

Sobre dois entardeceres: o fim do século XIX e o fim do milênio

Eloísa Porto Allevato Braem

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / FFP

Resumo: Este trabalho sintetiza traços do contexto histórico-cultural dos dois últimos fins de século, ou seja, o final do século XIX e o fim do milênio, comentando algumas marcas próprias de artes geradas nessas épocas e debatendo, por fim, alguns pontos de identificação e distinções entre esses dois momentos de fronteira, a partir dos estudos de historiadores como Eduardo Lourenço, Chartier, Pesavento, Vecchi e Leenhardt. Dentro dessa perspectiva, tecemos breves comentários sobre obras de Saramago, Eça de Queirós e outros escritores, a título de ilustração sobre esses dois contextos artísticos.

Palavras-chave: Fim de século. Fim do milênio. Arte e literatura.

1. O Fim do Século XIX: de Revolução em Revolução

O entardecer oitocentista e os alvares dos anos novecentos foram marcados por uma tonalidade de ressaca de um século XIX de prodigiosas mutações, na expressão de Eduardo Lourenço, no ensaio “Dois Fins de Século” (1992, p. 32-41). Sobre esse cenário, a historiadora e crítica de arte Graça Proença (2002, p. 126) acrescenta que essas fortes mudanças sociais, políticas e culturais foram causadas por sucessivas revoluções, desde a Industrial e a Francesa no final do século XVIII.

Confiante nos poderes da ciência e em sua capacidade de melhorar a humanidade, o século XIX termina em “apoteose e desconfiança acerca da realidade cultural” e da civilização, num sentimento de cansaço, frustração, decadência e desilusão, como observa Lourenço (1992, p. 32).

Com isso, a expressão *fin de siècle*, forjada pelos intelectuais franceses das últimas décadas do século XIX, deixa de ser apenas uma marca de cronologia, para ganhar a significação quase que de “fim do mundo”, segundo o uso de uma *intelligentzia* europeia, que repercute em outros continentes (LOURENÇO, 1992, p. 32). Isso tudo ocorre em parte porque, se por um lado, ampliam-se as conquistas técnicas e o progresso industrial, por outro lado, esse progresso continua não se convertendo em soluções materiais que atinjam de forma homogênea os vários setores da sociedade. Desta forma, crescem as discrepâncias entre as

condições de vida das camadas burguesas e do proletariado, fato que conduz a muitos descontentamentos (PROENÇA, 2002, p. 151).

Essa crença no progresso e na ciência como tábua de salvação das sociedades, largamente difundida pelo século XIX, mais do que a extensão do Iluminismo setecentista, torna-se uma "realidade tangível" (LOURENÇO, 1992, p. 32-33) nas invenções e técnicas formuladas ao longo daquele século, como o navio a vapor, o trem, o telégrafo e o jornal, que aceleram o transporte e a comunicação. Tal revolução propiciará a larga popularização de estudos de cientistas e filósofos de correntes bastante diversas, tais como os de Hegel, Comte, Proudhon, Taine, Spencer e Darwin, colaborando deste modo para essa fé que o século passado teve no poder da ciência e do progresso e para a conversão de certas máximas dos pensadores citados em discurso do senso comum. A História, narrativa científica da trajetória dessa civilização e das suas ciências, "capital de memória dos homens", torna-se a representante maior desse "saber, e do não saber", enquanto a narrativa de ficção nos folhetins representa essa arte e essa cultura em termos de imaginação (LOURENÇO, 1992, p. 33), cada vez mais inspiradas ou influenciadas pelas filosofias e ciências de então.

A insatisfação diante das desproporções e discrepâncias entre as condições de vida das populações menos abastadas e as grandes revoluções sociais e científicas, que melhoram deveras as condições de vida das elites burguesas, levam muitos artistas a "uma posição marginal", "oposta à positividade instituída" (BASTOS, 2015), ainda que avessa às multidões e mobilizações, num misto de atração e repulsa pelas massas, desprezo pelas elites econômicas burguesas e, por vezes, identificação com a aristocracia decadente. Trata-se, no dizer de Lourenço (1992, p. 35), de "uma espécie de náusea, ao mesmo tempo social, política e espiritual" demonstrada pelo intelectual, diante desse "primeiro esboço da sociedade de massas", como um "anúncio da morte do indivíduo" e de dessubjetivação nas artes.

Desde meados do século XIX, em obras sombrias de artistas como Baudelaire – que não representa mais um romantismo nacionalista e revolucionário, mas revela já uma atração nauseada pelo "mal" e pela ruína –, temos o início desse percurso rumo à decadência finissecular, oscilando entre o apanágio da civilização e a "nostalgia de mundos perdidos" (LOURENÇO, 1992, p. 33) ou a nostalgia de sujeitos que não se reconhecem mais no mundo burguês, o qual se levanta sobre as ruínas do mundo aristocrático, ao longo do século XIX.

Tal atmosfera soturna e pessimista se agrava no Simbolismo europeu, chamado por Lourenço de "nostalgia pura, um romantismo sem paixão", em que coexistem um "misticismo e uma efusão orientalista" (LOURENÇO, 1992, p. 33). No Simbolismo e em várias estéticas

finisseculares, aquela crença na salvação notada nos primeiros românticos, converte-se em uma abdicação da “ideia positiva de salvação”, como que ainda um “desejo de salvação”, mas que busca refúgio em “diversas formas de misticismo” (LOURENÇO, 1992, p. 33).

Essas fortes mudanças culturais, sociais e políticas, segundo Proença (2002, p. 126), tornam também a atividade artística cada vez mais complexa e variada, em processo cada vez mais acelerado de transformação. Por isso, a partir da segunda metade do século XIX, num mesmo contexto, encontramos tantos movimentos artísticos tão diferentes entre si, disputando espaço, rivalizando e trocando influências.

Na Literatura, segundo Viçoso (1999, p. 21), a ressaca dessas vertiginosas mutações, somada ao crescente descrédito nas ciências, as quais não se convertem em modelos culturais satisfatórios e nem em qualidade de vida para a população, como vimos, resultam em um fascínio pela decadência em escritores de variados movimentos, de simbolistas e decadentistas, até românticos e realistas-naturalistas de fim de século. Assim, ainda que ironicamente e depreciando artistas de uma nova geração decadentista, Eça afirma em obras, como *A decadência do riso*, que “o homem de ação e de pensamento hoje está implacavelmente votado à melancolia” (QUEIRÓS *apud* VIÇOSO, 1999, p. 22) e, no romance *A cidade e as serras*, desenvolve trama sobre Jacinto, personagem supercivilizado e decadente. Apesar de, aparentemente, só atualizar a batida dicotomia cidade-campo, artificial-natural, progresso-atraso em Portugal, na verdade a modernidade do romance está em problematizar a “condição da testemunha”. Isso porque o narrador Zé Fernandes precisa “repetir de modo contrário a experiência de Jacinto para aprender o seu sentido e torná-lo comunicável”, mas a todo momento esbarra na “inviabilidade do testemunho” e da *mimese*, como nota Vecchi (2001, p. 77), em função das incertezas, lapsos de memória, divergências de opinião e conduta entre narrador e personagem principal.

Sobre essa faceta decadente na obra finissecular de Eça de Queirós, o professor e crítico Carlos Reis, na entrevista publicada nesse número 29 da *Soletras*, afirma que seria efeito de uma consciência de “fim das ilusões da técnica e da ciência que o naturalismo cultivara; e também o princípio do fim de alguns mitos culturais tocados pela síndrome do excesso” (REIS *apud* BRAEM, 2015) em obras como *A cidade e as serras*. Além disso, Reis nota em obras como *Fradique Mendes* uma “via da mistificação ficcional”, que “não pode deixar de evocar o fim de uma concepção do sujeito como entidade una e coesa”, pouco antes da “fragmentação heteronímica” pessoana” (REIS *apud* BRAEM, 2015).

No caso português, o professor Carlos Reis, ainda na entrevista publicada nesse número 29 da revista *Soletras*, ensina que “o fim do século XIX foi um tempo de crise profunda e de decadência das instituições” portuguesas, “em particular a monarquia e a democracia parlamentar” (REIS *apud* BRAEM, 2015).

Percebemos que o pessimismo e a insatisfação finisseculares se dão, no campo das artes, também porque os artistas e escritores, sobretudo os que se sentiam marginais, “estavam cada vez mais insatisfeitos com os objetivos e métodos da arte que agradava ao grande público”, na opinião de Gombrich (2013, p. 411). De maneira geral, as artes, incluindo a literatura, tinham se convertido “numa rotina vazia” de aplicação de manuais. Na arquitetura, levantavam-se incessantemente “grandes blocos de edifícios sem nenhuma relação com a finalidade do prédio”; acelerava-se também cada vez mais a produção em massa barata dos mais variados produtos; na pintura, prevaleciam as “regras ensinadas nas academias”, de acordo com Gombrich (2013, p. 411-413). Na literatura, muitos artistas ainda trabalhavam na exemplificação de teses científicas.

Surge, então, o Impressionismo, com uma proposta estética que distancia a pintura da fotografia, derrubando os modelos academicistas, inspirando artistas de várias outras expressões artísticas, entre elas a literatura, e incentivando a romper com modelos e padrões. Mas, como diria Gombrich (2013, p. 413), “nas artes, basta um problema ser resolvido, para que uma infinidade de outros brote em seu lugar”. Com isso, na esteira desse processo de rupturas e mudanças impressionistas, acaba por desencadear-se uma sequência de experiências artísticas variadas no fim do século XIX, muitas delas partindo de inovações propostas pelo impressionismo, mas rejeitando outras condutas estéticas desse primeiro movimento artístico de ruptura com o academicismo. É o caso do Futurismo, que abre o século XX em “fanfarra e anti-Simbolismo”, novamente apostando no presente, nas grandes descobertas, nas “prodigiosas mutações” (LOURENÇO, 1992, p. 36), em meio a outras estéticas bem menos simpatizantes da civilização e das novas invenções tecnológicas, como o Expressionismo e o Cubismo, que produzem tantas obras problematizadoras dos horrores das guerras e das barbáries do fim do século XIX e início do XX.

Enfim, percebemos que a atmosfera decadente e o pessimismo se prolongam pelo início do século XX, politicamente conturbado por mais revoluções e guerras, influenciando e ambientando a germinação do novo romance moderno; contribuindo para uma dessubjetivação crescente das artes, cada vez mais reprodutíveis; paralelamente a uma

estetização dos objetos de uso cotidiano, dos modos, comportamentos e da vida moderna como um todo.

2. Algumas cenas do fim do milênio

Todo fim de século, mas especialmente o fim do milênio é um momento de fronteira, segundo Sandra Jatahi Pesavento (2001, p. 10), uma “situação de fechamento e abertura, de balanço do que foi feito, de inventário da bagagem a levar para um novo tempo, de desafios e dúvidas”, enfim um marco simbólico de passagem, de trânsito entre dois mundos, nesse caso entre o do século XX e o do XXI.

Para Chartier (2001, p. 140), o fim desse milênio coincide com o fim de um século XX “ferido pelo retorno da barbárie, dos sofrimentos mais indizíveis e das múltiplas falsificações do passado”, que tornam uma exigência (re)pensar criticamente as narrativas do passado e do presente. Aliás, ponto de identificação entre os dois últimos fins de século são os contextos de barbárie e os processos de reformulação de modelos.

Já Vecchi (2001, p. 74-75) define o fim desse milênio como um tempo de aporias, de traumas e de catástrofes também, do naufrágio de todas as certezas e verdades; mas sobretudo tempo da constatação das incapacidades de se “fazer e de comunicar experiências”, de combater ou solucionar essas calamidades e incapacidades.

Sobre esse fim de milênio, na entrevista presente nesse número, Carlos Reis afirma que “o fim do século XX foi um tempo bipolar, em que a euforia da integração europeia (e de outros blocos de países) conviveu, em muita gente, com um sentimento de perda e de fim de um tempo histórico que aquela integração procurou compensar”; mas essa integração também “trouxe consigo ilusões e mesmo mistificações que depois explodiram em desilusão e mesmo em ressentimento” (REIS *apud* BRAEM, 2015), sobretudo em Portugal. Para Reis, ainda na entrevista desse número, romances de Saramago, como *A jangada de pedra*, são testemunhos de uma “forma exuberante de ressentimento” (REIS *apud* BRAEM, 2015) português pela falência da tentativa de reintegração que, em muitos aspectos, representa a união europeia, nessa fronteira entre milênios.

Em todos os casos, trata-se de um tempo de incertezas e tensões, dúvidas e questionamentos, de uma “inquietação amplamente compartilhada por diversas razões já bem conhecidas e comentadas”, entre elas “a perda das certezas na quantificação; a renúncia às definições clássicas dos objetos históricos, ou a crítica de noções, categorias analíticas e

modelos de compreensão (marxista, estruturalista, etc.)”, vigentes até os anos 60 e 70 (CHARTIER, 2001, p. 115-116).

Em consequência dessa “crise da inteligibilidade”: crise de paradigmas e metodologias científicas, temos a perda por parte da História de sua posição de “pedra angular no encontro de todas as ciências sociais” (CHARTIER, 2001, p. 116). Com isso, entramos em “um tempo de dispersão”, no qual “todas as tradições historiográficas perdem a unidade” (CHARTIER, 2001, p. 116), juntamente com o sujeito que narra e protagoniza a História, ou melhor, as histórias. Todos “se fragmentam entre perspectivas diversas, às vezes contraditórias, que multiplicam os objetos de investigação, os métodos, as histórias”, causando “um retrocesso nos modelos explicativos internacionais” (CHARTIER, 2001, p. 116-117). Por outro lado, essa fragmentação e essa crise da inteligibilidade levam a uma “reivindicação da subjetividade, da presença do ‘eu’ no discurso”, que acaba (re) inserindo a literatura como fonte crítica na/da História e ressaltando “o paradoxo – e quase oxímoro – da relação entre dois termos antinômicos”, presentes na Historiografia, como nomenclatura e como ciência: “o real e o discurso” (CHARTIER, 2001, p. 140).

Ao mesmo tempo, juntamente com essas várias vozes que multiplicam os objetos de investigação e as histórias, nessa ciência que se repensa, busca-se dar voz a marginalizados, a excluídos das histórias e métodos, o que não raro acaba por “fazer falar os pobres fazendo-os calar”, ou fazendo-os “falar como mudos” (RANCIÈRE, 1992 *apud* CHARTIER, 2001, p. 117), uma vez que escritores da elite intelectual lhe dão voz ou simulam sua voz, permanecendo o marginalizado sem voz, excluído ainda.

É o que notamos em obras literárias de tantos escritores dos séculos XX e do XXI, como as de Saramago, que busca dar voz a tantos marginalizados em suas narrativas e constrói para eles uma trajetória mesmo de conscientização, mobilização e emancipação política, levantando-os do chão tantas vezes.

Vecchi (2001, p. 81) aborda essa impossibilidade de a narrativa histórica dar voz a certos sujeitos e de reconstituir certos eventos históricos, retomando o depoimento de um sobrevivente do Holocausto: Levi: ““O preso comum foi descrito também por mim, quando falo dos muçulmanos’: porém os muçulmanos não falaram”, são a lacuna, o vazio do testemunho (VECCHI, 2001, p. 81-83). Ou seja, notamos que um sujeito deseja dar voz ao outro, mas não pode substituí-lo ou representar esse outro a contento.

É nesse momento que ocorre “uma aliança inesperada, mas plausível, entre testemunhas e poetas”, como que a assumir que certos “testemunhos decorrem essencialmente

da impossibilidade de testemunhar”, assim o testemunho “ao realizar-se adere a processos próximos ou idênticos aos literários” (VECCHI, 2001, p. 84), como também já tinha notado Paul Ricoeur (1994, p. 125), quando fala sobre a “inspiração recíproca” e as inegáveis refêrências cruzadas entre as narrativas históricas e literárias.

Nesse fato, para Vecchi (2001, p. 85-87), encontra-se uma questão crucial do fim do nosso milênio, que cruza história e literatura, em suas relações constitutivas entre “o *factum* e o *fictum*”, na busca de recuperar o sentido de testemunho e memória, com seu resgate (não) mimético do passado: “é igualmente perigoso correr os riscos de representar o extermínio pela literatura, de produzir uma memória deformada; como de silenciá-lo pela sua unicidade, ou de podê-lo definir só através de eufemismos que parecem uma tácita aceitação do que se quer encobrir?” (VECCHI, 2001, p. 87).

Junto dessa problemática, Vecchi (2001, p. 90-91) coloca a questão da estética e da ética na arte desse fim de milênio, usando o exemplo do *Manual de pintura e caligrafia*, de Saramago, no qual o narrador reflete sobre as relações entre experiência e representação (pictórica e escrita), colocando a singularidade de ambas, em face da “indizibilidade de um momento irrepitível da História”, bem como na irrepitibilidade e na inefabilidade própria da experiência. Nessa obra, Saramago não apenas (re) escreve a História, buscando dar voz a personagens humildes, denunciar injustiças e retratar situações do cotidiano, distanciando-se dos heróis em grandes feitos extraordinários da Historiografia oficial; como também insere uma “espessura gnosiológica” à sua narrativa, valorizando a história pessoal. Entretanto, também busca uma nova forma de escrever a (s) história (s), em sua metaficção historiográfica, exibindo e problematizando as limitações e “marcas próprias de funcionamento” (VECCHI, 2001, p. 93) do discurso narrativo, na forja de uma nova figura de artista-escritor-historiador-crítico, “num limiar de interdisciplinaridade” (VECCHI, 2001, p. 73). Assim, o artista, no caso Saramago, tenta a um tempo representar, mas também mostrar as impossibilidades, lacunas e limites dessa mesma representação (literária e histórica); ao contrário do discurso histórico que, quase sempre, “desconsidera ou oculta” ao leitor (VECCHI, 2001, p. 93-94) aspectos metalinguísticos, falhas, lacunas e outras problemáticas.

Paralelamente a essa crise da representação, temos a crise do próprio sujeito, o qual não consegue se representar, acentuando-se ao longo do século XX, quando esse sujeito descobre que, na verdade, “nunca foi escrito, nunca foi representado” (RELLA *apud* VECCHI, 2001, p. 73); mas também quando toma consciência de sua condição de

desagregação, descentramento e fragmentação, percebendo que antes vivia com uma mera ilusão de unidade e de identidade bem definida, como era o sujeito iluminista.

Isso desvia gradativamente o artista da demolição dos alicerces das tradições sócio-culturais, proposta por gerações de artistas modernos; para a problematização das identidades em crise, da solidão e do individualismo nas sociedades novecentistas; para a problematização dos paradigmas e metodologias científicas e, dentro deles, dos históricos, bem como para as funções da própria ciência e da arte em sociedades cada vez mais consumistas e desmobilizadas politicamente, como ensina Hutcheon (1991):

A problematização substitui a demolição. [...] Romances como *The White Hotel*, de Thomas, ou *Midnight's children*, de Rushdie, fazem o mesmo em relação às noções de formação do sujeito: desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente. O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira simplista, damos o rótulo de humanista liberal): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. [...] todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Tal transformação nas artes e tal conscientização do sujeito sobre sua situação de descentramento, sobre as limitações do discurso, (im) possibilidades da representação e sobre os subtextos ideológicos que perpassam qualquer produto cultural se dão em função de cinco principais doutrinas descentradoras na modernidade, segundo Hall (2003, p. 34-35): Marx, Freud, Saussure, Foucault e do Feminismo, entre outras.

Exemplo de escritor nessa transição é Saramago, que passa do modernismo para o pós-modernismo, de ideais mais marxistas e do sujeito sociológico de uma primeira fase romanesca, enraizada no neorealismo português, para a sondagem mais existencial de um sujeito arruinado em sociedades desagregadas, numa segunda fase romanesca mais pós-moderna. Claro que em Saramago o fatalismo e a desesperança nunca chegaram aos níveis de um Lobo Antunes, que carnavaliza as desagregações e ri das ruínas irremediáveis, em narrativas como *As Naus*.

Aliás, mesmo o Marxismo já começa a "deslocar qualquer noção da agência individual, ao colocar as relações sociais e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico", rompendo com a "essência universal de homem", com o "atributo de cada indivíduo singular" (HALL, 2003, p. 35) e inserindo o outro e a luta de classes na história, o desejo de mobilização e a possibilidade de revolução.

Em obras como *O ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado*, da segunda fase romanesca de Saramago, observamos uma crescente projeção para a intimidade do sujeito e as suas complicações psíquicas, as quais não afastam, no entanto, possíveis repercussões sociais. Essa marca é compatível com o segundo grande descentramento, de que nos fala Hall (2003, p. 36), representado pelas teorias de Freud. Isso porque:

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. (HALL, 2003, p. 36).

Por isso, em obras da segunda fase saramaguiana, para além da denúncia da situação sociopolítica, da busca de desalienação e da mobilização política dos sujeitos, temos uma sondagem das intimidades e dos psiquismos de personagens e narradores, na esteira não apenas de Freud e seus discípulos; mas de Sartre e de outros filósofos existencialistas, que pensam a situação e a condição humana ao longo do século XX.

Assim, a produção romanesca de um Saramago, de um Vergílio Ferreira e de um Abelaira da primeira fase marxista bem situada histórica e geograficamente caminha para uma segunda fase, em que gradativamente se dispensa a inserção definida em tal ou qual sociedade, para se centrar numa reflexão que se justifica, via de regra, em qualquer tempo ou lugar da atualidade. Desta forma, as questões propriamente individuais e as angústias ontológicas do sujeito ganham prioridade.

Além disso, as obras começam a problematizar a linguagem e a promover experiências inovadoras, inclusive em termos sintáticos, como notamos na sintaxe tão particular e inovadora da obra de Saramago ou na de Maria Gabriela Llansol, ainda mais lacunar. Trata-se do terceiro descentramento constatado por Hall (2003, p. 40), que diz respeito ao pensamento de linguistas como Saussure e seus sucessores:

[...] não somos, em nenhum sentido, autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significados de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual. [...] Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais (HALL, 2003, p. 40).

Ainda na esteira do descentramento linguístico, podemos perceber o trabalho que escritores como Saramago e Mia Couto desenvolvem em suas obras ficcionais com as frases

feitas, chavões e clichês, ora reconhecendo-lhes a capacidade expressiva e o efeito, ora desconstruindo-lhes o sentido e os reconstruindo fora do senso comum, ou ironizando neles o sentido cristalizado. Essa presença de Saussure e do que ele representa para a reflexão linguística moderna também a encontramos quando, em seus digressivos excursos metalinguísticos, Saramago em *O homem duplicado*, por exemplo; ou um Mia Couto, em *O Beijo da Palavrinha*; ou uma Llansol em *Um beijo dado mais tarde*, discutem a língua e suas potencialidades expressivas, seu poder sociocultural e político, sua incapacidade de exprimir por inteiro e perfeitamente os significados desejados pelo emissor, entre outras questões.

Foucault seria o responsável pelo quarto fator de conscientização do sujeito acerca de seus descentramentos, afirmando que o “poder disciplinar, o governo da espécie humana, de populações inteiras, do indivíduo e do corpo”, regula, vigia, disciplina, através de “oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais ou clínicas” e até, de maneira sutil, aparece nos discursos de produtos culturais, professores etc. Isso faz em obras como, por exemplo, *História da loucura*, *O nascimento da clínica de vigiar e punir*, nas quais mostra que quanto maior e mais organizado é o controle das massas, mais *dócil*, isolado, passivo, inofensivo e individualista se torna o sujeito.

O pensamento de Foucault em sua vertente crítica da modernidade ecoa em narrativas como *O ensaio sobre a cegueira* e *O Homem duplicado* de Saramago; ou na casa da infância da narradora de *Um beijo dado mais tarde*, de Llansol; ou mesmo nas casas e na escola da protagonista de *Seta despedida*, em que pais e maridos exercem controle sobre crianças e mulheres, na ficção de Maria Judith de Carvalho. Nessas narrativas, tais instituições funcionam também como agentes de desmobilização sociopolítica desses sujeitos descentrados, mergulhados em ciclos viciosos dos quais nem sempre conseguem se libertar.

Um quinto fator de conscientização dos sujeitos sobre seu descentramento, também iniciado ainda durante a modernidade, é a “fragmentação das organizações políticas de massa em vários e separados movimentos sociais” de minorias, tendo, ainda segundo Hall (2003, p. 45-46), como precursor e uma de suas mais importantes representações, o Feminismo:

[...] Cada movimento apela para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apela às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade – uma identidade para cada movimento. [...] Ele (o feminismo) abriu para a contestação política arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. [...] Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social

das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero (HALL, 2003, p. 45-46).

A partir de então, as relações e as identidades deixam de se conceber aos pares: eu e outro, elite e proletariado, como ocorre nas teorias marxistas, para se conceberem na diversidade de grupos de minorias as mais variadas, já independentemente de fronteiras nacionais, muitas vezes.

O romance de Saramago – além da já tão explorada luta de classes (que remete, sobretudo, ao Marxismo), do respeito e do incentivo à mobilização e à militância sociopolítica das classes minoritárias – desde sempre aposta e investe no feminino e em suas potencialidades, como atesta a crítica: “essa personagem única (a mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*) detém poderes que a tornam excepcional no meio, de acordo com a maior parte das mulheres dos romances de Saramago, que são seres de orientação, de apoio e de resistência” (SEIXO, 1996, p. 202). Claro que não se trata de nenhuma espécie de feminismo tardio, mas simplesmente do repúdio a toda forma de opressão e do reconhecimento do valor do feminino, historicamente reprimido, e da sua importância ao lado do masculino para a recondução e revitalização da sociedade e da Humanidade, como se pode observar em *Levantado do Chão*, por exemplo, no qual o crescimento da figura feminina aparece como marca de uma dupla vitória sobre a opressão, aliás como em quase todos os seus romances, em que há sempre uma grande mulher, ao menos.

Nesse momento, não podemos deixar de resgatar as palavras de Chartier (2001), parafraseando Rancière (1992), quando menciona o quanto essa narrativa do século XX, com a pretensão de dar voz a excluídos, nesse caso o humilde e a mulher, acaba criando uma nova forma de silenciá-los, fazendo-os “falar como mudos” (RANCIÈRE, 1992, *apud* CHARTIER, 2001, p. 117). Dito de outro modo, com a boa vontade de passar a palavra aos oprimidos e libertá-los ficcionalmente, outra voz fala pelos humildes, simulando-as e não os deixando falar por si mesmos de suas necessidades e anseios. Nessa simulação, as figuras marginalizadas permanecem sem espaço para proferirem suas narrativas (históricas e ficcionais). Claro que se trata de proposta estética dentro de um projeto ainda neorrealista revolucionário e intervencionista que, como bem disse Carlos Reis em sua entrevista desse número, referindo-se ao seu estudo sobre o neorrealismo, mas que também podemos aplicar ao próprio movimento neorrealista: consiste em um “trabalho concebido e preparado num contexto acadêmico e até político que mudou”, mas que teve grande relevância e, por que não dizer, forte impacto sociopolítico, naquele momento (REIS *apud* BRAEM, 2015).

Além dessas agências de conscientização do sujeito acerca do seu descentramento no século XX, Leenhardt (2001, p. 95) mostra que a globalização desencadeia uma nova revolução identitária, consequência do “processo de extensão a todo planeta das redes de transporte, comunicação e comércio” atuais, que ganham uma dimensão “política, econômica e social, a integrar também o fluxo dos mercados financeiros”. Tudo isso modifica a consciência do sujeito sobre o tempo e o espaço, reduzidos à condição de “aldeia planetária”, causando uma revolução epistemológica, técnica e econômica, que Leenhardt (2001, p. 95-96) chama de “ponto final” do Renascimento ou “a sua completude”. Isso porque, para o historiador, o processo de globalização teria se iniciado com a expansão marítima e as grandes descobertas dos séculos XIV e XV, primeira revolução espaço-temporal, quando a Europa busca e submete o Oriente e a América. Esta seria a “descentração inaugural” europeia, fundada na autoconsciência diante do mesmo e do outro, que desencadeará a “tese do universalismo humanista” (LEENHARDT, 2001, p. 95-96).

Com essa globalização, entram em crise as ciências sociais, na medida em que as sociedades se encontram “canibalizadas pelos grupos que nascem dentro dela, reclamando uma autonomia cada vez maior” (LEENHARDT, 2001, p. 99-100). As sociedades deixam de ser grupos fechados. Cada sociedade deixa de ser um “todo fechado” para se tornar aberta e permeável, “sem defesa contra o que vem do exterior: capital, imigrantes, cultura, mídia”, o que complica a tarefa da sociologia e da etnologia de analisar as sociedades, acentua a crise de paradigmas e métodos das ciências, reivindica cada vez mais uma transdisciplinaridade e uma renovação dos “instrumentos cognitivos”, do aparato epistemológico e metodológico, para lidar com os novos desafios da globalização (LEENHARDT, 2001, p. 100-103). São essas aldeias planetárias que encontramos em romances do fim do milênio.

Entretanto, a globalização provoca, muitas vezes, uma reação de defesa, “uma afirmação compensadora da identidade”, através dos grupos distintos que afirmam “um gênero, uma língua, uma crença” ou uma outra característica qualquer como sua identidade, em consequência do enfraquecimento das identidades coletivas de nação e de classe, que antes dominavam, e desorientando as identidades pessoais no campo social e psicológico (LEENHARDT, 2001, p. 102-103). É o que se nota em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, nos grupos que se (re)organizam no manicômio e nas nomenclaturas usadas para identificar os sujeitos, como “mulher do médico”, “rapariga dos óculos escuros”.

Como uma das formas dessa reação contra a “perda e o fim de um tempo histórico”, ou em defesa de uma identidade política imperialista, Carlos Reis, na entrevista presente nesse

número, apresenta a “euforia da integração europeia”, com suas “mistificações e ilusões” de resistência, compensação e restauração do poderio europeu de séculos anteriores; as quais, por outro lado, depois explodem “em desilusão e mesmo em ressentimento”, sobretudo em Portugal (REIS *apud* BRAEM, 2015), originando obras como a já citada *A jangada de pedra*.

Aliás, depois da euforia da estetização de tudo: modos, objetos e vida cotidiana, durante o século XX; a arte parece buscar por vezes a desestetização como uma nova forma de resistência na contemporaneidade. É o que parece ocorrer em tantos movimentos contemporâneos de antiarte, como a arte *minimal*, reação à espetacularização do mundo ou à hiperrealidade, que tornam as imagens reais mais coloridas, alegres, extravagantes e excitantes, amplificadas ou hiperrealizadas através de recursos tecnológicos e divulgadas em larga escala por vídeo-games, computadores, televisores etc. Contra isso, a antiarte se desestetiza, para se distanciar da vida cotidiana estetizada pela moda, pelo design, pela decoração, pelo marketing e pela computação, capazes de fundir arte e real, ou de tornar real a arte e o real arte, fundindo pintura, escultura, arquitetura, paisagem urbana etc.

E como, após quase todo momento de crise e decadência, inicia-se um movimento de reação e contradecadência, de busca de regeneração e de recomeço; o fim desse milênio, depois de carnavalizar as crises, rir de catástrofes que horrorizavam o fim do século XIX; nesse início do século XXI, parece buscar uma saída para os efeitos negativos da espetacularização da vida, bem como para a sua sobrevivência e a de seu mundo supertecnologizado em meio a tantas novas catástrofes, tentando arranjar uma cura para o problema ecológico que ameaça a sobrevivência humana.

Após a constatação de finitude dos recursos naturais, que pode provocar o colapso e a destruição da civilização humana, o homem do início do século XXI persegue uma solução para a sustentação de sua civilização sem abdicar ou frear seu desenvolvimento (científico, técnico, econômico, arquitetônico...). E, por mais que tal projeto pareça fadado ao fracasso, com a inevitável destruição da humanidade, essa ameaça já tantas vezes abalou, mas nunca abateu o homem, em tantos outros períodos da História, como após as guerras mundiais.

3. Sobre os dois últimos entardeceres: conclusão possível?

Já dissemos como “o retorno da barbárie, dos sofrimentos mais indizíveis e das múltiplas falsificações do passado” (CHARTIER, 2001, p. 140), que tornam uma exigência

(re) pensar criticamente os valores e modelos; são pontos de identificação entre os dois últimos fins de século.

O professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, na entrevista publicada nesse número da revista *Soletras*, aponta os dois últimos fins de século como tempos de “uma espécie de consciência aguda da noção de *fim*, isto é, de exaustão de um tempo, com todas as preocupações, angústias e mesmo traumas que isso arrasta” (REIS *apud* BRAEM, 2015). Lembra ainda que, no caso específico de Portugal, agravam-se deveras essas preocupações, a exaustão, as angústias e os traumas, porque “o fim do século XX coincide com outros “fins”, tais como “o fim do Império e também com o fim do isolamento de Portugal como nação periférica e quase marginal na Europa”, representados em parte da obra ficcional de Saramago, de António Lobo Antunes e de Lídia Jorge (REIS *apud* BRAEM *et al*, 2015).

Entretanto, para além dessas semelhanças, podemos pontuar ainda mais distinções entre esses dois fins. Enquanto o século XIX termina numa “extraordinária onda de pessimismo, desistência e suicidária complacência”, que aparentemente o distancia muito do fim do século XX; nesse fim do milênio temos, muitas vezes, “sob o modo lúdico e eufórico”, a anestesia diante de “realidades tão pavorosas que quem as viveu prefere esquecê-las e quem as não viveu, imagina que foram fábula” (LOURENÇO, 1992, p. 36). Tudo para no início do século XXI multiplicarem-se os projetos de conciliação entre a civilização e a natureza, em favor da sobrevivência humana, sem necessidade de se abdicar ou frear os processos tecnológicos, civilizacionais, econômicos.

Se o século XIX apostou na utopia do progresso e da civilização, o século XX, com avanços científicos e tecnológicos como a Internet e o *vídeo game*, na ilusão de concentrar em si “todas os tempos”, todas as memórias, numa “super-memorização, acaba sujeito de sua “desmemorização”, muitas vezes, como uma “rejeição, sono inconsciente diante do inaceitável”, dos fenômenos patológicos do século em matéria política e ideológica: fascismo, nazismo, estalinismo, holocausto etc. (LOURENÇO, 1992, p. 35).

Deste modo, enquanto o fim do século XIX representou formas de “rejeição e evasão do mundo real para mundos sonhados ou espaços de fuga imaginária, como resposta a uma vida no espelho da morte, descrita por Schopenhauer”; o século XX foi gradativamente aceitando e banalizando essa “faceta monstruosa” da sua História (LOURENÇO, 1992, p. 36-37). Ao fim do século XX, a humanidade aceitou “o que há cem anos era inaceitável” e convive com essa História “como se fosse aceitável”, sem espanto ou indignação aguda e sem grandes revoltas coletivas diante da fome, das guerras e de outras tragédias que mobilizavam

intelectuais e artistas do fim do século XIX até uma parte do século XX (LOURENÇO, 1992, p. 36).

O fim do milênio nem sempre é apocalíptico como fim do século XIX, mas por vezes simula “regressos à barbárie regeneradora”, em obras como o filme *Conan, o Bárbaro*; ou promove acesso a paraísos e efusões planetárias, como o *Woodstock* (LOURENÇO, 1992, p. 37-38). Isso porque o século XX assistiu ao fim de vários “unanimismos fundamentalistas” (LOURENÇO, 1992, p. 37) que, como vimos, aliás, já estavam em *gérmen* em certas vanguardas artísticas do fim do século XIX; ainda que tenha assistido a outros vários movimentos de resistência de fundamentalismos menores, que crescem no início do século XXI.

Nesse sentido, a literatura que se apresenta no início do século XX em processo de dessubjetivação e ressignificação, na era da reprodutibilidade, da globalização, torna-se parte utilitária do cotidiano, uma vez decretada a morte do autor. Por outro lado, no fim do século XX e início do século XXI, assistimos a uma espécie de necessidade de ressurreição do autor, para uma nova subjetivação, não biográfica e historiográfica, mas para resistir à homogeneização da obra de arte e dos indivíduos na contemporaneidade. Trata-se de uma nova busca de singularização pelos sujeitos e(m) seus produtos culturais.

Assim, a literatura e as artes ressurgem como possibilidade senão de salvação para essa perda de sentido no real e na História, de que nos falam Chartier, Vecchi e Lennhardt (2001), ao menos de resistência ou de problematização dessas questões, oferecendo a chance de passar “para a terceira margem do rio, aquela que não existe” (LOURENÇO, 1992, p. 40) e que, por isso mesmo, reflete tão bem sobre o que existe ou sobre a perda de sentido do sujeito na sua história.

Referências bibliográficas:

AZEVEDO, Felipe Vigneron. Desamparados por Deus: a Modernidade em *Um, nenhum e cem mil*. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares*. *Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

BASTOS, João Tavares. O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares*. *Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

BRAEM, Eloísa Porto Allevato. Entrevista a Carlos Reis. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares*. *Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

_____. Cenas Finisseculares e Outras Cenas. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Mutações recepcionais da estética machadiana: teoria do efeito e realismo na leitura de *O Alienista*. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

CAMINHA, José Guimarães. Um jogo de vai-e-vem entre Benjamin e Beckett. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

CHARTIER, Roger. Uma crise da história? A história entre narração e conhecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahi (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2001, p. 115-140.

FRANCISCO, Milton. Relendo Bilac com Junqueiro: a Vida após o Éden! In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Orgs.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

GENS, Armando. Angélica, rosa e fogo: Afrânio Peixoto em cena literária finissecular. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (org.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Soletras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Série Logoteca).

LEENHARDT, Jacques. Globalização e transdisciplinaridade: a segunda revolução identitária. In: PESAVENTO, Sandra Jatahi (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2001, p. 95-104.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: *Atas do XIII Encontro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p. 32-41.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

PESAVENTO, Sandra Jatahi (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2001.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança M. César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa II*. Trad. Constança M. César. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

RUTHNER, Simone Maria; NUÑEZ, Carlinda Fragate Prate. *Trio em lá menor e a Vontade m si:– Machado de Assis e a metafísica da música*. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Org.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Solettras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

SANTANA, Rafael. O duplo, a dança e a queda em dois inícios de século. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Org.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Solettras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

SEIXO, Maria Alzira. Os espelhos virados para dentro. Configurações narrativas do espelho e do imaginário em José Saramago. In: *José Saramago: II bagaglio dello scrittore*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 202.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos. Impactos da homocultura finissecular na formação literária de William Butler Yeats. In: BRAEM, Eloísa Porto Allevato; RIOS, Otávio (Org.). *Dossiê Cenas Finisseculares. Solettras*, n. 29, São Gonçalo, RJ, 2015.

VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahi (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2001, p. 71-94.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

On two evenings: the end of the 19th century and the end of the millenium

Abstract: This paper summarizes some aspects of the historical and cultural context of the last two ends of Centuries, that is, the end of the Nineteenth Century and the end of the Millennium, by investigating some kinds of artistic productions created in those periods, thus debating some key issues in the identification and the distinctions that permeate the boudaries of these periods. Based on studies of Eduardo Lourenço, Roger Chartier, Pesavento, Vecchi and Leenhardt, we propose an analysis of some aspects concerning the narratives of José Saramago, Eça de Queirós and other artists that represent the two contexts here studied.

Key words: End of the Century. End of the Millenium. Art and literature.

Recebido em: 14 de outubro de 2015.

Aprovado em: 14 de novembro de 2015.