

# A CRISE DA REPRESENTAÇÃO E O CONTRATO DE VERIDICÇÃO NO ROMANCE

José Luiz FIORIN<sup>1</sup>

*...a mimese é sempre uma forma de poiese.*  
Antonio Candido (1975, p.12).

**RESUMO:** Este trabalho tem o objetivo de mostrar que a chamada crise da representação deve ser analisada, dentro de uma teoria geral do discurso, como uma alteração do contrato veridictório que preside à elaboração do texto. Para isso, examina os contratos que regem a feitura dos romances, bem como as marcas textuais que permitem apreendê-los, para mostrar a mudança que se operou na literatura moderna, a substituição de um contrato objetivante por um contrato semiótico, o que significa que o romance moderno se apresenta como discurso e não como representação da realidade, o que lhe permite pôr em questão todas as verdades estabelecidas. A pós-modernidade parece trazer uma nova crise da representação e, por isso, ela requer um novo contrato semiótico, o metalingüístico, que é analisado em seus traços gerais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contrato objetivante. Contrato subjetivante. Contrato semiótico. Contrato metalingüístico. Contrato enunciativo.

A arte moderna estabelece como questão central a chamada crise da representação. Nas artes plásticas, ela significou o abandono dos códigos estabelecidos

---

<sup>1</sup> Departamento de Lingüística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP, Brasil. jolufi@uol.com.br

pela Renascença Italiana, ou seja, a representação do espaço segundo as leis da perspectiva geométrica e as lições de anatomia, zoologia e botânica para a representação dos seres humanos, dos animais e das plantas. Diante de novas exigências socioculturais, a arte moderna cria uma nova discursividade, que destrói as velhas formas de representação. A mesma coisa ocorre na literatura e, mais particularmente, no romance. No entanto, falar em crise da representação literária significa muito pouco, se não se pensa o conjunto dos discursos literários dentro de uma teoria geral dos discursos.

Que significa essa chamada crise da representação? Greimas (1983, p.105) mostra que o problema da representação está relacionado ao da verossimilhança e propõe que seja tratado nos quadros do que denominou contrato de veridicção, ou seja, “[...] um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura de comunicação”, isto é, o enunciador e o enunciatário. No entanto, esse contrato deve ser inscrito no texto. Portanto, deve haver nele marcas, para que o leitor possa percebê-lo.

A teoria clássica da representação pensa que a linguagem está no lugar de outra coisa, uma “realidade” extralingüística. Uma velha definição de signo dizia que ele era “*aliquid pro aliquo*”. Assim, as palavras não são consideradas signos no sentido moderno do termo, união de um significante e um significado, mas são representações das coisas do mundo, de suas qualidades, das ações e dos acontecimentos reais. O signo não une um conceito a uma imagem acústica, mas uma palavra a um ser do mundo. Essa teoria trabalha, então, com a noção de referência e referente. Este é um ente do mundo designado pelas palavras, enquanto aquela é a “[...] relação que vai de uma grandeza semiótica a uma não semiótica (= referente), que depende do contexto extralingüístico” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.310). O referente são objetos do mundo real designados pelas palavras. Assim, a linguagem convém às coisas, é um espelho da realidade, é semelhante às coisas. Nessa concepção, não existe a noção de arbitrariedade do signo. Ela reproduz, de certa forma, os fundamentos da linguagem adâmica. O *Gênese* relata que, depois que o homem foi criado, Deus apresentou-lhe todos os animais da terra, todos os peixes da água e todas as aves do céu, para que ele lhes desse o nome que lhes convinha. A linguagem é considerada transparente, as palavras são análogas ao mundo, há uma identidade entre a ordem do mundo e a ordem da linguagem. Assim, a significação não apresenta qualquer problema, pois ela é a própria coisa. Entre os signos e as coisas não há qualquer intermediação, eles são imagens das coisas.

Ocorre, no entanto, que, como diz Antonio Candido (1975, p.12), a “mimese é sempre uma forma de poiese”, ou seja, a *mimese* é uma construção, um efeito de

sentido. Nos períodos áureos de supremacia das teorias da representação, sua evidência não é questionada. A representação não é entendida como uma produção do homem, como um sentido gerado por ele, mas é vista como algo inscrito na própria natureza da relação entre linguagem e mundo. Não tem ela um estatuto semântico, mas um estatuto ontológico. Candido (1975), ao criticar essa ontologização da mimese, lembra que o médico Fernandes Figueira conta, em seu livro *Velaturas*, que Aluisio Azevedo, no período em que escrevia seu romance *O homem*, consultou-o para saber como agia a estricnina no corpo humano. No entanto, ele não observou rigorosamente os dados da ciência, pois deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática. O artista sempre transforma a ordem do mundo para torná-la mais expressiva. Assim, mesmo que pretenda representar rigorosamente, na obra de arte, a realidade, a obra é um signo e seu sentido não são as coisas. Por conseguinte, o trabalho artístico mantém sempre uma relação arbitrária e deformante com a realidade.

Na literatura, ou mais especificamente no romance, temos períodos em que as teorias da representação são dominantes, são os períodos em que a estética é realista ou naturalista.<sup>2</sup> O contrato de veridicção que se firma entre enunciador e enunciatário é de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade. A linguagem existe para nos apresentar, de maneira transparente, a realidade. Ela é mimese, reflexo, imitação, reprodução. Para chegar a isso, é preciso apagar as marcas da enunciação no enunciado. A aspiração máxima da estética naturalista é a construção de um enunciado enunciado, sem qualquer vestígio da enunciação enunciada. Supõe ela uma equivalência entre o representante e o representado, entre a obra e a realidade, entre o signo e o referente. Essa equivalência, no entanto, só pode ser produzida por meio da ocultação do processo enunciativo, pois, afinal, a representação realista é *poiese*, o que significa que o texto não é idêntico ao mundo. A equivalência percebida é uma astúcia da enunciação. O que se apresenta para o enunciatário são significantes. A realidade do realismo é apenas uma ilusão de realidade, uma ilusão referencial. No realismo, a obra é apenas um produto que aspira a não guardar qualquer traço do processo de produção. Ao mostrar-se como reflexo da realidade, apresenta, no texto, objetos reconhecíveis. Não exibindo seu processo de produção, a obra é mostrada no estado de identidade com o real. A evidência da identidade entre signo e referente, que é a base do realismo, naturaliza o mundo, afasta-o da História, não vê os acontecimentos em sua processualidade.

---

<sup>2</sup> O naturalismo é a forma realista em que personagens e enredos estão submetidos à determinação cega das leis “naturais”, que a ciência da época julgava ter descoberto.

Para criar esse efeito de realidade, o realismo, como dissemos acima, procura apagar as marcas da enunciação no enunciado. Como se realiza esse trabalho? Em primeiro lugar, o único narrador possível na obra realista é o chamado narrador em terceira pessoa, ou seja, o *eu* enunciador deve ausentar-se do enunciado, não deixar nele as marcas de pessoa. Nesse tipo de contrato de veridicção, os fatos devem como que se narrar a si mesmos.

O campo discursivo literário mantém relações muito próximas com o campo discursivo científico. Aspirando à “objetividade” do discurso científico, aspira ao enunciado enunciado. Por outro lado, pretende descobrir a verdade das personagens, dissecar as razões de seu comportamento. Dessa forma, os temas são vistos sob a ótica dos modelos científicos. Os comportamentos sociais e individuais são considerados como efeitos de causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação). O narrador almeja a exatidão dos modelos científicos. Zola (1971, p.7), no prefácio da 2ª edição de *Thérèse Raquin*, dizia:

Começa-se, espero, a compreender que minha finalidade foi antes de tudo uma finalidade científica. [...] Apenas fiz sobre dois corpos vivos (= Thérèse e Laurent) o trabalho analítico que os cirurgiões fazem sobre os cadáveres.

As personagens são submetidas a determinações cegas. O Pe. Antônio de Moraes, personagem de *O missionário*, de Inglês de Sousa (1972), abandona o sacerdócio para viver com a bela índia Clarinha. Seu ato é determinado biologicamente pela hereditariedade (herdara do pai um caráter extremamente sensual), historicamente pelo momento (estava profundamente insatisfeito com as tarefas rotineiras do sacerdócio), geograficamente pelo meio (vivia num meio em que imperava a mais completa liberdade de costumes). Jerônimo, o imigrante português, personagem de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1957), quando chega ao Brasil, é comparado a um Hércules, tem ideais de ascensão social, é forte, trabalha muito, é moderado nos costumes. Aos poucos, o calor dos trópicos vai amolecendo-o. Sua sensibilidade européia vai desaparecendo, à medida que se envolve sensorialmente com o novo ambiente. As cinco ordens sensoriais estão envolvidas nessa transformação: o paladar (“...a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne seca e o feijão preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta malagueta e a pimenta de cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela moqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala...” (AZEVEDO, 1957, p.103)); o olfato (“...desde

que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar com os amigos.” (AZEVEDO, 1957, p. 103); a audição (“Tinha agora o ouvido menos grosseiro para a música, compreendia até as intenções poéticas do sertanejos quando cantam à viola seus amores infelizes...” (AZEVEDO, 1957, p.103)); a visão (“...seus olhos, dantes só voltados para a esperança de tornar à terra, agora, como os olhos de um marujo, que se habituaram aos largos horizontes de céu e mar, já se não revoltavam com a turbulenta luz, selvagem e alegre, do Brasil, e abriam-se amplamente defronte dos maravilhosos despenhadeiros ilimitados e das cordilheiras sem fim...” (AZEVEDO, 1957, p.103-104)); o tato (“Agora no conforto de sua cama, na doce penumbra do quarto, com a roupa fresca sobre a pele, Jerônimo sentia-se bem...” (AZEVEDO, 1957, p.93)); “Mal se chegava para ela; os seus carinhos eram frios e distraídos, dados como por condescendência; já não lhe afagava os rins, quando os dois ficavam a sós” (AZEVEDO, 1957, p.105).

O enredo é construído segundo modelos científicos. Em *O cortiço*, o evolucionismo biológico serve de modelo ao evolucionismo social. Enquanto João Romão, um homem rude e insensível, progride até tornar-se visconde, Jerônimo, mais sensível, vai arruinar-se, degenerar. Essas duas personagens ilustram a seleção das espécies. Por outro lado, a ascensão de João Romão, de vendeiro a visconde, segue o modelo teórico do primeiro princípio da termodinâmica, o de que a energia não pode criar-se nem se destruir, mas tão somente alterar-se; a decadência de Jerônimo tem como pano de fundo teórico o segundo princípio da termodinâmica, o da entropia do sistema (SANT’ANNA, 1973, p.106-107).

As personagens são tipos, cada uma delas é a figurativização de um tema, é um caso que manifesta uma idéia geral. Por isso, há uma preferência pelos indivíduos feios, grotescos, que manifestam patologias. É o avesso do romantismo. Diz Alfredo Bosi (1975, p.192):

O sertanejo altivo de Alencar não sofria das misérias que nos descrevem *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, e *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio. Os costumes regionais, tão castos em Taunay e Távora, tornar-se-ão licenciosos na selva amazônica, a ponto de desviar o missionário de Inglês de Sousa. A adolescência, fagueira e pura na pena de Macedo, conhecerá a tristeza do vício precoce no *Bom Crioulo*, de Caminha, e na *Carne*, de Júlio Ribeiro, sem contar as angústias sexuais da puberdade que latejam no *Ateneu*, de Raul Pompéia.

As personagens não são idealizadas. Ao contrário, são mostradas em sua dimensão corporal, são animalizadas. Observe-se este trecho de *O cortiço*:

Daí a pouco, em volta das bicas eram um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria das alturas de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra a palma da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças e as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas (AZEVEDO, 1957, p.42).

O movimento do cortiço é visto como uma “[...] fermentação sangüínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra” (AZEVEDO, 1957, p.42-43) ou como um “verminar constante de formigueiro assanhado”. João Romão e Bertoleza trabalham como “uma junta de bois” (AZEVEDO, 1957, p.21); o cortiço exala um “fartum de bestas no coito” (AZEVEDO, p.1957, p.32); a gente do cortiço não tinha “outro ideal senão comer, dormir e procriar” (AZEVEDO, 1957, p.177); Jerônimo tem, em sua relação com Rita Baiana, “lascívia de macaco”, quando seu corpo porejava um “cheiro sensual de bode” (AZEVEDO, 1957, p.185); Piedade, ao ser abandonada por Jerônimo, dá “mugidos lúgubres” de uma “vaca chamando ao longe”, fica à porta “ululante como um cão que espera pelo dono” (AZEVEDO, 1957, p.193).

Na medida em que as personagens são tipos e não indivíduos, constituem metonímias: Rita Baiana, com seu “aroma quente dos trevos e das baunilhas” (AZEVEDO, 1957, p.87) é a metonímia do Brasil, enquanto Piedade de Jesus é a metonímia de Portugal. João Romão é a metonímia do imigrante que, sem qualquer escrúpulo, vence no Novo Mundo, enquanto Jerônimo é a metonímia do imigrante que decai sob a influência amolecedora dos trópicos.

A temporalidade, marcada por cronônimos bem precisos, não é o passado, mas o presente. O romance, que estabelece esse contrato veridictório, destina-se a analisar os costumes contemporâneos. Aluísio de Azevedo, por exemplo, analisa, em *O mulato* e *O cortiço*, a sociedade brasileira do Segundo Império. O espaço, também figurativizado por topônimos bem precisos, não mostra matas belíssimas, vergéis e jardins, o *locus amoenus*, mas, de preferência, ambientes urbanos, muitas vezes degradados, como pensões e cortiços.

Esse contrato veridictório exige uma ancoragem na realidade. Por isso, as descrições são abundantes, minuciosas e precisas. No entanto, nas descrições é preciso que a mimese do real não seja tingida pelos afetos do narrador. Daí, o fato de haver, nas descrições, poucas comparações com elementos humanos e de o léxico da descrição ser muito preciso e concreto. Há nelas uma preocupação em encontrar a palavra adequada, o vocábulo preciso para um determinado contexto.

À luz de um antigo candeeiro de querosene, reverberava uma toalha de linho claro, onde a louça reluzia escaldada de fresco; as garrafas brancas, cheias de vinho de caju, espalhavam em torno de si reflexos de ouro; uma torta de camarões estalava sua crosta de ovos; um frangão assado tinha a imobilidade resignada de um paciente; uma cuia de farinha seca simetrizava com outra de farinha-d'água; no centro, o travessão do arroz, solto, alvo, erguia-se em pirâmide, enchendo o ar com o seu vapor cheiroso (AZEVEDO, 1973, p.188-189).

Esse contrato veridictório que se firma nos períodos em que o realismo é imperante pode ser chamado *contrato objetivante*. Nele, concebe-se que, na relação entre sujeito e objeto, isto é, homem e mundo, o segundo elemento impõe-se sobre o primeiro. Há, porém, outro contrato, que se poderia denominar *subjetivante*, em que se pensa que o mundo só é cognoscível por meio da subjetividade humana, que o texto representa o mundo, mas essa representação só pode ser feita pela subjetividade humana. O grande momento desse contrato foi o romantismo.

Nesse contrato, o narrador, por excelência, é um narrador em primeira pessoa. Nele, pode aparecer também o chamado narrador em terceira pessoa. No entanto, quando isso acontece, as marcas do narrador conduzindo a ação representada são muito visíveis. O romance *Senhora*, de Alencar, é narrado em terceira pessoa. No início do capítulo XIII da primeira parte, o narrador diz: “Afastemos indiscretamente uma dobra do reposteiro que recata a câmara nupcial” (ALENCAR, 1965, v.1, p.712). Narrador e narratário assumem a posição de *voyeur*. Depois de ter relatado a conversa entre Seixas e Aurélia, o narrador começa uma segunda parte cujos capítulos constituem uma longa analepse em que se explicam os acontecimentos da primeira parte. No início do último capítulo da segunda parte, o narrador diz: “Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo” (ALENCAR, 1965, v.1, p.745). No contrato veridictório subjetivante, os fatos não se narram a si mesmos, eles são marcadamente relatados por um eu.

O campo discursivo literário não mantém relações privilegiadas com o campo discursivo científico. Ao contrário, mantém relações especiais com os campos discursivos religioso ou histórico. Em *O guarani*, de Alencar, aparecem claramen-

te os mitos do paraíso terreal, da queda do primeiro homem e do dilúvio universal. Em *As minas de prata*, a relação faz-se com as lendas históricas. Aliás, essa é uma relação muito comum em W. Scott e Alexandre Herculano.

As ações das personagens não são determinadas por leis cegas. Ao contrário, não sofrem elas qualquer determinação. Suas razões são sempre razões do coração (BOSI, 1975, p.154): orgulho, susceptibilidades, ciúmes, etc. O componente passional é sempre muito forte. Os temas são sempre subjetivizados. Se Seixas, em *Senhora*, casa-se por dinheiro, ele redime-se ao devolver o dote a Aurélia e o casamento dos dois pode consumir-se, fazendo resplandecer acima de tudo o amor. Se Lúcia, em *Lucíola*, é forçada à prostituição por razões sociais e financeiras, nunca perde a dignidade íntima, que a leva a redimir-se por amor. Assim, as personagens são idealizadas: os homens são heróicos, as mulheres, gentis. Por exemplo: Peri, D. Antônio de Mariz, Cecília. No período romântico, não aparecerá nenhuma ação ou função relacionada ao baixo corporal. Por outro lado, as comparações do homem com elementos da natureza não são feitas para rebaixá-lo, animalizá-lo, mas elevá-lo. Ao descrever Manuel Canho, personagem de *O gaúcho*, Alencar (1965, v.3, p.355) diz: “O rosto comprido, o nariz adunco, os olhos vivos e cintilantes davam à sua fisionomia a expressão brusca e alerta das aves de altanaria. Essa alma devia ter o arrojo e a velocidade do vôo de gavião”.

A temporalidade pode estar voltada para os fatos de presente, do passado ou do futuro. Os cronônimos podem ser marcados no texto ou não. Em *O guarani*, de Alencar, as datas relacionadas à história portuguesa estão bem marcadas. No entanto, em *Iracema*, do mesmo autor, os fatos acontecem num tempo passado não claramente demarcado. A mesma coisa acontece com os topônimos. Se a ação de *Senhora* se passa no Rio de Janeiro, a de *Iracema* ocorre “além, muito além daquela serra, que ainda azula o horizonte” (ALENCAR, 1965, v.3, p.196). Assim como as personagens, espaço e tempo são idealizados. Daí certa face regressiva que assume esse contrato veridictório, ao considerar melhores o remoto e o longínquo. É o que faz Alencar, ao desprezar os valores mercantis do Segundo Reinado e lançar-se numa evasão espacial e temporal. É o que demonstra Casimiro de Abreu (1967, p.29-31), ao voltar-se para infância, em, por exemplo, *Meus oito anos*.

Como esse contrato pretende representar o mundo, a partir da subjetividade do narrador, a descrição tingem-se da subjetividade do autor. Toda a mimese do real é construída a partir do *eu*. Mostremos isso, analisando a descrição do local da ação dramática de *O guarani*, que aparece no capítulo I do romance (ALENCAR,

1965, v.2, p.27-28), verifica-se que a figurativização desse espaço é feita com figuras recorrentes na tradição literária, para criar o *tópos* do *locus amoenus*: beleza e exuberância da natureza, abundância de sombras, águas, flores, presença de árvores protetoras: “linda bacia, cortinas de trepadeiras, flores agrestes, florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.” A segunda característica que chama a atenção na figurativização do lugar é que a natureza é vista como um ser vivo. Os movimentos do rio Paquequer são comparados aos de animais: “enroscando-se como uma serpente; se espreguiçar; atravessa as florestas como um tapir, espumando e deixando o pêlo esparsos pelas pontas do rochedo e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira; recua um momento para concentrar as suas forças e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre sua presa; fatigado; adormece.” Além disso, os elementos da natureza são antropomorfizados. Ao Paquequer são atribuídos adjetivos que se aplicam aos humanos (“livre”, “soberbo”, “altivo”, “sobranceiro”), ele é comparado a seres humanos (“como o filho indômito desta pátria da liberdade; escravo submisso, sofre o látigo do senhor”). A natureza é denominada de *sublime artista*. A relação do Paquequer com o Paraíba é considerada como a de um vassalo com seu suserano. Outra característica que se observa na figurativização do espaço é que elementos da natureza são comparados a artefatos feitos pelo homem: a bacia onde o Paquequer adormece é vista como um “leito de noiva”; as trepadeiras e flores agrestes, como “cortinas”; os galhos das árvores, como “arcos”; os leques das palmeiras, como “capitéis”.

No meio dessa natureza antropomorfizada, animizada, culturalizada, aparece claramente um elemento humano, a casa de Dom Antônio de Mariz. Observando as figuras que constroem a imagem dessa casa, vê-se que ela surge como um castelo medieval: no alto, protegida de todos os lados por uma muralha cortada a pique. O narrador mostra que, no cenário que está compondo, intervêm a natureza e a cultura. Diz, por exemplo, que a escada de lajedo fora “feita metade pela natureza e metade pela arte; que a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e de defesa.”

A figurativização permite-nos dizer que o cenário criado pelo narrador manifesta o tema da integração da natureza e da cultura, a harmonia entre a natureza e a cultura. Ademais, *O guarani* tem um componente das novelas medievais de cavalaria. No romance alencariano, as personagens pautam sua conduta por normas cavaleirescas. Dom Antônio é um senhor feudal: habita um castelo, que abriga vassalos em torno do suserano. O código de honra desses homens funda-

menta-se na lealdade ao senhor. O espaço, em que a relação dos dois rios é apresentada com uma relação de vassalagem está, assim, perfeitamente integrado ao substrato romanesco que orienta as ações das personagens.

A harmonia do cenário, em que se integram natureza e cultura, representa o paraíso terrestre, onde o homem vivia em perfeita integração com a natureza. Nele, porém, surge a serpente e produz-se a queda, com a expulsão do homem do espaço edênico. Também em *O guarani* haverá uma serpente, Loredano, que acaba produzindo conflitos, que levam à destruição da casa de Dom Antônio e à morte de quase todas as personagens.

Há ainda um terceiro contrato veridictório, que parte do pressuposto de que a relação homem/mundo não se faz diretamente, mas de que é mediada pela linguagem. Assim, o signo não é representação das coisas, das qualidades e dos processos do mundo, mas é a união de um plano do conteúdo e de um plano da expressão. O significado não é o referente, mas é um conteúdo lingüístico. Os conceitos são gerados por uma forma do conteúdo e não preexistem à linguagem. Os signos são vistos como arbitrários e a linguagem dá forma ao mundo. Poder-se-ia denominar *semiótico* esse terceiro tipo de contrato veridictório. Assim, a obra de arte não se vê mais como representação do mundo, mas como linguagem, como semiótica. Apresenta-se explicitamente como *poiese*. Tem consciência de que a ordem da linguagem e a ordem do mundo não são perfeitamente homólogas. Por isso, a linguagem não é representação transparente de uma realidade, mas é criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostramos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja outra. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente, como pretende o contrato veridictório objetivante.

Nesse contrato, o narrador é sempre em primeira pessoa. Quando ocorre o que a Teoria Literária chama um narrador em terceira pessoa, isto é, um narrador que não é personagem, o eu não se ausenta do enunciado. Ao contrário, a voz narrativa sempre se assume como eu e projeta-se no interior do enunciado, como ocorre em *Quincas Borba*, de Machado de Assis, em que o narrador, borrando as diferenças entre o enunciador e o narrador, diz:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena (ASSIS, 1979, v.1, p.644).

Numa vertigem pronominal, ocorre um conjunto de embreagens actanciais. Neutralizam-se as vozes narrativas, misturando-se os níveis da enunciação. É o caso de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, em que temos um narrador em terceira pessoa, segundo as definições da Teoria Literária, mas que, ao longo da narrativa comenta, em primeira pessoa, os acontecimentos e a própria narração. Vários indícios levam a crer que a personagem de ficção Aires é o narrador. Entretanto, ao denominar-se Aires, opera uma embreagem, denegando o que estava enunciado, o *eu* torna-se *ele*. O narrador Aires, ao negar-se enquanto narrador enunciado, finge colocar-se em outro nível enunciativo, o de autor, o que lhe permite, com toda a liberdade, entrar em sincretismo com um observador onisciente. Por quê? No perfil que o narrador traça de Aires, ou ainda, de si mesmo, está a resposta:

Foi o que ele leu nos olhos parados. É ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário. Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesmo lhe aguçou a visão de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dous verbos parentes (ASSIS, 1979, v.1, p.1070).

Na verdade, na linguagem podem-se criar mundos, personagens, fatos. É o que mostra esse contrato de veridicção. Narrador e personagens não são pessoas do mundo, mas criações da linguagem. Em *O memorial de Aires*, o Conselheiro dirige-se a si mesmo, como se ele fosse uma segunda pessoa. Há um processo de desdobramento fictício do enunciador, que se constitui num outro, para ser alvo de suas apreciações, confidências, etc.

Meu *velho Aires*, trapalhão da minha alma, como é que *tu* comemoraste no dia 3 o ministério Ferraz, que é de 10? Hoje é que ele faria anos, *meu velho Aires*. Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não *te* lembrarias nada ou trocarias tudo (ASSIS, 1979, v.1, p.1138, grifos nossos).

Por isso, todos os jogos narrativos são permitidos: por exemplo, um actante da narrativa primeira entra na narrativa segunda ou vice-versa, como em *A rosa púrpura do Cairo* ou em *Continuidad de los Parques*, em *Final del juego*, de Cortazar, em que um homem é assassinado por uma personagem de um romance que está lendo.

Esse narrador assume explicitamente a narrativa, mostrando que ela é construção do narrador, que não é mímese da realidade. É o que faz o narrador de *Jacques le fataliste et son maître*, de Denis Diderot (1989, p.21-22):

O senhor veja, leitor, que estou no bom caminho e que dependerá apenas de mim fazê-lo esperar um ano, dois anos, três anos, a narrativa dos amores de Jacques, separando-o de seu patrão e fazendo-os passar por todo tipo de aventuras que me agradarem. Que é que

me impediria de casar o patrão e de fazê-lo corno? De embarcar Jacques para as ilhas? De levar a elas o patrão? De trazer os dois de volta para a França no mesmo barco? Como é fácil fazer contos.

Esse narrador instaura um narratário explícito no texto, conversa com ele, destrói suas expectativas e, principalmente, ironiza o contrato veridictório objetivante, com sua forma de escrita, em que os fatos parece narrarem-se a si mesmos:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1979, v.I, p.583).

Temos, no texto acima, um narrador e um narratário explícitos. A imagem do narratário é determinada pelo narrador: um leitor comum de romances, que aprecia a narração direta e nutrida (os fatos) e um estilo regular e fluente. O narratário é um leitor dos romances românticos e realistas, em que havia uma linearidade narrativa e não digressões e comentários do narrador. No entanto, se tomarmos a obra inteira e não essa intervenção pontual do narrador, vamos observar que o enunciatário, criado pelo fato de que, na obra machadiana, mais importante que o narrado é a narração, dado que o texto em sua totalidade se manifesta como fato de linguagem, é diferente da do narratário explícito: é um leitor sofisticado, que não se contenta com as narrativas feitas até a época de Machado e que se encanta com a intervenção do narrador a invadir o narrado e a tomar-lhe o lugar.

Esse narrador se autocorrigue, ironiza a si mesmo e, dessa forma, destrói o mito da onisciência do narrador. Se no contrato veridictório objetivante os fatos devem narrar-se a si mesmos, no contrato semiótico, os comentários do narrador têm mais importância do que os fatos narrados. Em *Esau e Jacó*, de Machado, diz o narrador:

Ao contrário do que ficou dito atrás, Flora não se aborreceu na ilha. Conjeturei mal, emendo-me a tempo. Podia aborrecer-se pelas razões que lá ficam, e ainda outras que poupei ao leitor apressado, mas, em verdade, passou bem a noite. (ASSIS, 1979, v.1, p.1008).

No capítulo LXXIV do mesmo romance, o narrador mostra que não há contradição entre o que acaba de relatar e o que narrara no capítulo III, porque não há verdade absoluta. Ela altera-se conforme a situação, o ponto de vista de quem

vê, os seus interesses. Numa crônica de 12 de novembro de 1893, Machado assim comenta os fatos relativos à Revolta da Armada:

Mas não quero ir adiante sem lhes dizer o que me sucedeu, quando pela segunda vez desci na Praia da Glória, a pretexto de ver o bombardeio. Estive ali uns dez minutos, os precisos para ouvir a um homem, e depois a outro homem, cousas que achei dignas do prelo. O primeiro defendia a tese de que os tiros eram necessários, mormente os de canhão-revólver, e também as explosões de paióis de pólvora. Dizia isto com tal placidez, que cuidei ouvir um simples amador, mas o segundo homem retificou esta minha impressão, dizendo-me, logo que o outro se retirou: – “É um vidraceiro; não quer a morte de ninguém, quer os vidros quebrados”. E o segundo homem, ar grave, declarou que abominava as lutas civis, concluindo que ninguém tinha a vida segura nesta troca de bombardas; ele, pela sua parte, já fizera testamento, não sabendo se voltaria para casa, visto que sua existência dependia de uma bala fortuita. Gostei de ouvi-lo. Era o contraste judicioso e melancólico do primeiro. Quando ele se despediu, perguntei a um terceiro: “Quem é este senhor?” – “É um tabelião”, respondeu-me (ASSIS, 1979, v.3, p.591-592).

A verdade não é vista numa concepção empírica, como a adequação do dito à coisa, do discurso ao mundo, mas como uma construção da linguagem. É ainda Machado de Assis (1979, v.3, p.541) que numa crônica diz: “Os fatos, eu é que os hei de declarar transcendentos; os homens, eu é que os hei de aclamar extraordinários”.

Por não admitir a verdade estabelecida na realidade, a objetividade das coisas, esse contrato trabalha com a relatividade, a indefinição, a instabilidade. Em *Dom Casmurro*, não se sabe se Capitu traiu ou não traiu Bentinho. Nele, não há uma instância narrativa que possa afirmar a verdade dos fatos. Afinal, o romance não é uma vulgar história de adultério, mas uma reflexão sobre a relatividade da verdade. Pelo fato de não afirmar a univocidade das interpretações, esse contrato joga com a não congruência dos níveis do ser e do parecer. Em uma de suas crônicas, Machado trabalha com a metáfora do baile de casacas alugadas, onde existe um contraste entre os homens e suas roupas (ASSIS, 1979, v.3, p.584). No conto *Noite de Almirante*, de Machado, o marinheiro Deolindo, depois de ter sido abandonado por Genoveva, prefere aparentar que passara com ela uma “noite de almirante”. Diz o narrador:

No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na sua ausência, etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir (ASSIS, 1979, v.2, p.451).

Não há, nesse contrato, heróis, nem homens subjugados por determinações raciais, geográficas, etc. Por isso, o modo básico de organização argumentativa

não é a causalidade, mas a concessão. É um discurso do *mas*, do *embora* e do *talvez*. Há homens que se movem por interesses, há personas. Não há super-homens, semideuses, nem autômatos acachapados pelo fado. Há papéis sociais. As personagens são ambíguas, embora essa ambigüidade, nos enredos, seja tratada com uma paleta em que existem apenas meios tons.

Os discursos estabelecidos são mostrados como simples discursos e não como expressão fiel de uma verdade dada fora deles. Por diferentes procedimentos, isso é feito. Pode-se, simplesmente, negar o discurso do senso comum, mostrando sua inconsistência, como ocorre, por exemplo, no último capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, intitulado *Das negativas*, em que o “defunto autor” mostra que saiu da vida com um “pequeno saldo”, porque não teve filhos, não transmitiu “a ninguém o legado de nossa miséria” (ASSIS, 1979, v.1, p.639). Nesse caso, o narrador mostra a fragilidade do discurso que afiança que todos devem ter filhos, porque eles são o prolongamento dos pais. Pode-se incorporar um dado discurso, alterando-o aqui e acolá. Em *Esau e Jacó*, há uma clara referência ao mito de Castor e Pólux, mas, enquanto este reparte com aquele a imortalidade concedida por Zeus, Pedro e Paulo têm uma rivalidade jamais sanada. Outro procedimento é a ironia, por meio da qual o absurdo é desentranhado daquilo que parece normal. Numa crônica de 9 de abril de 1893, Machado comenta um projeto de lei de regulamentação do serviço doméstico. O comentário parece ser feito do ponto de vista do enunciador da lei, mas, aos poucos, percebe-se que o que se diz no enunciado se nega na enunciação enunciada. Em vez de ter uma reação indignada ao texto legal, opta-se por implodilo, a partir da explicitação irônica de seus absurdos:

Mas venhamos ao nosso projeto municipal. Tem coisas excelentes; entre outras, o art. 18 que manda tratar os criados com bondade e caridade. A caridade posta em regulamento pode ser de grande eficácia, não só doméstica, mas até pública. Outra disposição que merece nota é a que respeita aos atestados passados pelo amo em favor dos criados; segundo o regulamento, devem ser conscienciosos. Na crise moral deste fim de século, a decretação da consciência é um grande ato político e filosófico. Pode-se criar assim uma geração capaz de encarar os tremendos problemas do futuro e refazer o caráter humano (GLEDSON, 1996, p.54).

Para observar a ironia, basta ver o trecho em que Machado fala sobre a ineficácia de uma lei que não prevê sanções para o descumprimento de alguns de seus dispositivos:

Na parte que me constringe não será cumprido, porque eu não vim ao mundo para cumprir uma só lei, só porque é lei. Se é lei, traga um pau; se não traz um pau, não é nada (GLEDSON, 1996, p.53).

Mais adiante, reclama da desigualdade no tratamento de patrões e empregados. Mais uma vez a ironia aparece candente:

Que tenha defeitos, admito. Assim, por exemplo, o art. 19 obriga amo e criado a darem parte à polícia dos seus ajustes sob pena de pagar o amo trinta mil réis de multa e de sofrer o criado cinco dias de prisão; – Isto é, ao amo tira-se o dinheiro, e ao criado ainda se lhe dá casa, cama e mesa. É irrisório; mas pode emendar-se (GLEDSON, 1996, p.54).

Os enredos mostram a relatividade da verdade, a instabilidade das posições. No conto *O alienista*, Machado de Assis (1979, v.2, p.253-288) tematiza a impossibilidade do estabelecimento de fronteiras entre a loucura e a normalidade. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1979, v.1, p.581-582), mostra o encontro do narrador com seu ex-escravo Prudêncio, que, depois de forro, compra um escravo, a quem ele maltratava como fora maltratado. Em *Quincas Borba* (ASSIS, 1979, v.1, p. 693-694, p.797-798), aponta o fato de que o menino que fora salvo por Rubião, depois é quem ajuda a zombar de sua loucura. Essa instabilidade determina a própria composição dos enredos. Em *Esau e Jacó*, o narrador trata de dois irmãos opostos em tudo e que mantêm, ao longo da vida, uma grande rivalidade. No entanto, o narrador mostra-nos que essas categorias bipolares não são fixas, nem esgotam a totalidade da realidade. Os gêmeos mudam de posição política depois da proclamação da República. Por outro lado, Flora oscila entre conceder seu amor a um e a outro. Como uma semioticista *avant la lettre*, percebe que as categorias binárias não se manifestam, no nível da realidade, apenas em sua bipolaridade. Por isso, às vezes, parecia que Flora “não aceitava nem um nem outro, logo depois que os aceitava ambos, e mais tarde um e outro alternadamente” (ASSIS, 1979, v.1, p.1054). Em alguns momentos, essas oposições integram-se (ASSIS, 1979, v.1, p.1023). Essa complexa combinação aparece também nos nomes dos capítulos: 8 – Nem casal nem general; 24 – Robespierre e Luiz XVI; 94 – Gestos opostos.

Os discursos não são vistos como reflexo da realidade, o que se mostra é que eles determinam a realidade. Num dos capítulos de *Esau e Jacó*, o Conselheiro Aires diz a Pedro e a Paulo que Homero os cantara separadamente, Paulo, no começo da *Ilíada* (“Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães...”), e Pedro, no início da *Odisséia* (“Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion...”). A cena termina da seguinte forma:

Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dous gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não

valem originais. O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão:

– Tem razão, Sr. Conselheiro, – disse Paulo, – Pedro é um velhaco...

– E você é um furioso...

– Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa de nosso tempo (ASSIS, 1979, v.1, p.1002).

Espaço e tempo podem ser figurativizados com minúcias e precisão, mas isso não é necessário. Podem ser indefinidos. Embora o espaço possa ser precisado nos romances machadianos, não há qualquer definição precisa da temporalidade da ação. Não há, nesse contrato, descrições longas e precisas. Ao contrário, o mesmo espaço pode ser visto de maneira diversa. A enseada de Botafogo seria, para Pedro, uma “enseada imperial” e, para Paulo, “uma Veneza republicana” (ASSIS, 1979, v.1, p.992).

Se esse contrato nega a idéia de que a linguagem é representação do mundo, a figurativização deve fugir aos cânones da semiótica do mundo natural. Vários procedimentos são utilizados para isso. Em *Anedota pecuniária*, de Machado, a relação de Falcão com as sobrinhas é figurativizada em termos econômicos, enquanto sua ligação com as moedas o é com figuras de uma relação amorosa. Sua paternidade é de “empréstimo”; teme “perdê-las”. Em relação a uma coleção de moedas, ele “desarrumou e tornou a arrumar as moedas, como um amante desgrenha a amante para tocá-la outra vez” (ASSIS, 1979, v.1, p.431 e 435). Combinam-se figuras que, normalmente, não deveriam aparecer juntas.

Sentiu o empurrão e não se zangou; concertou o sobretudo e a alma, e lá foi andando tranqüilamente (ASSIS, 1979, v.1, p.721);

Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela... (ASSIS, 1979, v.1, p.534);

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis... (ASSIS, 1979, v.1, p.536).

Os paradoxos e as mudanças dos provérbios rompem os lugares comuns, as idéias feitas, a estabilidade da sabedoria popular.

[...] a discórdia dos dous começou por um simples acordo (ASSIS, 1979, v.1, p.991);

Serve-se muita vez a liberdade parecendo sufocá-la (ASSIS, 1979, v.1, p.1039);

E lembrava-se do Visconde de Albuquerque ou de outro senador que dizia em discurso não haver nada mais parecido com um conservador do que um liberal, e vice-versa (ASSIS, 1979, v.1, p.1005);

A discórdia não é tão feia como se pinta (substitui-se a palavra *desgraça* do provérbio pelo termo *discórdia*) (ASSIS, 1979, v.1, p.991);

A mulher é a desolação do homem (substitui-se a palavra *consolação* do provérbio pelo termo *desolação*) (ASSIS, 1979, v.1, p.1019).

O trabalho com a linguagem é levado até o máximo de suas possibilidades. Machado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1979, v.1, p.570), tem um capítulo intitulado *Velho diálogo de Adão e Eva*, em que aparecem os turnos de fala de Brás Cubas e Virgília e todo o sentido é dado apenas pelos sinais de pontuação: reticências, pontos de exclamação, pontos de interrogação, pontos finais.

Como, nesse contrato, a linguagem é o elemento determinante na relação entre o homem e o mundo, muitas vezes as metáforas lingüísticas são utilizadas para falar dos homens e das coisas. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os homens são comparados a livros e sua vida a um conjunto de edições:

Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabei que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa (ASSIS, 1979, v.1, p.557).

Em crônica de 19 de outubro de 1893, aparecem metáforas lingüísticas, para mostrar que a realidade que conhecemos é linguagem:

– [cronista] Os anjos, para matar o imortal tempo, fizeram correr pelo infinito o boato da criação, e nós, que imaginamos existir, não passamos das próprias palavras do boato, que rolam por todos os séculos dos séculos.

– Palavras apenas?

– Palavras, frases. A senhora é uma linda frase de artista. Tem nas formas um magnífico substantivo: os adjetivos são da casa de Madame Guimarães. A boca é um verbo. *Et verbo caro facta est*.

– Aí vem o senhor com suas graças sem graça. Não me há de fazer crer que a explosão da ilha de Mocangüê foi uma vírgula...

– Não foi outra coisa. O bombardeio é uma reticência, a moléstia um solecismo, a morte um hiato, o casamento um ditongo, as lutas parlamentares, eleitorais e outras, uma cacofonia (GLEDSON, 1996, p.82).

Em diversas épocas, houve escritores que se utilizaram, em seus romances, do contrato semiótico. São épocas em que a representação é posta em xeque. A linhagem dos autores que se valem desse contrato inclui Cervantes, Diderot, Sterne, etc. O modernismo foi um dos momentos em que a representação, depois do império do naturalismo, foi questionada. Enquanto o contrato realista-naturalista pre-

tendia expressar a verdade do mundo e a “realidade” dos fatos, o contrato semiótico desejava mostrar-se como ficção, como discurso, como linguagem. Aquele é sério, grave, este é brincalhão, irônico e reflexivo, escrito com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1979, v.1, p.513); aquele mostra aos leitores o que é; este fala do que pode ser. Ao negar-se como representação, o contrato semiótico nega a verdade estabelecida, a realidade do senso comum e, assim, leva a desconfiar de todos os dogmas, sejam eles estabelecidos pela religião, pela ciência ou pelos cânones artísticos. A verdade, assim, não é una, mas plural; não é estável, mas instável, não é fixa, mas é móvel; não é absoluta, mas relativa. Negam-se dessa forma as ortodoxias. O homem não é monolítico em suas certezas, mas um ser que age segundo seus interesses, que altera suas posições; não é, como dizia Pascal, um caniço pensante, mas, como afirmava Machado de Assis (1979, v.1, p.578), “uma errata pensante”. Por outro lado, ao negar o contrato subjetivante, o contrato semiótico mostra que não existem idealizações e heróis, que não há um mundo que reparta, com nitidez, bons e maus, mas que o mundo é muito misturado, contaminado da sujeira, das paixões, das baixezas e elevações. É por tudo isso que o contrato semiótico aparece nos momentos, em que as condições sócio-históricas abalam as certezas e as crenças. Esse era o único contrato capaz de expressar as mudanças trazidas pela industrialização; pela emergência na cena política do proletariado urbano; pela revolução soviética; pelas guerras mundiais; pelo advento da democracia; pela percepção da heterogeneidade social, em que as classes estão em conflito; pelos progressos da ciência, quando se mostram os limites e a relatividade da geometria euclidiana e da física newtoniana, bem como a não soberania do homem sobre a própria consciência. O contrato semiótico é um aprofundamento na linguagem, é a discursividade dos momentos em que se deve banir a opressão, em que se deseja criar uma nova ordem.

Hoje, fala-se de uma nova crise da representação. Trata-se da negação de epistemologias que regeram os estudos da natureza e do homem durante quase todo o século passado. No quadro do chamado pós-estruturalismo, há uma relação intrínseca entre conhecer e representar, uma vez que a representação seria um significant, ou seja, a face visível, sensível, dizível do conhecimento. Por conseguinte, a crise de legitimidade por que passam os diferentes domínios do conhecimento está ligada aos nossos modos de representar o mundo. Uns, como Baudrillard (1991), anunciam o fim da representação; outros querem ter direito à representação. Os questionamentos às epistemologias dominantes, aos cânones artísticos e aos códigos culturais oficiais partem daqueles que não se acham neles representa-

dos. A revolta se dá precisamente contra o conceito de totalidade, que estava na base de epistemologias, estéticas e códigos culturais, que pretendiam explicar a sociedade e o homem no seu todo. Cria-se, pois, toda uma epistemologia da parcialidade, da diferença, da identidade. A ela associa-se uma política de identidades de grupos sociais que se demarcam da totalidade analítica das formas de representação do mundo. Essa crise da representação está relacionada à idéia de que as representações criam sentidos e que eles são, em seus efeitos, objetos reais.

A identidade só existe em relação à alteridade. Ambas são representações e, por isso, têm papel ativo de imposição de uma forma de ver o mundo. Forjam-se identidades e diferenças, segundo essa visão, num campo atravessado por relações de poder: identidades são reconhecidas, alteridades são negadas, sentidos particulares são elevados à categoria de universais. Portanto, a política atravessa a luta pela criação de representações. Por isso, hoje, grupos sociais e culturais, gerados a partir de dimensões múltiplas, como etnia, gênero, orientação sexual, etc., reivindicam seu direito à identidade e à representação, no mesmo nível daquelas identidades e representações que foram, durante muito tempo, consideradas normais, superiores, etc. O que se põe em xeque, nessa nova política de identidades, são exatamente essa normalidade e essa hegemonia. Acreditando que a representação é sempre uma construção de sentido e, portanto, uma realidade, já que não é mais considerada reflexo da realidade, mas a própria realidade social, não se quer contrapor a uma representação falsa uma representação verdadeira, mas tornar visíveis as relações de poder presentes em todo o processo da representação.

Essa visão mereceria uma profunda discussão epistemológica e política, que apontasse não apenas seus efeitos positivos de dar representação e, mais ainda, dar controle do processo de representação a “minorias” oprimidas, mas também o fato de que constitui o caldo do racismo, da xenofobia e dos fundamentalismos, levando àquilo que Flávio Pierucci (1999) chamou a “cilada da diferença”. No entanto, essa discussão não cabe nos limites deste trabalho, nem é esse seu objetivo.

O que se quer é verificar o que essa nova crise da representação da chamada pós-modernidade está produzindo como contrato enunciativo no romance. Parece-nos estar surgindo um novo contrato enunciativo. Ao pensar a linguagem como realidade, já que os sentidos têm uma força no processo social, está sendo construído um contrato veridictório que poderíamos denominar metalingüístico. Assim designamos esse contrato, porque, ao contrário do contrato semiótico que pensa o discurso não como representação de algo exterior à linguagem, mas como lingua-

gem, sendo que o discurso é um modo de ver o mundo, o contrato metalingüístico pensa a realidade como discurso e o embate se dá entre discursos. É uma temeridade tentar ainda ver quais são suas características, pois ele está constituindo-se. No entanto, podem-se esboçar alguns de seus traços.

Em primeiro lugar, o discurso é visto como representação – e aqui entra o novo conceito de representação da identidade de um enunciador real. Surgem, por isso, categorias desconhecidas dos cânones literários, a literatura feminina, a literatura gay, a literatura de diversas etnias, etc. É essa concepção de identidade que preside a livros como *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan (1985), ou a obra de Caio Fernando Abreu. Em segundo lugar, na medida em que se negam as estéticas dominantes, implode-se o conceito de gênero, criando-se textos que misturam o que antes era separado. Por exemplo, romances com notas de pé de página, como se fossem uma tese; romances que conjugam a linguagem figurativa da narrativa romanesca e a linguagem temática do ensaio e assim por diante. Os campos discursivos, bem delimitados durante a modernidade, misturam-se. É interessante observar as notas de pé de página de um romance como *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig (1981). Por outro lado, aparecem a colagem, as superposições discursivas, a montagem de retalhos da realidade. Na medida em que o embate se faz entre discursos, ganham um relevo nunca visto a metaficção e a imitação de textos e estilos. O que caracteriza a metaficção é que ela trata de um universo ficcional cujos elementos são já culturalmente determinados. No entanto, não se trata de uma reprodução, mas de um escancaramento de representações já trabalhadas, de um pôr a nu seus mecanismos. Ela revisita e desmascara certos universos da ficção. Sirvam de exemplo o romance *Lúcia*, de Gustavo Bernardo (1999), que joga sobre o universo ficcional de *Lucíola*, de Alencar (1965), ou *Travessias*, de Edward Lopes (1980), que revisita o universo ficcional da picaresca. Por isso, a metaficção remete a um jogo intertextual explícito entre as obras. A captação de textos e estilos pode caminhar na mesma direção discursiva e, então, tem-se a estilização, ou inverter as direções de sentido no próprio processo de construção do texto e aí se tem a paródia. Um bom exemplo da paródia do discurso acadêmico é o romance *Invertendo os papéis*, de David Lodge (1998). Esse novo contrato veridictório parece estar surgindo no bojo das chamadas sociedades pós-industriais, no processo denominado de “morte das grandes narrativas”. Essa arte metafictional é uma maneira irônica ou paródica e, por isso mesmo, séria de pôr em xeque as certezas da modernidade.

Os contratos enunciativos são maneiras de construir a representação da realidade na linguagem. As crises da representação implicam uma mudança do con-

trato enunciativo e o novo constitui-se em oposição ao contrato dominante. O contrato objetivante nega o subjetivante e, por sua vez, é recusado pelo semiótico, que é repellido pelo metalingüístico.

FIORIN, José Luiz. The crisis of representation and the contract of veridiction in the novel. **Revista do Gel**, São Paulo, v.5, n.,1 p. 197-218, 2008.

**ABSTRACT:** *The purpose of this paper is to show that, within a general theory of discourse, the so-called “crisis of representation” should be analyzed as an alteration in the contract of veridiction that presides over text construction. By examining the contracts that govern the writing of novels as well as the textual marks that allow us to apprehend the texts, I will show that a change has taken place in modern literature whereby an objectifying contract is replaced by a semiotic contract. As a consequence, modern novels present themselves as discourse, not as some representation of reality, which allows them to question established truths. Post-modernism seems to bring a new crisis of representation to novel writing, and therefore a new semiotic contract is required, the metalinguistic one, whose general features I analyze here.*

**KEYWORDS:** *Objectifying contract. Subjectivizing contract. Semiotic contract. Metalinguistic contract. Enunciative contract.*

## Referências

ABREU, Casimiro de. **Poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, 4 v.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. 3 v.

AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. São Paulo: Liv. Martins, 1973.

\_\_\_\_\_. **O cortiço**. 13. ed. São Paulo: Liv. Martins, 1957.

BAUDRILLARD. Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERNARDO. Gustavo. **Lúcia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
- CORTAZAR, Julio. **Los relatos. Juegos**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- DIDEROT, Denis. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Presses Pocket, 1989.
- GLEDSON, John. **A semana**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- GREIMAS, Algidas Julien. **Du sens II**: essais sémiotiques. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algidas Julien; COURTES, Joseph. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachete, 1979.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. **Lúcia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- LODGE, David. **Invertendo os papéis**. São Paulo: Scipione, 1998.
- LOPES, Edward. **Travessias**. São Paulo: Ed. Moderna, 1980.
- PIERUCCI, Antônio Flavio. **Ciladas da diferença**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. 4.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SOUSA, Inglês de. **O missionário**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- TREVISAN, João Silvério. **Em nome do desejo**. 2.ed. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ZOLA, Emile. **Thérèse Raquin**. Paris: Fasquelle, 1971.