*.

Tradução do espanhol por Fani Miranda Tabak

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. The Ecstasy of Communication. Trad. John Johnston. In: _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. p. 126-133.

BERLIN, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*. New York: Simon and Schuster, 1986.

CAVELL, Stanley. The Fact of Television. *Dædalus*, p. 75-96, 1982.

DAVIS, Natalie Zemon. **The Return of Martin Guerre**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

ECO, Umberto. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Dædalus*, p. 161-184, 1985.

_____. **The Open Work**. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory**. Ed. e trad. Jay Leyda. New York: Harcourt, 1949.

ELIADE, Mircea. **Myth and Reality**. Trad. Willard R. Trask. New York: Harper and Row, 1963.

ELIOT, T. S. Ulysses, Order, and Myth. *The Dial*, LXXV, p. 480-483, 1923.

_____. **The Waste Land and Other Poems**. New York: Harcourt, 1934.

FRYE, Northrop. Literature and Myth. In: THORPE, James (Ed.). **Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions**, New York: Modern Language Association of America, 1967. p. 27-55.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Entmythisierung. **Enzyklopädie des Märchens**, v. 4, fasc. 1. Berlin: Walter de Gruyter, p. 22-38, 1982.

JOYRICH, Lynne. All that Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism and Consumer Culture. *Camera Obscura*, n. 16, p. 129-153, 1988.

KERÉNYI, Carl. Prolegomena. In: JUNG, C. G.; Kerényi, C. **Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis**. Trad. R. F. C. Hull. Bollingen Series XXII. New York: Pantheon, 1949.

KOLAKOWSKI, Leszek. **The Presence of Myth**. Trad. Adam Czerniawski. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

LE CLÈRE, Marcel. La naissance des Renseignements généraux. **Magazine de l'histoire**, n° 32, p. 83-86, 1981.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MacALOON, John J. Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies. In: _____. **Rite, Drama, Festival, Spectacle**. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984. p. 241-280.

MANN, Thomas. Freud and the Future. In: _____. **Essays of Three Decades**. Trad. H. T. Lowe-Porter. New York: Alfred A. Knopf, ano? p. 411-418.

McLUHAN, Marshall. Myth and Mass Media. In: MURRAY, Henry A. (Ed.). **Myth and Mythmaking**. New York: George Braziller, 1960. p. 288-299.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The Film and the New Psychology. In: _____. **Sense and Non-Sense**. Trad. Hubert L. Dreyfus y Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964. p. 49-59.

MORETTI, Franco. **The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture**. London: Verso, 1987.

NEWMAN, Charles. **The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation**. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

OAKESHOTT, Michael. **Experience and Its Modes** (1933). Cambridge, 1978.

ORR, Linda. The Revenge of Literature: A History of History. **New Literary History**, v. 18, n. 1, p. 1-22, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Revista de Occidente, 1956.

RESINA, Joan Ramon. El mito como conciencia colectiva. **Inti: Revista de Literatura Hispánica**, n. 21, p. 1-12, 1985.

Robbe-Grillet, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Gallimard, 1968.

Scholes, Robert. **Semiotics and Interpretation**. New Haven: Yale UP, 1982.

Tomashevski, Boris. **Thematics**. In: **Russian Formalist Criticism**. Trad. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Valéry, Paul. Petite lettre sur les mythes. In : _____. **Variété II**. Paris: Gallimard, 1930. p. 243-258.

Veyne, Paul. **Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination**. Trad. Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.