

Maria Rosa Machado Teixeira

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *RAGTIME*:
OUTRAS VOZES, NOVAS LEITURAS

Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-Americanos (Literatura Americana)
apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto.

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 53690
EX.2
Data 02 / 03 / 19 98

043 M

T 267 M

ex. 2

Porto

1997

Aos meus pais

Agradecimentos

A realização deste trabalho contou com contributos vários e, apesar da natureza incalculável de alguns deles, não quero deixar de tentar exprimir a minha enorme gratidão:

Ao Professor Carlos Azevedo, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o cuidado, a disponibilidade e o empenho com que acompanhou a elaboração deste trabalho.

À Dra. Maria Teresa Casal, pelas preciosas sugestões, pela bibliografia trazida dos Estados Unidos e, muito especialmente pela amizade e incentivo demonstrados ao longo destes anos.

Às colegas do mestrado, sem cuja amizade e apoio, tão variado e oportuno, tudo teria sido mais solitário.

Aos colegas da Escola Secundária de Baltar, que me libertaram de tarefas escolares, de forma a que pudesse finalizar esta dissertação dentro do prazo.

Ao Mark Scala por, dos Estados Unidos ter enviado bibliografia essencial à concretização deste trabalho, bem como pelo incentivo inicial.

À Graça e ao Carlos, pela disponibilidade, confiança e amizade, assim como pelo uso (precioso) do computador numa fase inicial desta dissertação.

Aos meus pais e a todos os amigos que, pacientemente, me apoiaram ao longo destes três anos.

Introdução

Books are acts of composition. You compose them. You make music. The music is called fiction.

E. L. Doctorow

A literatura americana foi tradicionalmente vista em termos de uma preocupação com especulações metafísicas e existenciais, desprezando a história e a sociedade¹. Contudo, este ponto de vista tem-se alterado, e críticos como Emily Miller Budick reconhecem a importância da história em toda a literatura americana, defendendo que quase todos os grandes escritores poderão ser estudados tendo em conta a sua historicidade. Assim, e segundo Malcolm Bradbury, desde os anos sessenta que a literatura americana parece obcecada com o passado literário, histórico e social talvez como busca da sua própria voz, tentando, dessa forma, ultrapassar a tradicional influência europeia. Nas palavras de Doctorow,

We derive enormously, of course, from Europe, and that's part of what *Ragtime* is about: the means by which we began literally, physically to lift European art and architecture and bring it over.²

O afastamento do tipo de literatura que se fazia na Europa não é um fenómeno do século XX, visto que a tradição do “romance” do século XIX se caracterizava,

¹ No artigo “Writing on the Margin: E. L. Doctorow and American History” Henry Claridge aponta os nomes de Leslie Fiedler e R. W. B. Lewis como defendendo a a-historicidade da literatura americana, mas a verdade é que cada crítico escolhe as obras que confirmam a sua tese. “Writing on the Margin: E. L. Doctorow and American History.” *The New American Writing: Essays on American Literature Since 1970*, ed. Graham Clarke (London and New York: Vision Press and St. Martin's Press, 1970), p. 9.

² Paul Levine, “The Writer as Independent Witness,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, ed. Richard Trenner (Princeton, New Jersey: Ontario Review Press, 1983), p. 58.

exactamente, por essa demarcação e afirmação da unicidade e especificidade da experiência americana. O seu maior expoente foi Nathaniel Hawthorne que, nos seus escritos, interliga história e ficção, mas de uma forma diferente da que era feita na Europa com os romances históricos. Assim, os seus contos e romances situam-se, e nas suas próprias palavras, “somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other”³. Como se depreende das palavras de Hawthorne, o uso que faz da história não é de forma alguma realista; há toda uma liberdade, uma latitude concedida pelas próprias convenções do “romance“, que afastam os escritores dessa factualidade histórica. Essa liberdade na utilização de intertextos históricos permite fazer a ligação e repensar a relação de passado com o presente, o que nos pode levar a ver nessa tradição uma posição crítica face ao passado, bem como uma questionação e comentário relativamente ao presente.

Um dos escritores americanos contemporâneos que melhor parece personificar essa tradição é E. L. Doctorow, que reconhece a influência de Hawthorne, no que diz respeito ao uso que este fazia das convenções do “romance“ para ligar o passado histórico à escrita do presente. Contudo, apesar de herdeiro dessa tradição, Doctorow transforma-a e, nomeadamente no romance que nos propomos estudar, *Ragtime*, torna a paródia no seu traço dominante, o que não acontecia em Hawthorne, mas que se inscreve no paradigma pós-modernista em que a escrita de Doctorow se filia. Comparando estes dois escritores tão distantes no tempo, mas talvez próximos nos métodos e objectivos, Emily M. Budick escreve:

Like Hawthorne, Doctorow does not confound the indeterminacies of history and fiction and their relationship. He traces a pattern of moral consequence whereby history and

³ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (Harmondsworth: Penguin Books, 1983), p. 66.

fiction, each charting its own stories, must nonetheless reveal each other, depicting not so much their interdependency as the moments at which they disengage themselves from, and recommit themselves to each other. For Doctorow, this is the moral fiction of historical romance⁴.

Apesar desta possível filiação, *Ragtime* é um romance que desafia qualquer classificação, o que talvez paradoxalmente signifique que se inscreve num paradigma pós-modernista. De resto, aquando da sua publicação, suscitou uma série de críticas contraditórias quanto ao seu mérito, mas também quanto à sua natureza. Assim, John G. Parks considera-o “a comedy of history”⁵, Cushing Strout “a fictionalizing of history”⁶, Frank Kermode “an historical novel”⁷, Samuel Hux “with a comic vengeance, an historical novel”⁸. Todas as designações contêm, de alguma forma, o conceito de história que, na verdade, é um elemento fundamental na construção de *Ragtime*, quer pelo número de figuras históricas presentes e que são parte integrante do romance, quer pelos acontecimentos históricos a que se faz alusão, directa ou indirectamente. *Ragtime* parece propor-se retratar a sociedade americana no princípio deste século nos anos que precederam a Primeira Grande Guerra. Foram anos de transição, nomeadamente de uma paisagem pastoril para uma paisagem urbana, dominada pela máquina. A ideia de transição é como que transportada para as personagens que habitam *Ragtime*, porque também elas são personagens em transformação, em construção.

⁴ Emily M. Budick, “Seeking the Shores of the Self : E. L. Doctorow’s *Ragtime* and the Moral Fiction of History,” *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition* (New Haven and London: Yale U. P., 1989), p.207

⁵ John G. Parks, “The Politics of Poliphony: The Fiction of E. L. Doctorow,” *Twentieth Century Literature*, 37.4 (Winter 1991), 458 .

⁶ Cushing Strout, “Historicizing and Fictionalizing History: The Case of E. L. Doctorow,” *Prospects* 5 (1980), 424.

⁷ Frank Kermode, “Those were the Days,” *New Review* 2 (1975 / 76), 58.

⁸ Samuel Hux, ““So the King says – says he ...”: Historical Novel / Fictional History,” *Western Humanities Review* 33 (1979), 195.

Martin Green, ao denominar *Ragtime* como “historical novel of a new kind”⁹, começa a traçar um novo percurso para a classificação do romance, que irá incluir raízes tão diferentes como o realismo, o modernismo, o romance histórico, e a tradição do “romance” de Hawthorne. A classificação de Cushing Strout, “a fictionalizing of history”, contém parte da verdade acerca de *Ragtime*, uma vez que conjuga duas das componentes do romance, a ficção e a história. Há, em *Ragtime*, factos históricos e acontecimentos ficcionais que se permeiam entre si, a que se dá a mesma importância, diluindo dessa forma as respectivas fronteiras e obrigando o leitor a repensar a história tal qual a conhece, um pouco na tradição do “romance”.

A tradição do “romance” está presente em *Ragtime*, enquanto o consideramos como revisão de uma história passada mas com ligações ao presente – iremos ver como a época retratada no romance está imbuída de sentimentos, de personagens, de acontecimentos posteriores –, mas também como revisão no sentido que lhe atribui Brian McHale quando define “the postmodernist revisionist historical novel”:

The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself¹⁰.

A aceitação do elemento fantástico é outra das características do “romance” de que Doctorow se apropria, por exemplo sob a forma de profecia, ou de inúmeras coincidências que, segundo Emily Budick, desafiam a razão. Na verdade, a presença do fantástico numa narrativa resulta, e tomando de empréstimo o título a um dos capítulos de Filipe Furtado do seu estudo *A Construção do Fantástico na Narrativa*, numa “subversão do real”, uma vez que, e agora recorrendo a Roger Caillois, “o fantástico é

⁹ Martin Green, “Nostalgia Politics,” *The American Scholar* 45 (1975 / 76), 841.

¹⁰ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994 [1989]), p. 90.

ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso¹¹. Esta subversão acontece a dois níveis: questionam-se as normas literárias, nomeadamente a ideia de literatura enquanto representação artística do ‘real’, mas também o poder ideológico vigente, pois que se recusa aceitar regras e convenções tidas como normativas¹², como seja a ideia de que a realidade é algo coerente ou de que o real e o irreal são categorias perfeitamente delimitadas. Esta ruptura com o real equivale, por um lado, a uma insatisfação perante a realidade, e por outro, a uma ânsia de algo inexistente. Nas palavras de Jackson, “A fantastic text tells of an indomitable desire, a longing for that which does not yet exist, or which has not been allowed to exist, the unheard of, the unseen, the imaginary, an opposed to what already exists and is permitted as ‘really’ visible”¹³. Esta presença é, igualmente, uma das características que afasta *Ragtime* de uma possível classificação de romance histórico; isto porque, apesar de usar a história como “background“, apesar de figuras históricas serem personagens intervencionistas, *Ragtime* viola alguns dos princípios fundamentais de tal classificação, nomeadamente, e segundo Brian McHale, o princípio da não contradição entre o histórico e o ficcional, o princípio da linearidade do tempo e o princípio do realismo¹⁴.

O realismo com a sua factualidade histórica está presente no romance mas, quer o uso do fantástico, que já foi mencionado, quer a consciência de que a realidade só é conhecida e transmitida através de representações¹⁵ – quer seja da palavra ou da imagem

¹¹ Citado por Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1980), p. 19.

¹² Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London and New York: Routledge, 1986), p. 14.

¹³ Jackson, *Fantasy*, p. 91; sublinhados nossos.

¹⁴ Estas violações serão desenvolvidas numa fase posterior deste estudo.

¹⁵ Linda Hutcheon questiona a crença realista de que é possível ter acesso directo à realidade e escreve: “have we ever known the ‘real’ except through representations? We may see, hear, feel, smell, and touch it, but do we *know* it in the sense that we give meaning to it?” In *The Politics of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1993), p. 33.

– afastam *Ragtime* dessa tradição literária. A própria facticidade histórica não parece ter sentido neste fim de milénio caracterizado pela questionação e contradição. Aliás, a noção de história como apresentação objectiva de acontecimentos passados é substituída pela ideia de história enquanto representação interpretativa desses acontecimentos,¹⁶ o que nos pode levar a concluir que o conhecimento do passado é subjectivo e dependente do presente. Assim, e apesar de reconhecer e, frequentemente, questionar a noção de que só podemos conhecer o passado através do presente, o pós-modernismo nunca consegue resolver essa contradição, em particular na sua ficção, como defende Hutcheon:

Postmodern fiction stresses even more than this (if that is possible) the tensions that exist, on the one hand, between the pastness (and absence) of the past and the presentness (and presence) of the present, and on the other, between the actual events of the past and the historian's act of processing them into facts.¹⁷

A classificação de *Ragtime* como romance modernista é, potencialmente, mais polémica, visto que utiliza muitas das suas técnicas, como sejam a auto-referencialidade, a ironia, a ambiguidade, a paródia, a ideia de arte como dando forma ao mundo (mas em *Ragtime* essa é uma forma temporária, uma vez que a mutabilidade é a principal crença do romance). Contudo, *Ragtime* afasta-se desse paradigma quando faz uma crítica contundente ao mito – neste caso o mito americano do sucesso – sem, no entanto, esquecer o fascínio que esse mito exerce e as consequências para aqueles que o perseguem. Distancia-se, igualmente, duma posição modernista quando contesta a autonomia da arte face ao mundo. Doctorow escreveu no seu estudo seminal “False Documents”: “Art and life make each other”¹⁸.

¹⁶ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 74.

¹⁷ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 73.

¹⁸ E. L. Doctorow, “False Documents,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, ed. Richard Trenner (Princeton, New Jersey: Ontario Review Press, 1983), p. 38. Todas as citações posteriores desta obra pertencem a esta edição e serão indicadas no texto como FD, seguidas do número da página a que se referem.

Sendo assim, como classificar *Ragtime*? Brian McHale já sugeriu uma classificação – “[a] postmodernist revisionist novel” –, mas tal designação não nos parece que traduza a totalidade e complexidade de *Ragtime*. Linda Hutcheon adianta algumas pistas que poderão conduzir a uma possível resposta: “Recently many commentators have noticed an uneasy mix of parody¹⁹ and history, metafiction and politics²⁰. *Ragtime* incorpora todas estas características: há paródia de intertextos literários e históricos; há história comprovada com factos que realmente aconteceram; há metaficção visível na posição auto-reflexiva de um narrador consciente do poder da linguagem enquanto força ordenadora da experiência humana, assim como da falibilidade das suas testemunhas e seus pontos de vista; e há política demonstrada pela posição liberal claramente assumida com a defesa de certas minorias. Estas características, sempre enformadas por uma atitude paródica e crítica, conduzem-nos a um modelo muito especial de pós-modernismo, tal como é entendido por L. Hutcheon: “My own paradoxical postmodernism of complicity and critique, of reflexivity and historicity, that at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant culture and social forces of the twentieth-century western world²¹”.

Seguindo a ideia de Hutcheon acima expressa podemos concluir que Doctorow, com *Ragtime*, escreve um romance pós-moderno, na medida em que a história americana do princípio de século é um dos elementos mais importantes na sua construção, negando a ideia de alguns críticos, nomeadamente Fredric Jameson, que defendem que o pós-

¹⁹ Atente-se na etimologia de paródia – *ôde* significa “canto” enquanto que *para* significa “ao lado” – e na definição de G. Genette: “ce serait donc le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou transposer une mélodie”. G. Genette, *Palimpsests: La Littérature au Second Degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 17. Num romance caracterizado pelas suas múltiplas vozes, por vezes contraditórias, a paródia apresenta-se como o instrumento adequado para que o autor atinja o seu objectivo.

²⁰ Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*, p. 15.

²¹ Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*, p. 11.

modernismo é um fenómeno ahistórico. Devemos, no entanto, salientar que a posição assumida face a essa história é de questionação, de crítica, de paródia, visto que problematiza o nosso conhecimento desse passado, questionando simultaneamente a história presente²². Assim, *Ragtime* critica e parodia a história e a sociedade americana e os seus mitos, mas sem esperança de que isso signifique mudança ou progresso, o que se insere no paradigma pós-moderno, que não actua ao nível da acção social: “It [postmodernism] has no theory of positive action on a social level”²³. Há nessa paródia, paradoxalmente como aponta Hutcheon, crítica ao (e cumplicidade com o) sistema e os seus mitos, o que conduz à sua perpetuação, visto que “as form of ironic representation, parody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies”²⁴. Isto é, a paródia é confirmação, porque ao usar intertextos literários ou históricos reafirma a sua existência, o seu domínio; contudo, esse uso não é puramente imitativo, mas com “diferença crítica”²⁵, o que conduz a uma negação desses intertextos com uma nova re-leitura (ou re-escrita). Esta contradição – crítica e cumplicidade com o poder – é, simultaneamente uma característica comum ao pós-modernismo e à paródia e encerra em si uma dimensão política, cuja orientação é igualmente contraditória.

Escreve L. Hutcheon:

The only disagreement is over the direction of its politics: is it neoconservatively nostalgic or is it radically revolutionary? (...) I would have to argue that it is both and neither: it sits on the fence between a need (often ironic) to recall the past of our lived cultural environment and a desire (often ironized too) to change the present.²⁶

²² A posição de Jameson de defender a ausência de preocupações históricas no pós-modernismo é difícil de sustentar se tivermos em conta que a própria natureza da paródia implica a presença de um passado, de uma história, seja ela literária ou “histórica”.

²³ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 22.

²⁴ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 101.

²⁵ Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez (Lisboa: Edições 70, 1989), p. 53.

²⁶ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 13.

Em *Ragtime* a personagem emblemática de tal contradição política é Tateh, que será objecto de estudo no segundo capítulo deste trabalho.

A posição política mais claramente assumida por Doctorow neste romance inscreve-se numa outra vertente do pós-modernismo que será chamar a atenção para aqueles que a história tradicional escolheu silenciar – as minorias, quer sejam étnicas, ráticas, sexuais ou de classe. *Ragtime* poderá, assim inscrever-se num contexto de contestação ao poder vigente, filiando-se naquilo a que McHale chama “apocryphal history”²⁷, pois que, desde muito cedo na narrativa, o leitor se apercebe de que aquela não é a história que aprendeu nos livros da escola. Se no início do romance havia um tom marcadamente nostálgico face a esse passado, esse tom transforma-se em ironia, levando o leitor a questionar tudo aquilo que leu. Há, como defende McHale, uma sobreposição da história oficial a uma nova versão, mais radical, que conduz a uma tensão entre realidade e ficção, que envolve o leitor.

O instrumento que Doctorow usa para atingir estes objectivos é a paródia intertextual que, ao invés de ser superficial, ahistórica e apolítica, leva antes o leitor a tomar uma posição face ao que lê, a questionar (não a negar) a história recebida, a problematizar o papel da arte, a sua relação com o real. Esta problematização conduz a uma auto-reflexividade, já que *Ragtime* pode ser visto como uma reflexão (paródica) de como se constrói uma obra de ficção (ou de história, uma vez que os meios são semelhantes como iremos ver no primeiro capítulo). Na entrevista intitulada “The Art of

²⁷ Em *Postmodernist Fiction*, Brian McHale define “apocryphal history”: “Apocryphal history contradicts the official version in one of two ways: either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it *displaces* official history altogether. In the first of these cases, apocryphal history operates in the ‘dark areas’ of history, apparently in conformity to the norms of ‘classic’ historical fiction but in fact *parodying* them. In the second case, apocryphal history spectacularly violates the ‘dark areas’ constraint. In both cases, the effect is to juxtapose the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world. The tension between these two versions induces a form of ontological flicker between the two worlds: one moment, the official version seems to be eclipsed by the apocryphal

Fiction“, Doctorow providencia uma definição de escritor de ficção que se poderia, igualmente, aplicar à de historiador. Afirmar Doctorow: “You collect all these things without knowing really what if anything you’re going to do with them – old rags and scraps”²⁸, e ainda, “We’re supposed to be able to get into other skins. We’re supposed to be able to render experiences not our own and warrant times and places we haven’t seen”²⁹. Isto significa que, quer o historiador, quer o ficcionista usam diferentes vestígios, pormenores, circunstâncias para escreverem sobre tempos passados, sobre terras longínquas por eles desconhecidas, sobre experiências de outrém. Para isso não basta coligir todos esses elementos; é preciso dar-lhes forma, sentido. A imaginação de cada autor irá organizar os diferentes vestígios de que dispõe numa narrativa (coerente), quer ela seja ficcional ou histórica. Podemos então concluir que qualquer discurso, seja ele ficcional ou histórico, se submete a um processo de composição, de montagem. Desta forma, Doctorow aproxima os dois discursos, advogando a supremacia da narrativa ficcional e do seu criador no conhecimento da realidade. Os seus romances ilustram na perfeição esta sua crença e *Ragtime* é, sem dúvida, um dos exemplos mais elucidativos da interligação, dependência e semelhança entre história e ficção ao questionar e recriar um mundo histórico, através de uma certa confusão ontológica que envolve personagens e acontecimentos. Essa confusão é apelidada de “escândalo” por Brian McHale³⁰. Todavia, filia-se num contexto pós-modernista, onde a tendência é precisamente para o esbatimento de fronteiras entre entidades anteriormente tidas como

version: the next moment, it is the apocryphal version that seems mirage-like, the official version appearing solid, irrefutable” (p. 90).

²⁸ E. L. Doctorow, “The Art of Fiction,” *The Paris Review* 101, p. 36. É interessante notar que nestas duas últimas citações, Doctorow utiliza as mesmas palavras que em *Ragtime*: a primeira em relação a Father (p. 62), a segunda relativamente a Boy e ao seu gosto de tudo guardar.

²⁹ Doctorow, “The Art of Fiction,” p. 37; sublinhados nossos.

³⁰ McHale define “ontological scandal” nos seguintes termos: “There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters. (...) There is also an ontological scandal when two real-world figures interact in a fictional context ...” *Postmodernist Fiction*, p.85.

opostas e perfeitamente delimitadas: história e ficção, passado e presente, individual e colectivo, privado e público, cultura elitista e cultura popular.

A problematização dos discursos ficcionais e históricos será uma preocupação constante de Doctorow, não sendo portanto de estranhar que, de certa forma, todos os seus romances sejam acerca de escritores, ou pelo menos de pessoas que escrevem, quer assumam o papel de criadores, quer de documentaristas (haverá um sem o outro?), ou de ambos como é o caso de *Ragtime*. Significativamente escreve Doctorow: “You write to find out what it is you’re writing about” (FD, 62), o que nos leva a concluir que a escrita funciona como um processo de auto-conhecimento, em que a linguagem e a imaginação são meios essenciais para dar forma a mundos ficcionais (ou passados). Segundo Doctorow, esta consciencialização transforma os escritores nas melhores testemunhas, visto que, por um lado, são os únicos que admitem que a sua arte se baseia na mentira, e por outro porque, teoricamente, são independentes do poder político³¹. Assim, e nas suas próprias palavras, “I certainly would much rather trust as a source of truth the variousness of literature, and its width and its breadth, than, for instance, a press release from a government agency, or even a sermon” (FD, 69). Podemos desta forma concluir que *Ragtime* é um “falso documento”³², na medida em que, segundo Doctorow, toda a ficção o é: “Of course every fiction is a false document in that composition of words are not life” (FD, 20). Tal designação remete-nos para características pós-modernistas, tais

³¹ Esta é uma posição optimista e contraditória por parte de Doctorow, que também defende que todos os escritores são, em maior ou menor grau, ideologicamente comprometidos, “All writers are by definition *engagé*” (FD, 22).

³² Doctorow recorre a romances como *Robinson Crusoe* e *Don Quixote* para definir “false documents” e escreve: “They [the authors] use other voices than their own in the composition and present themselves not as authors but as literary executors” (FD, 19) – veremos como esta é uma posição assumida por Boy, enquanto narrador de *Ragtime*. Uma das outras características de “false document” é a sua plausibilidade: “[I]n order to have its effect, a false document need only be possibly true. The transparency of the pretense does not damage it” (FD, 20; sublinhado nosso). Como iremos tentar provar, *Ragtime* é um exemplo perfeito de “false document”.

como o esbatimento de fronteiras e consequente campo de ambiguidades e contradições, características importantes de *Ragtime*.

A posição paródica que Doctorow adopta face ao material de que dispõe (história, tradição e história literária) significa que a questionação da sociedade americana e dos seus mitos resulta numa paradoxal legitimação e contestação do poder dominante (exemplificado no episódio de Tateh), elemento fundamental para a nossa filiação de *Ragtime* num contexto pós-modernista, e que engloba ainda uma outra dimensão com características contraditórias, mas não menos relevante para a nossa classificação, designadamente a sua auto-reflexividade e historicidade.

Em suma, é objectivo desta tese provar como Doctorow em *Ragtime* faz uma revisão paródica de uma época da história americana, frequentemente vista com uma certa nostalgia, questionando a natureza do (e o próprio) conhecimento desse passado e problematizando a relação do passado com o presente.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho procuraremos desenvolver a ideia de que *Ragtime* é um exemplo daquilo a que Linda Hutcheon chama “metaficção historiográfica”, caracterizada pela historicidade, pela auto-reflexividade, pela paródia. Será dada especial atenção à relação da ficção com a historiografia, e ao papel fundamental que a imaginação e a linguagem têm na construção desses dois tipos de discurso.

O segundo capítulo irá estudar como a paródia, enquanto dupla-voz, se aplica a *Ragtime*, procedendo-se a uma análise dos vários episódios paródicos que, dessa forma, convocam novas vozes. A forma como se constrói essa paródia – a ironia, os intertextos literários e históricos, o uso de figuras paródicas – e o seu objectivo, pela sua própria natureza necessariamente duplo e paradoxal, merecerão particular atenção.

A paródia, enquanto técnica auto-reflexiva que nos remete para novas leituras, para a ficção como meta-ficcional voltará a ser convocada no terceiro capítulo, onde faremos um estudo pormenorizado do enigmático narrador de *Ragtime*, assim como de algumas técnicas por ele utilizadas tais como antecipações, anacronismos e profecias. Será, igualmente analisado o título que, como informação paratextual, poderá antecipar possíveis interpretações para o romance.

Acerca de *Ragtime* escreveu John G. Parks, “The novel is not so much about the ragtime era as about how we view that era, and how we might compose and recompose it”³³, o que significa que a ficção é vista como uma forma de representação da realidade, mas uma forma temporária, uma vez que tudo e todos estão sujeitos a uma permanente mutabilidade. Assim, *Ragtime* é um romance de transformações e somente uma das possíveis ficções que se podem escrever acerca da era do “ragtime”. Para termos uma imagem nítida desse tempo não podemos parar de escrever nem esquecer qualquer testemunho, sendo ele histórico ou ficcional.

³³ Parks, “The Politics of Polyphony,” p. 459.

Capítulo 1

Ragtime:
Uma leitura alternativa da história

The one duty we have to history is to rewrite it.

Oscar Wilde

1. Metaficção historiográfica e pós-modernismo

A designação “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon pretende demarcar-se da tradicional categoria ficcional denominada “romance histórico”, uma vez que duas das suas principais características – a auto-reflexividade e a intertextualidade – iriam ser ignoradas se esta nova designação não existisse. Esta nova categoria ficcional só se entende enquanto fazendo parte do movimento pós-modernista, que para além das duas características já apontadas, ainda evidencia outra – a paródia – e ainda uma outra, inerente a esta última e relacionada também com a intertextualidade, ou seja, a preocupação com a história.

Estas características, tidas como essenciais do pós-modernismo por Linda Hutcheon, não são consensualmente aceites pelos críticos e uma das grandes dificuldades que se coloca a qualquer estudioso será delimitar e definir os termos modernismo / pós-modernismo, visto que há críticos que atribuem características ao modernismo que outros atribuem ao pós-modernismo. Por exemplo, enquanto que Fredric Jameson considera o modernismo “oposicional e marginal“, estas duas características são consideradas distintivas do pós-modernismo por Linda Hutcheon. Existem ainda características do pós-modernismo que parecem ir contra o movimento anterior; por exemplo, quando se acusa o movimento pós-modernista de ser apologista de uma

cultura massificada enquanto dominante estética, está-se a contradizer o elitismo cultural defendido pelo modernismo. Podemos assim concluir que há, pelo menos, duas escolas de pensamento relativamente ao estudo e delimitação desses dois movimentos: uma em que há a ruptura total, e outra, em que há uma extensão e intensificação de certas características do movimento anterior (modernismo) no posterior (pós-modernismo).

Os adeptos da teoria da ruptura total, entre eles Alan White, Susan Sontag e Nicholas Zurbrugg, defendem que esta acontece a vários níveis: formal, filosófico e ideológico. Segundo estes estudiosos, há sempre uma espécie de pares binários opostos que definiriam as características de cada um dos movimentos. Por exemplo, a um nível formal, a superfície pós-moderna iria corresponder à profundidade moderna; o tom irónico e paródico do pós-modernismo contrastaria com o carácter sério da modernidade; enquanto que os modernistas vêem o mito como princípio estruturante e de estabelecimento de ordem¹, o pós-modernismo faz uma contestação irónica do mito. Esta é, aliás, a característica primordial do pós-modernismo: uma questionação de tudo aquilo que o precedeu, o que não significa uma recusa total, porque questionar implica tornar visível esse facto, logo torná-lo presente, senão participante.

Filosoficamente a diferença também é importante. Um grupo, do qual Brian McHale é o seu representante máximo, vê o modernismo como sendo essencialmente epistemológico enquanto que o pós-modernismo seria dominado pela ontologia; o outro grupo, representado por Wladimir Krysiniski ou Larry McCaffery, inverte as posições. Segundo a linha de Linda Hutcheon seguida por este estudo, não podemos pensar o pós-modernismo em termos de ou/ou, isto é, o pós-modernismo não exclui, mas inclui, sendo simultaneamente epistemológico e ontológico. Um exemplo claro desta dualidade será a

¹ Basta termos em conta grandes poetas da modernidade como Yeats e T.S.Eliot e a sua poesia, repleta de símbolos e mitos.

metaficção historiográfica, que coloca questões epistemológicas e ontológicas, ou seja, coloca questões acerca do que conhecemos do passado e como o (podemos) conhecer. O pós-modernismo não tenta tanto encontrar respostas como questionar tudo aquilo que era aceite como inquestionável e definitivo.

As diferenças ideológicas também colocam em contraste os dois movimentos em questão. O movimento modernista é frequentemente acusado, por exemplo por Charles Russel, de elitismo cultural, de conservadorismo político, de defender teorias alienatórias da autonomia da arte face ao real, da procura duma experiência transcendente e ahistórica. O pós-modernismo irá desafiar esses conceitos com a sua tentativa de democratizar e conciliar a arte erudita e popular, com a sua questionação radical de todas as ideias preexistentes – nas palavras de Linda Hutcheon, “Contextualizing theories of the discursive complexity of art, and a contesting of all ahistorical and totalizing visions”².

Um outro grupo, constituído por críticos como David Lodge e Douwe Fokkema, defende que há uma continuação, isto é, será uma característica dos dois movimentos o empenho na inovação e na crítica à tradição, mesmo que a nível da concretização – das palavras – haja diferenças substanciais. A um nível formal, e segundo Fokkema, partilham a auto-reflexão; na óptica de Charles Newman, a fragmentação será característica comum aos dois movimentos³; e, na perspectiva de Allen Thiher, há uma preocupação com a história literária e social⁴. De acordo com as ideias de Gerald Graff, completar-se-ia o corte com o realismo tradicional e o realismo burguês.

² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988), p. 51.

³ Charles Newman, *The Postmodern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1985), p. 113

⁴ Allen Thiher, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1984), pp. 216-19.

O pós-modernismo é visto por muitos críticos, nomeadamente por Charles Newman, como uma “ruptura irónica com o passado”. Se aplicarmos esta ideia a um período literário, esse corte será obviamente com o modernismo, pelo que o pós-modernismo seria a ruptura irónica com a ideia de literatura (neste caso ou, no sentido mais lato, de obra de arte) como algo fechado, auto-suficiente, autónomo, cuja unidade resultava das interrelações formais das diferentes partes que o constituem. O pós-modernismo tenta ainda manter uma certa autonomia estética, mas abre-se ao mundo, à realidade social, às ideias políticas, mas também ao mundo do texto e dos intertextos (literários e históricos). Nas palavras de L. Hutcheon, que parte das ideias de Foucault: “The postmodern is self-consciously art ‘within the archive’, and that archive is both historical and literary”⁵. Daqui se conclui que este mundo a que o pós-modernismo adere não é necessariamente o mundo real, uma realidade empírica, mas um mundo que tem ligação com essa realidade, ligação essa feita através dos textos e intertextos. A ligação texto/ mundo é uma relação problemática e mediada e, mesmo no realismo, o que temos é a representação da realidade e não a realidade *per se*. A realidade não se esgota com o que se escreve dela; a realidade experimenta-se, vive-se. O pós-modernismo desafia essa ideia de representação – como é possível representar a realidade? com que meios? – assim como a noção da total separação arte / mundo, isto é, desafia as convenções do realismo e do modernismo.

Em termos operativos, seguir-se-á neste trabalho a definição dada por Linda Hutcheon no seu artigo “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”: “The term *postmodernism*, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional *and* historical in its echoes of the

⁵Linda Hutcheon, “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History,” *Intertextuality and the Contemporary American Fiction*, eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davies (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989), p. 6.

texts and contexts of the past”⁶. Nesta sua definição, Linda Hutcheon chama a atenção exactamente para aquilo que ela em seguida denomina por “paradoxical beast” e a que dá o nome de “metaficção historiográfica”. Consequentemente, para esta estudiosa e em termos ficcionais, o termo pós-modernista será o equivalente a metaficção historiográfica, uma vez que esta designação refere uma realidade que é “The reality of the discursive act itself (hence its designation as metafiction) but also the reality of other past discursive acts (historiography)”⁷.

A problemática que envolve a metaficção historiográfica é visível na dificuldade que Jameson sente e que o leva a afirmar que o pós-modernismo é ahistórico. A história contida na metaficção historiográfica não se preocupa com a realidade dos factos acontecidos mas com a verdade desses mesmos factos. A metaficção historiográfica não pretende usurpar o lugar que a história ocupa no campo do conhecimento, visto que isso seria negar um dos princípios básicos do movimento pós-modernista, o princípio da inclusão: tudo é importante para o estabelecimento da verdade, que nunca é vista como exclusiva de um ou outro grupo; cada um tem a sua verdade, a sua versão dos factos.⁸ A metaficção historiográfica utiliza a história para construir uma realidade talvez mais verdadeira do que a realidade dos factos históricos. É problemático e até impossível reivindicar qualquer veracidade histórica quando se fala de metaficção historiográfica⁹, mesmo porque seria um contra-senso falar em realidade quando se fala de metaficção – a ficção não reproduz nem imita a realidade. Há sim, na metaficção, uma abertura à história, “ao mundo”, nas palavras de Edward Said¹⁰, o que seria uma reacção ao

⁶ Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 3.

⁷ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p.151.

⁸ Há um relativismo histórico que contradiz a crença numa verdade histórica absoluta.

⁹ Se quisermos, podemos mesmo problematizar todo e qualquer conhecimento dito histórico.

¹⁰ Edward Said, *The World, The Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard U. P., 1983).

fechamento que tinha acontecido durante o período modernista. Apesar dos pós-modernistas se abrirem ao mundo, essa abertura, como salienta Linda Hutcheon, é uma abertura ao nível do discurso, isto é, nós só podemos conhecer (não experimentar) o mundo através das nossas narrativas – passadas e presentes –, de textos e intertextos; a natureza do “arquivo” depende de restos textualizados do passado. Nas palavras de Dominick LaCapra, “The past arrives in the form of texts and textualized remainders – memories, reports, published writings, archives, monuments, and so forth”¹¹. O passado realmente existiu, mas nós só o conhecemos através dos seus textos, o que imediatamente liga história à literatura.

2. Metaficção historiográfica e linguagem

Se todo o nosso conhecimento do passado é textualizado, então perde-se a ilusão da transparência da escrita histórica, isto é, não temos os acontecimentos em si, mas uma narrativa do que aconteceu; há uma transposição do acontecimento em si para um texto através da linguagem. O acontecimento histórico tem de ser “traduzido” pela linguagem para que as pessoas que não o testemunharam o conheçam. A linguagem, instância ordenadora da experiência humana, é também fundamental para o conhecimento. Hayden White define linguagem como “*The instrument of mediation between consciousness and the world that consciousness inhabits*”¹², mas, enquanto instância mediadora, a linguagem não é de todo objectiva. A linguagem é, por natureza, subjectiva, pelo que qualquer discurso terá múltiplas interpretações. Como o mesmo H. White defende no artigo anteriormente citado “all language is politically contaminated”, pelo que será impossível uma “tradução” e interpretação objectiva da experiência

¹¹ Dominick LaCapra citado por Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 11.

¹² Hayden White, “Fictions of Factual Representation,” *The Literature of Fact*, Selected Papers from the English Institute, ed. with a foreword by Angus Fletcher (New York: Columbia U.P., 1976), p. 29.

humana. Se a própria linguagem escolhida encerra em si significados intrínsecos a essa escolha, como ser objectivo e imparcial na sua descodificação? No mesmo artigo H. White adianta ainda outra ideia que reforça a noção de subjectividade da linguagem: a linguagem não é “a transparent vehicle of representation that brings no cognitive baggage of its own into discourse”, isto é, a própria escolha das palavras utilizadas será o suficiente para interferir na interpretação de um acontecimento. Assim, e ainda segundo White, a linguagem tem o poder de clarificar e de obscurecer o que revela acerca da realidade. A relação linguagem / consciência / realidade é uma relação problemática, sobre a qual não há certezas. Por seu lado, a metaficção tenta fazer exactamente o mesmo, ou seja, “denunciar” a presumível transparência da linguagem dos textos realistas.

O facto de se questionar a escrita histórica não significa que se negue o seu valor, somente corresponde a uma redefinição em termos menos imperialistas, em que a história deixa de transmitir uma verdade transparente, una e definitiva. Assim, nada melhor do que a metaficção historiográfica para unir as duas vertentes em confronto – ficção e história. O que as liga será então a intertextualidade e a narratividade, o que não desvaloriza a ficção ou a história.

A linguagem, sendo sempre “politicamente contaminada”, institui-se como instrumento de poder e controlo social. Em *Ragtime* há dois bons exemplos dessas características: o discurso de Emma Goldman e as cartas de Coalhouse Walker Jr. Vejamos, em primeiro lugar, a palestra proferida por Goldman, a famosa feminista e anarquista do início do século que, no Workingmen’s Hall em Nova Iorque, discursa sobre a obra do dramaturgo dinamarquês Ibsen; os lucros reverteriam a favor de alguns grevistas e do anarquista Francisco Ferrer. Num ambiente de uma certa radicalidade e hostilidade – os presentes são trabalhadores socialistas –, Emma não deixa de defender

as suas ideias, que ela sabe não serem aceites por nenhuma facção da sociedade, à excepção dos anarquistas e feministas. O discurso de Emma transforma-se, simultânea e paradoxalmente, em instrumento de poder e contra-poder. As palavras de Emma são contra-poder na medida em que contrariam o poder instituído e aceite por aquela sociedade, mas também são contra o poder que, naquele momento era representado por aqueles socialistas¹³. As comparações a que Emma recorre para provar as suas ideias são recebidas com grande revolta e consideradas uma “ofensa à moral e aos bons costumes”, visto que as palavras usadas chocam todos aqueles que as ouvem:

Can you socialists ignore the double bondage of one-half of the human race? (...) Is there no connection between the institution of marriage and the institution of the brothel? (...) The truth is, Goldman went on quickly, women may not vote, they may not love whom they want, they may not develop their minds and their spirits, they may not commit their lives to the spiritual adventure of life, comrades they may not! And why? Is our genius only in our wombs?¹⁴

A oratória, e entendemos como tal a conjugação das palavras com a voz, tem o poder de originar revoluções (e aqui se estabelece como contra-poder) e é precisamente esse medo de mudança que o poder instituído sente perante aquele feminismo, por vezes ultrapassado por acontecimentos posteriores a esse tempo histórico, mas ainda actual e até radical nalgumas ideias. As mesmas palavras que se instituem como contra-poder são simultaneamente poder ao entusiasmar Evelyn Nesbit, que se deixa dominar completamente por aquelas ideias, que lhe ofereciam uma nova perspectiva da vida. A relação entre Emma e Evelyn é um bom exemplo do poder das palavras para controlar e manipular, mas também para revolucionar, e isso é o que as autoridades mais receiam

¹³ De certo modo, naquele espaço as ideias socialistas dos homens presentes eram o poder, que vai ser questionado pelas palavras de Goldman e pelas suas ideias de igualdade entre os sexos.

¹⁴ E. L. Doctorow, *Ragtime* (London: Picador, 1985 [1974-5], p. 47. Todas as citações posteriores desta obra pertencem a esta edição. Sempre que se faça referência a esta obra, aparecerá no texto em parêntesis a sigla *R* seguida do número da página a que se refere a citação.

quando escolhem não publicar as cartas que Coalhouse escreve explicando as razões para os seus actos e as suas exigências. Como o narrador salienta, "The letters were written in a clear firm hand ..." (R, 158), sugerindo-se desta forma a ideia de que o seu autor é uma pessoa com instrução e convicto das suas ideias. As autoridades apercebem-se e temem esse facto: "An isolated crazed killer was one problem. An insurrection was another" (R, 158).

Há, nas duas cartas escritas, indícios de que Coalhouse e a sua luta sofrem uma transformação que poderá ser entendida nessas duas vertentes – "a crazed killer" e "an insurrection". Assim, na primeira carta Coalhouse escreve, "I will continue to kill firemen and burn firehouses ..." (R, 158, sublinhado nosso), sugerindo a ideia de que ele é o único responsável pela violência perpetrada contra a estação de bombeiros. No entanto, na segunda carta lê-se: "Until these demands are satisfied, let the rules of war prevail. Calhouse Walker Jr., President, Provisional American Government" (R, 165-6, sublinhados nossos). Coalhouse parece, assim, transformar a sua luta pessoal numa luta colectiva (para travar uma guerra é preciso um exército e esse só se consegue com apoio), assumindo um papel político que, no entanto, como iremos ver num momento posterior deste trabalho, é recusado por Coalhouse quando confrontado com o comportamento obsessivo e violento dos seus correligionários.

O medo de que todos os "injustiçados" pudessem começar a revoltar-se com a sua situação leva à não divulgação da primeira carta, pelo que, numa fase inicial, para a opinião pública os actos cometidos por Coalhouse são consequência de uma mente insana, e não resultado de um comportamento injusto e racista. A supressão de informação que resulta da aliança entre a imprensa local com o poder instituído é, desta

forma, denunciada, sendo vista como manipuladora da verdade¹⁵. A imprensa torna-se, assim, um instrumento efectivo de controlo social, sendo o medo das palavras e da sua influência central para tais comportamentos censórios.

3. Metaficção historiográfica e o ‘mundo’: Paródia e intertextualidade

Como vimos, a metaficção historiográfica “abre-se ao mundo”, ao passado, à história como forma de melhor nos conhecermos, pelo que o conhecimento do passado poderá conduzir-nos a um melhor conhecimento do presente. São por isso frequentes os anacronismos na metaficção historiográfica, conduzindo assim a uma delimitação pouco nítida entre passado e presente. O pós-modernismo tenta reavaliar a relação passado/presente, defendendo a presença do passado no presente, mas questionando-se acerca da possibilidade de se conhecer esse passado para além dos seus vestígios textualizados. O pós-modernismo é, assim, caracterizado por um esbatimento que atinge mesmo a forma como alguns escritores encaram o mundo. Por exemplo, Jorge Luís Borges vê a literatura e o mundo como sendo realidades ficcionais enquanto que E. L. Doctorow encara a literatura e a história como narrativa, como construções humanas usando o mesmo instrumento – a linguagem.

A relação literatura/mundo é, no pós-modernismo, uma relação complexa de interacção e implicação mútua, isto é, contaminam-se mutuamente. Nas palavras de L. Hutcheon, “Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction”¹⁶. Como atingir tal posição algo paradoxal? A paródia foi a forma literária que o pós-modernismo encontrou para lidar com o passado pelo que o seu uso relativamente a determinadas convenções nos obriga a

¹⁵ Este tema será desenvolvido no terceiro capítulo.

¹⁶ Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p.4.

repensar e talvez a reinterpretar a história. Como base da paródia há sempre uma seriedade e uma posição crítica que os críticos ignoram quando acusam o pós-modernismo de ser trivial. Assim, críticos marxistas como Terry Eagleton e Fredric Jameson (e feministas como Elaine Showalter) acreditam ser incompatível descrever a autenticidade de uma experiência através da paródia, que é sempre uma dupla-voz – a paródia assenta no diálogo constante com textos passados ou de diferentes artes, isto é, o dialogismo é característica fundamental da paródia. Segundo L. Hutcheon, a paródia, que afecta os intertextos literários ou históricos, tem o poder de conciliar os respectivos discursos. O passado, quer literário, quer histórico, é-nos dado a conhecer através de textos escritos (e alguns orais) históricos ou ficcionais, que são igualmente utilizados pela metaficção historiográfica. Esta é uma arte que conduz a uma questionação das suas próprias fronteiras, isto é, ao usar intertextos do “mundo” e da arte questiona ambos, assim como as fronteiras que muitos defendiam existir e que os separavam irremediavelmente.

A metaficção historiográfica partilha a opinião de muitos historiadores contemporâneos que defendem a ideia de que toda a história é historiografia, o que significa que o nosso conhecimento da história é conseguido através de textos. Assim, a teoria historiográfica recente, nomeadamente de Hayden White, defende a ideia de História enquanto narrativa (não representação) do passado :

The very distinction between real and imaginary events, basic to modern discussions of both history and fiction, presupposes a notion of reality in which the “true” is identified with the “real” only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity.¹⁷

O uso feito pela metaficção historiográfica é paródia intertextual face aos diferentes

¹⁷ Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality,” *Critical Inquiry* 7 (Autumn 1980), 10.

textos de natureza variada, que a metaficção usa parodicamente, pelo que podemos dizer que a natureza da paródia intertextual é múltipla, utilizando os intertextos que melhor servem o seu objectivo. A paródia, tal como a metaficção historiográfica para Linda Hutcheon, é simultaneamente uma questionação do passado, do poder, mas também uma chamada de atenção para esse mesmo passado, para esse mesmo poder, e não a sua destruição¹⁸. Como já foi dito, no romance pós-moderno as divisões não são claras – a inclusão, a pluralidade são características que levam a que as convenções quer da ficção, quer da historiografia sejam simultaneamente “used and abused, installed and subverted, asserted and denied”¹⁹. Isto confere um carácter paradoxal à metaficção historiográfica, que se constitui com fundamentos históricos ao mesmo tempo que põe em causa a autoridade que levou a esses fundamentos. Ou seja, questiona a autoridade, questiona a natureza dessa autoridade, chegando mesmo a questionar os próprios acontecimentos – suas causas e repercussões: “As David Lodge has put it, modernism short-circuits the gap between text and world”²⁰.

A ideia de intertextualidade foi um contributo importante na ideia de pós-modernismo, uma vez que põe em causa a noção de texto enquanto uma entidade autónoma, enquanto tendo um significado imanente – as suas relações não são somente formais e interiores ao próprio texto, como os modernistas e formalistas defendiam, mas com o mundo exterior e, mais importante ainda, com outros textos e intertextos. O conceito de intertextualidade tem ainda implicações a vários níveis para além daqueles já mencionados. Um deles será o acabar com a ideia demiúrgica de “autor”²¹ – isto tendo igualmente em conta as ideias bahktinianas de polifonia, heteroglossia, dialogismo, ou

¹⁸ Mais uma vez se chega à ideia de paródia como crítica e cumplicidade com o poder.

¹⁹ Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 5.

²⁰ Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 5.

²¹ Sublinhe-se que não se dá a “morte do autor” mas somente a questionação da sua autoridade.

seja, as vozes múltiplas contidas num texto. Segundo Roland Barthes e Michael Riffaterre, e nas palavras de Linda Hutcheon, a intertextualidade:

Replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of text meaning within the history of discourse itself. A literary reader. It is only as work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its part of prior discourses that any text derives meaning and significance.²²

Há, pois, uma deslocação da importância quanto à descodificação, à compreensão da obra; esta centra-se agora na relação do texto com o leitor, e este só pode entender o texto enquanto o reconhecer, isto é, enquanto se inscrever em discursos literários anteriores que sejam do seu conhecimento. Acaba-se assim também com a ideia romântica de originalidade, porque isso seria tornar o texto incompreensível. O texto só é compreensível e significativo se se inscrever num discurso anterior, discurso esse que pode ser literário, estético, histórico. Roland Barthes descreve esta característica como sendo, “The impossibility of living outside the infinit text”²³, isto é, a intertextualidade aparece como condição da própria textualidade. Esta ideia é, mais uma vez, reforçada por Michael Riffaterre que partilha da mesma opinião e que define intertextualidade como sendo um dado essencial para a descodificação de qualquer texto, deslocando a importância dessa tarefa para o leitor: “The term (intertextuality) indeed refers to an operation of the reader’s mind, but it is an obligatory one, necessary to any textual decoding. Intertextuality necessarily complements our experience of textuality”²⁴. Que tipo de arte será produzida tendo em conta estas ideias? É uma arte paródica, que recupera discursos anteriores – o passado, a história – e que os subverte. É uma arte que

²² Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 7.

²³ Barthes, *Pleasure* 36, citado por L. Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 8.

²⁴ Michael Riffaterre, “Intertextuality Representation: On the Mimesis as Interpretive Discourse,” *Critical Inquiry* 11.1 (1984), 142.

conduz a uma questionação das suas próprias fronteiras, que ao usar intertextos do “mundo” e da arte, questiona ambos, bem como as fronteiras que muitos defendiam existir e que os separavam irremediavelmente.

A paródia enquanto instância que abre o texto a outros textos e intertextos é importante, visto que a intertextualidade pós-modernista subjacente desafia a ideia de fechamento, de um significado uno e centralizado, e advoga a ideia de pluralidade e provisoriedade. Esta intertextualidade é igualmente importante para a metaficção historiográfica na medida em que exige que o leitor (e aqui se vê a importância conferida ao leitor) reconheça os traços textualizados desse passado histórico e literário, assim como aquilo que lhe foi feito, isto é, aquilo que o escritor fez com o material de que dispunha através do uso da ironia, da paródia. Deste modo, o leitor confronta-se com a natureza textual do nosso conhecimento do passado, mas também com a limitação desse conhecimento. Só podemos conhecer o passado através de textos, mas que textos? Quem tem o poder de escolher esses textos? Quem tem o poder de dizer que uma interpretação do passado é mais correcta do que outra? Quem tem o poder de tornar um acontecimento num facto histórico? O “poder” aparece-nos, pois, intimamente ligado ao conhecimento, nomeadamente ao conhecimento histórico. Croce defende que cada geração escreve a sua versão da história e, apesar do exagero, há uma certa verdade na afirmação. A interpretação de qualquer texto está intimamente relacionada não só com as características políticas, sociais, económicas, culturais e científicas do momento, mas também com as características e crenças individuais de quem interpreta. E. H. Carr, no seu estudo *What is History*, aconselha: “Study the historian before you begin to study the facts ... You cannot fully understand or appreciate the work of the historian unless you

diferente dá-se voz àqueles que eram considerados os esquecidos, os silenciados, os marginais, os ex-cêntricos da história, não só em termos de raça, de cor, de sexo, de orientação sexual e de nacionalidade, mas também de classe, o que se encontra bem patente em *Ragtime*, uma vez que a etnicidade de Tateh e a cor de Coalhouse estão intimamente ligadas à sua classe social. Tateh encarna, a partir de determinado ponto, o emigrante, que depois de tentar lutar contra o sistema que ele considera capitalista e prejudicial aos interesses dos trabalhadores, se deixa seduzir pela energia americana e se transforma num exemplo de sucesso, esquecendo a luta de classes que lhe era tão importante. Coalhouse é, no princípio, um negro sem grande consciência de classe, que vive acima das possibilidades da maioria das pessoas (brancas ou negras) daquele princípio de século – o facto de possuir um automóvel é prova disso. Coalhouse pode ser considerado um “self-made man”, um homem que se construiu a si próprio, pelo que nada deve à sua classe. É discutível se Coalhouse chega a atingir uma consciência de classe ou se tudo o que os seus actos desencadeiam não é somente fruto de um orgulho desmedido no seu automóvel e aquilo que ele significa para ele. Doctorow, em *Ragtime*, é o exemplo perfeito de alguém que dá voz a algumas dessas minorias: os imigrantes, os negros, as mulheres. A história e a ficção poderão ser, assim, formas de se fazer justiça e como Edward Said defende em “Culture and Imperialism”, não pode haver rejeição total da cultura dominante – no caso americano da cultura dita “W.A.S.P.” – até porque a história dos vencedores está sempre intimamente ligada à dos vencidos; somente se desloca o ênfase dando-se voz àqueles que até agora eram só “background” para a cultura dominante (a cultura europeia, branca, classe média e masculina)²⁷.

²⁷ Os estudos dedicados a essas literaturas e histórias “marginais” começam agora a dominar as universidades americanas e, por vezes, valoriza-se determinada obra só porque foi produzida por um desses ex-cêntricos, ou seja, incorre-se no efeito curioso de promover a ‘marginalidade’, preterindo a ‘centralidade’.

É de salientar que a metaficção historiográfica tem a sua origem nas Américas, países de imigrantes, ex-colónias de potências europeias, com necessidades de encontrar a sua própria voz que, naturalmente, se encontra localizada no passado – a génese daquilo que somos encontra-se no passado, pelo que é necessário conhecer esse passado para nos conhecermos no presente. Esse conhecimento é, não somente histórico, mas também literário e encontra-se tanto no contexto europeu como no americano.

5. Metaficção historiográfica, Doctorow e a “transação ritual entre leitor e escritor”

Doctorow e *Ragtime* são considerados expoentes da chamada “metaficção historiográfica” como se pode ver pela importância que Linda Hutcheon e outros críticos que se debruçam sobre o tema lhe atribuem. Na sua ficção, Doctorow parece pôr em prática algumas das ideias de Linda Hutcheon, nomeadamente o uso da paródia, a multiplicidade de pontos de vista e o chamar ao centro da trama os ‘ex-cêntricos’. Doctorow é, ainda, um excelente exemplo do tipo de impacto que a sua escrita pode ter a nível formal e ideológico, através da sua constante intertextualidade paródica.²⁸ Temos, no entanto que sublinhar que Doctorow ao “re-escrever”, leia-se “parodiar”, a história americana não o faz só para satisfazer qualquer ideia de jogo, apesar de esta ser uma noção importante no pós-modernismo. Todos os seus romances implicam um repensar da história americana, uma revisão crítica de acontecimentos, épocas e pessoas que marcaram a história recente²⁹. Com a sua “re-escrita” Doctorow coloca em contiguidade aquilo que julgamos saber do passado e oferece uma representação alternativa que foca a

²⁸ Hutcheon, “Historiographic Metafiction,” p. 20.

²⁹ Não é somente a história recente que serve de intertexto para Doctorow. Lembremos que o seu último romance publicado – *Waterworks* – tem lugar após a Guerra da Secessão, o que o leva pela segunda vez para fora do século vinte, visto que o mesmo já tinha acontecido com o seu primeiro romance *Welcome to Hard Times*.

questão epistemológica da natureza do conhecimento histórico, interrogando-se, igualmente, sobre quais os factos que fazem a história ou, nas palavras de McHale: “The postmodernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction”³⁰.

No importante artigo “False Documents” a que já aludimos na introdução, Doctorow expõe muitas das suas ideias que depois parece exemplificar nos seus romances. Neste documento (quase panfleto doutrinário), Doctorow começa por tentar definir o conceito de *novel*, salientando a importância que é dada ao leitor: “A novel is a printed circuit through which flows the force of the reader’s own life”(FD, 16). Isto significa que, para Doctorow, o romance só fica ‘escrito’ com a sua leitura e com as interpretações dos diferentes leitores. Nesta frase abre-se a possibilidade de múltiplas leituras de um texto conforme o seu leitor, as suas vivências e experiências, inclusive de acordo com as circunstâncias e o tempo em que é lido. Qualquer acto interpretativo faz parte de um processo que nunca pára – sabemos que se pode ler várias vezes o mesmo texto e nunca ler a mesma coisa, uma vez que qualquer novo facto, novo conhecimento, nova circunstância pode inspirar uma leitura diferente. Este facto pode ser imediatamente ilustrado pelo uso da paródia, nomeadamente aquela que se fundamenta na intertextualidade. Na verdade, a paródia intertextual só funciona se os leitores conhecerem os intertextos – literários, históricos – parodiados ou a parodiar. Um dos exemplos que se pode apontar no romance em estudo será o episódio da passagem de Freud pela América; só é paródico para quem conheça algo das ideias de Freud, da sua relação com Jung. A paródia intertextual é como um jogo que só pode ser entendido se os ‘jogadores’ estiverem dentro das regras, o que significa, no pós-modernismo, o domínio de vários códigos, várias áreas do saber, uma vez que tudo é passível de se

³⁰ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 96.

tornar intertexto. Contrariando esta ideia de algum elitismo, Hutcheon defende que é o próprio texto, através de sinais e estratégias aí utilizados, que exige uma leitura paródica. Isto é, se os leitores não se apercebem de que o texto é paródico, é porque, de alguma forma, o texto não “funciona“, não é bem sucedido na sua intenção. Assim, o leitor terá um papel mais importante na descodificação dos diferentes intertextos, do que numa leitura paródica, uma vez que a intenção paródica será intrínseca ao próprio texto. No entanto, a percepção dessa intenção depende também e ainda de alguma competência semiótica por parte do leitor, que tem que conseguir interpretar os sinais e estratégias inscritos no próprio texto, o que não acontece no caso da intertextualidade que depende de competências literárias, históricas, culturais, sociológicas, científicas que o leitor possa dominar.

A importância do leitor é, assim, fundamental para a ‘escrita’ e ‘leitura’ de uma obra e, como se pode depreender da formulação seguinte, a relação escritor / leitor é privilegiada. Há, nas palavras de Doctorow, “a ritual transaction between reader and writer“ (FD, 16) em que este último leva o primeiro a ‘viver’, a sentir coisas que nunca viveu, que nunca sentiu. Isto é, o escritor tem o poder de inventar vidas³¹ e experiências, de as transmitir e, de certa forma fazer com que os leitores sintam essas vidas e essas experiências; dá-se aquilo a que Doctorow chama “*instructive emotion*” (FD,16), uma vez que um livro não transmite somente informação, mas algo mais complexo que não é facilmente explicável racionalmente e que difere conforme os leitores.

Em questão está, para além das diferenças vivenciais e experiências quer do leitor quer do escritor, a imaginação de ambos. Imaginação é vista como sinónimo de mentira – “The imagination, i.e., a sentence composed as a lie“ (FD, 16) – mas essa característica

³¹ Talvez a expressão “inventar vidas” não seja a mais correcta, visto que, segundo a perspectiva de muitos críticos, se os leitores nunca tiverem conhecido essa realidade, eles nunca a poderão compreender

não é vista como um defeito da literatura, visto que os romancistas admitem ser mentirosos, o que lhes confere um certo ar de honestidade – “We are born liars. But we are to be trusted because ours is the only profession forced to admit that it lies – and that bestows upon us the mantle of honesty” (FD, 26). Este é um ponto sensível quando se discute as obras de Doctorow, nomeadamente aquela que é objecto deste trabalho – *Ragtime*. Para muitos leitores, esta obra é um desafio na tentativa de distinguir verdade/real (os dois conceitos não deverão ser confundidos e a discussão acerca da “verdade” ou da “realidade” dos acontecimentos narrados será fundamental para compreendermos esta obra, como iremos ver) do que é obviamente ficcional.

6. *Ragtime*, história e ficção

Ragtime é, sem qualquer dúvida, uma obra ficcional onde, contudo, abundam personagens históricas que detêm um papel importante no desenvolvimento da trama. Há, neste romance, uma interacção íntima do real com a ficção, que muitos críticos condenam, porque acreditam que isso irá confundir os leitores e conduzi-los a uma ideia errada do tempo histórico retratado. Essa condenação do possível esbatimento da fronteira entre realidade e ficção não faz sentido para Doctorow e críticos há, nomeadamente Emily M. Budick, que vêem isso como prova do poder da imaginação de criar mundos distintos do real:

The ontological confusion between the fictive and the real is not intended to subvert the reader's faith in history. Rather, like the spectral performance in “Young Goodman Brown” it provides the occasion for qualifying one's confidence in the ability of the imagination to create its own world separate and distinct from the world in which it exists.³²

– só se conhece o que se reconhece. Talvez a melhor expressão seja “recriar vidas”, o que permite o reconhecimento, logo a compreensão.

³² Budick, “Seeking the Shores of Self,” p. 198.

Brian McHale chama ainda a nossa atenção para certos críticos moralistas, mencionando John Gardener e Gerald Graff, que condenariam as versões ficcionais alternativas da história como “a grotesque carnival”³³, visto que desvirtuariam o significado e o sofrimento das pessoas que viveram tais acontecimentos³⁴. A grande questão será saber se a história tal como a conhecemos traduz a totalidade da experiência humana, daí que McHale conclua que “that is the last thing we can be sure of, and one of the thrusts of postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of official history”³⁵.

Para Murray Krieger toda a polémica envolvendo problemas ontológicos da relação história e ficção é uma falsa questão. Há, segundo este crítico, uma “consciência ficcional” (“consciousness of fiction”), que permite ao leitor distinguir ficção de realidade, ou pelo menos, não se deixar enganar pela aparente “factualidade histórica” (“historical factuality”)³⁶. A verdadeira questão não é saber se alguns dos acontecimentos narrados são reais ou não, mas saber se estão conforme as personalidades históricas neles envolvidas, e de acordo com o contexto social-político-económico e cultural da época. Isto é, importante é saber se esses episódios são consistentes com o que nós sabemos da verdade. Todos os críticos são unânimes em elogiar o conhecimento histórico de Doctorow, que está bem patente, por exemplo, no episódio do jantar entre Henry Ford e J. P. Morgan. A realidade desse encontro é muito discutida (não se sabe se alguma vez estes dois magnatas se teriam encontrado³⁷), mas na sua essência o episódio relatado

³³ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 96.

³⁴ Escreve McHale que para este críticos “history is the record of real human action and suffering, and is not to be tampered with lightly; inventing apocryphal or fantastic or deliberately anachronistic versions of history is a betrayal of that record”. *Postmodernist Fiction*, p. 96.

³⁵ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 96.

³⁶ Murray Krieger, “Fiction, History, and the Empirical Reality,” *Critical Inquiry* 1 (December 1974), 342.

³⁷ Este poderá ser um exemplo do que McHale denomina “escândalo ontológico”, visto que ao encenar um encontro que nunca existiu entre duas personagens históricas, está-se a violar as fronteiras entre a realidade e a ficção. Este episódio será objecto a um estudo mais aprofundado no segundo capítulo.

nada altera acerca do que se sabe destes dois homens. Pelo contrário, estas duas personagens históricas e ficcionais agem de acordo com aquilo que os historiadores conhecem sobre estes dois homens, isto é, o que dizem e fazem é consistente com as personalidades reais das duas figuras históricas a que correspondem estas duas personagens ficcionais de *Ragtime*. Isto significa que o encontro entre os dois pode nunca ter tido lugar mas que, de acordo com o que se conhece deles, poderia ser verdade, aparecendo esta como algo distinto da realidade. Acerca deste encontro,³⁸ e numa entrevista a Paul Levine, diz Doctorow: “For instance, in *Ragtime*, I’m satisfied that everything I made up about Morgan and Ford is true, whether it happened or not. Perhaps truer because it didn’t happen. And I don’t make any distinction any more – and can’t even remember – what of the events and circumstances in *Ragtime* are historically verifiable and what are not”³⁹. Doctorow reforça a ideia de que em *Ragtime* não é importante distinguir entre o que realmente aconteceu e o que foi inventado, quando numa entrevista a Walter Clemons diz: ““ If you ask me whether some things in the book “really” happened,’ Doctorow affirms, ‘I can only say, “They have now”’⁴⁰.

Estas duas personagens, que por acaso também são figuras históricas, podem ser consideradas “transworld identities” tal como Brian McHale as define, seguindo a ideia de Umberto Eco:

If an entity in one world differs from its ‘prototype’ in another world only in accidental properties, not in essentials, and if there is a one-to-one correspondence between the prototype and its otherworld variant, then the two entities can be considered identical even though they exist in distinct world⁴¹.

³⁸ Como definimos “escândalo ontológico” na introdução, podemos considerar o encontro entre Morgan e Ford como pertencendo à segunda circunstância descrita tal como o “diálogo mudo” entre Harry K. Thaw e Houdini na prisão ou o episódio entre Emma Goldman e Evelyn Nesbit. Relativamente ao primeiro tipo, temos, por exemplo, Evelyn e o seu relacionamento com Younger Brother ou Tateh ou ainda o confronto entre Booker T. Washington e Coalhouse.

³⁹ Levine, “The Writer as Independent Witness,” p. 69, sublinhados nossos.

⁴⁰ Levine, “The Writer as Independent Witness,” p. 61.

⁴¹ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 35.

Isto significa que a mesma entidade pode existir em mundos tão completamente distintos como sejam o mundo real e o mundo ficcional. No entanto, para Murray Krieger⁴², que adopta a ideia de Dr. Johnson, todas as personagens históricas têm um “estatuto material” diferente das figuras ficcionais com que interagem. Estas personagens não existem somente no mundo ficcional; elas também existem na mente do seu criador, na folha de papel e na mente de todos aqueles que lêem o romance. Apesar de não existirem no mundo físico, elas podem influenciar o real. No entanto, e nomeadamente em *Ragtime*, o seu poder não é ilimitado, visto que estão, de alguma forma, limitadas pela história, subjugadas ao real⁴³. É, por exemplo, o caso de Father, que por imperativos históricos não podia ser o primeiro a chegar ao Pólo Norte. Assim, há nessas personagens conformidade com o real, mas também liberdade total. Veja-se todo o episódio referente a Coalhouse que, apesar do seu duplo intertexto histórico e literário, é em si mesmo uma personagem ficcional, inserida numa trama inventada.

Apesar da permeabilidade entre mundos tão distintos, McHale sublinha o facto de a acessibilidade entre estes dois mundos ser assimétrica, uma vez que o mundo real tem livre acesso ao ficcional, não acontecendo o oposto: “The fictional world is accessible to our real world, but the real world is not accessible to the world of fiction; in other words, we can conceive of the fictional characters and their world, but they cannot conceive of us and ours”⁴⁴. A definição de “transworld identity” inclui, igualmente, “the

⁴² Krieger, “Fiction, History, and the Empirical Reality,” pp. 335-60.

⁴³ Quando em *Ragtime* há alguma inexactidão histórica, ela é tão flagrante que não pode haver intenção de enganar o leitor, como é o caso de, por exemplo, o erro cometido pelo Arquiduque Francisco ao atribuir a Houdini a invenção do avião.

⁴⁴ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 35. Logo a seguir a esta citação, McHale ressalva o facto de Eco saber da existência de ficções que problematizam essa acessibilidade assimétrica e dá o exemplo de *Seis Personagens à Procura do Autor*, de Luigi Pirandello; no entanto, Eco considera tais narrativas, e nas palavras de McHale, um “*trompe-l'oeil*, for the author these characters seek is himself a fiction, belonging to their world, not ours”, p. 35.

transmigration of characters from one fictional universe to another⁴⁵, de que Coalhouse Walker Jr. é o exemplo mais evidente em *Ragtime*, uma vez que é como que transportado da narrativa de Kleist para a de Doctorow, mantendo as características essenciais do seu protótipo. É, no entanto, problemático discutir a personagem Coalhouse relativamente ao seu estatuto de “transworld identity” e de saber se há permeabilidade entre mundos ficcionais ou entre o mundo real e o ficcional, visto que a história de Coalhouse tem a sua origem num intertexto literário – “Michael Kohlhaas” de Heinrich von Kleist – e numa história, supostamente verdadeira, que a mulher de Doctorow lhe terá contado⁴⁶. A história de Kleist e as suas premissas – “The idea of a man who cannot find justice from a society that claims to be just”⁴⁷ – eram interessantes e importantes para Doctorow, pelo que decidiu actualizar o conflito: os cavalos negligenciados de Kohlhaas transformaram-se no carro vandalizado de Coalhouse, Martinho Lutero transforma-se em Booker T. Washington, Wenzel von Tronka em Willie Conklin, Lisbeth em Sarah e todos os acontecimentos importantes em *Ragtime* são como uma imagem fiel do que acontece em “Michael Kohlhaas”⁴⁸. A paródia intertextual presente neste episódio é múltipla, isto é, a novela de Kleist é já uma actualização de um evento que realmente terá acontecido no século XVI: “It is true that Michael Kohlhaas is

⁴⁵ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 57.

⁴⁶ Doctorow fala da génese de *Ragtime* na entrevista com Larry McCaffery, publicado com o título “A Spirit of Transgression,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, pp.31-47. Barbara Foley indica um outro intertexto literário para a história de Coalhouse – o romance *Catalogue* de George Milburn, publicado em 1930. John Seelye em “Doctorow’s Dissertation,” *The New Republic* (April, 10, 1976), 21-3 e Bettina Friedl em “The Stability of Images,” *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz, (Essen: Verlag Blaue Eule, 1988), pp. 91-103, mencionam ainda um outro romance, *Call It Sleep*, de Henry Roth, como mantendo algumas relações intertextuais com *Ragtime*.

⁴⁷ McCaffery, “A Spirit of Transgression,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, p.44.

⁴⁸ Para uma comparação mais detalhada aconselha-se a leitura de “The German Source of *Ragtime*: A Note” de John Ditsky em *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*, pp. 179-81; Marjorie Gelus and Ruth Crowley, “Kleist in *Ragtime*: Doctorow’s Novels, Its German Source and Its Reviewers,” *Journal of Popular Culture* 14 (1980), 20-6; Walter Knorr, “Doctorow and Kleist: Kohlhaas in *Ragtime*,” *Modern Fiction Studies* 22 (1976), 224-7; Robert E. Helbing, “E. L. Doctorow’s *Ragtime*: Kleist Revisited,” in *Heinrich von Kleist Studien/ Heinrich von Kleist Studies*, ed. Alexej Ugrinsky (Berlin: E. Schmidt,

based on an historical figure of the sixteenth century, one Hans Kohlhaase, and is subtitled 'From an old Chronicle'⁴⁹. Assim, *Ragtime* é uma dupla paródia, visto que é como se Kleist parodiasse o intertexto histórico e Doctorow o literário – a novela “Michael Kohlhaas” – e o histórico – a crónica medieval em que Kleist baseou a sua novela – violando e fazendo dessa forma desaparecer a fronteira entre literatura e história, entre fantasia e realidade.

A comunicação entre os dois textos, entre os dois mundos, faz-se ainda a um nível mais físico, quando Coalhouse comunica pela primeira vez com a polícia que cerca a Biblioteca de J.P.Morgan, que tinha sido ocupada por ele e pelos seus seguidores. Essa comunicação é feita através de uma taça de prata do tempo de Frederico da Saxónia, ou seja, o governante do tempo de Kohlhaas. Essa taça tem, assim, uma dupla função comunicativa: inicia o diálogo entre Coalhouse e a lei e materializa o diálogo entre “Michael Kohlhaas” e o episódio relativo a Coalhouse Walker Jr. em *Ragtime*. Parodicamente, há como que uma invasão física, sob a forma da taça, de “Michael Kohlhaas” em *Ragtime*.

O encontro entre Morgan e Ford pode não ser um facto histórico tal como a revolta de Coalhouse, mas importante é saber o que é um facto histórico. No ensaio em estudo, Doctorow também se debruça sobre o assunto e tenta clarificar a sua posição evocando filósofos importantes. Doctorow começa por citar Nietzsche – “There are no facts in themselves. For a fact to exist we must first introduce meaning”(FD, 23) –, e por pôr em causa a própria natureza do facto. Algo só existe se lhe atribuirmos significado, como defendem Doctorow e Nietzsche. Para que um facto histórico exista é,

1980), pp. 157-67; Marion Faber, “Michael Kohlhaas in New York: Kleist and E. L. Doctorow’s *Ragtime*, *Heinrich von Kleist Studien*, pp. 147-56.

⁴⁹ Gelus and Crowley, “Kleist in *Ragtime*: Doctorow’s Novels, Its German Source and Its Reviewers,” 24.

portanto, necessário que algo aconteça e que alguém lhe atribua um significado histórico. Essa condição não é única. É também importante a questão do poder: poder político, social, económico, cultural. Um acontecimento só se transforma em facto se o poder vigente o permitir; normalmente, isso só acontece se se lhe puder atribuir um significado que lhe sirva as intenções. É por isso difícil acreditar numa história una, única e incontestada. Doctorow fala de uma “history that doesn’t exist” (FD, 23), citando o caso russo, que se tornava ridículo com as alterações que fazia à história de forma a que ela estivesse de acordo com a política oficial. Mas Doctorow questiona-se acerca do caso americano, tido como antítese da Rússia e como exemplo a seguir. Doctorow afirma que ao acreditar cegamente numa única versão da história, a oficial, os americanos seriam inocentes e, numa proposição muito pós-modernista, escreve:

We were innocent then: our own school and university historians had just done the same thing to whole peoples who lived and died in this country but were seriously absent from our texts: black people, Indians, Chinese (FD, 23-4).

Ragtime na sua relação com a história pode ser visto como uma tentativa de Doctorow tornar presente alguns desses ausentes da história. Esta supressão efectiva de determinados factos e personalidades históricas faz com que Doctorow conclua: “There is no history except as it is composed” (FD, 24). Doctorow evoca ainda Croce para confirmar o seu raciocínio de que a história é algo que é, e que deve ser constantemente reescrita⁵⁰, pelo que toda a história é sempre história contemporânea: “However remote in time events may seem to be, every historical judgement refers to present needs and situations”⁵¹; isto é, os historiadores só conseguem compreender qualquer facto histórico à luz do seu próprio presente, visto que não viveram esse passado que pretendem

⁵⁰ “That is why history has to be written and rewritten from one generation to another” (FD, 24).

⁵¹ Croce in *History as the Story of Liberty* citado por Doctorow in “False Documents,” p. 24.

conhecer. O passado é sempre algo estranho relativamente ao presente. Como defende Samuel Hux⁵², há uma enorme diferença entre acontecimentos passados e o seu conhecimento, que é sempre enformado pelo momento presente. Isso significa (e mais uma vez concluímos) que o passado é, pelo menos, parcialmente criado pelo historiador, sendo, por vezes, difícil distinguir o que realmente aconteceu daquilo que o historiador criou ao interpretar os vestígios e documentos do passado. Tendo em consideração o que muitos dos historiadores mencionados neste estudo defendem, o conhecimento histórico parece ser impossível de ser alcançado, visto ser improvável que alguém nos nossos dias possa saber o que todos os homens que participaram num determinado acontecimento histórico sabiam, pensavam, sentiam. Além disso, essas testemunhas não teriam consciência do acontecimento que estavam a viver, como provou H. White no seu artigo “The Value of Narrativity in the Representation of Reality,” o que imediatamente influencia a compreensão do acontecimento. Qualquer história só nos dá uma perspectiva dos factos aí relatados; daí Doctorow falar na necessidade de uma “multiplicidade de testemunhos” para se começar a vislumbrar aquilo que apelidamos de passado. Por isso, quando Doctorow diz “The act of composition can never end“ (FD, 24), estamos a considerar a história numa perspectiva pós-moderna, isto é, múltipla, ambígua, incompleta, inconclusiva.

7. Composição da história e da ficção

Se história é composição, como diferenciar história de ficção? Para Stanley Fish, a interpretação de um texto, neste caso se o tratamos como história ou como ficção, depende de certas convenções e não da intenção do autor; por outras palavras, cabe ao leitor fazer uma leitura histórica ou uma leitura ficcional do texto. Esta é, com certeza,

⁵² Hux, ““So the King says – says he ...”: Historical Novel / Fictional History,” 189-201.

uma ideia radical no que respeita a interpretação de um texto; consensual é a ideia de que quer a história quer a ficção são formas de ordenar o mundo (o próprio material básico que utilizam, ou seja, a linguagem é uma forma de ordenar o mundo)⁵³ que introduzem significado no caos que é a experiência humana.

A dificuldade em distinguir história de ficção é particular ao século vinte e reflecte uma “critical uncertainty”⁵⁴. Nos séculos anteriores, nomeadamente no século dezanove, a fronteira entre os dois tipos de escrita era tida como clara e incontestável. A supremacia era dada à história, uma vez que para os estudiosos do século dezanove importante era mostrar, nas palavras de Ranke, “wie es eigentlich gewesen”. Para estes homens a distinção era clara: “Novels are fiction, but histories are facts”⁵⁵, factos esses que eram identificados com a verdade, a realidade, enquanto que a ficção seria o mundo da possibilidade, do imaginável. Mas nem sempre assim foi. Podemos salientar a posição de Aristóteles, que apesar de atribuir à história e à ficção as mesmas raízes (têm à disposição o mesmo material), defende a supremacia da ficção: “A poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história”⁵⁶. A história ocupar-se-ia de acontecimentos específicos a um determinado tempo e lugar que fossem (ou tivessem sido) observados, enquanto que a ficção poderia trabalhar não só sobre esses acontecimentos, mas também sobre aqueles que os romancistas pudessem imaginar, sobre aquilo que seria possível e verosímil.

Consequentemente, a história reclama a veracidade e autenticidade dos factos que relata, mas como ter a certeza desses factos? Como mostrar o que realmente se passou

⁵³ White, no estudo “The Fictions of Factual Representation”, escreve na página 22: “Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another”, o que confirma esta ideia.

⁵⁴ Weinstein, “The Creative Imagination in Fiction and History,” p. 263.

⁵⁵ Weinstein, “The Creative Imagination in Fiction and History,” p. 263.

⁵⁶ Aristóteles, *Poética*, int., pref., trad., coment., apêndices de Eudoro de Sousa (Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 3ª edição), p. 115.

num passado mais ou menos distante (ou próximo)? Mark Weinstein, seguindo a ideia de Croce, defende que mostrar a realidade passada “is not to produce a photographic copy of an objective reality but to make a leap of creative imagination”⁵⁷ – mesmo para mostrar a realidade é necessária a imaginação. É ainda de salientar a importância que é dada ao historiador – a construção dessa realidade passada é da responsabilidade da sua imaginação. Também R. G. Collingwood partilha desta mesma ideia relativamente à escrita da história :

Freed from its dependence on a fixed points supplied from without, the historian’s picture of the past is thus in every detail an imaginary picture, and its necessity is at every point the necessity of the *a priori* imagination. Whatever goes into it, goes into it not because his imagination passively accepts it, but because it actively demands it⁵⁸ (sublinhado nosso).

Se a imaginação é uma necessidade para se dar o conhecimento do passado, isso significa que a história é subjectiva, visto que depende do uso que cada um faça da sua capacidade imaginativa. Weinstein reforça esta ideia salientando, igualmente, o carácter algo arbitrário na construção da história : “Whenever an historian finds two or more accounts of a past event, he will prefer that which he can incorporate into a coherent and continuous picture of his own”⁵⁹.

Como se disse anteriormente, cada geração faz uma *actualização* da história, pelo que os *factos históricos* podem potencialmente alterar-se de acordo com o poder vigente, com determinadas correntes científicas, económicas, sociais, culturais e, naturalmente, de acordo com a personalidade e crenças do historiador. Toda esta discussão tem como pano de fundo a tentativa de responder à pergunta anteriormente

⁵⁷ Weinstein. “The Creative Imagination,” p. 64:

⁵⁸ R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Clarendon Press, 1946), p. 245 citado por Weinstein, “The Creative Imagination,” p. 265.

⁵⁹ Collingwood, *The Idea of History*, 265.

colocada: o que é um facto? Doctorow escreve: “Facts are the images of history, just as images are the data of fiction” (FD, 24). Desta forma, Doctorow relaciona história e ficção através da palavra *image*. Factos históricos são imagens de um passado mais ou menos distante, do qual não podemos ter certezas. Como H. White escreve, “Facts do not speak for themselves”⁶⁰. São frequentemente imagens difusas relatadas de diferentes formas de acordo com a perspectiva do *contador* – um qualquer acontecimento histórico presta-se a ser narrado de diferentes modos, de acordo com o ponto de vista do contador, isto é, qualquer acontecimento histórico pode ser entendido como cómico, trágico, irónico, paródico. O historiador / contador seleccionará aquela perspectiva que melhor se enquadra na sua ideia. Citando Carl Becker, escreve Doctorow : “The facts of history do not exist for any historian until he has created them” (FD, 24). Parece ser claro que, como Doctorow diz, são os historiadores aqueles que mais dúvidas lançam sobre a história como disciplina não - ficcional, isto é, como disciplina científica. Há uma questionação crescente de tudo o que era tido como dogma, como absolutamente inquestionável e o papel de historiador começa a ser visto mais em termos de construtor e decifrador de significados do que em termos de analista isento de uma realidade que ele só conhece através de relatos de terceiros e dos quais não pode ter qualquer certeza de veracidade. Ser um construtor ou decifrador de significados está de acordo com o que o historiador E. H. Carr escreve no seu famoso ensaio, “The Historian and His Facts” e que é citado por Weinstein. Para este historiador, a história seria “a continuous process of interaction between the writer of history and his facts, an unending dialogue between the present and the past”⁶¹. Parece assim haver quase uma simbiose entre o historiador e

⁶⁰ White, “Fictions of Factual Representation,” p. 28.

⁶¹ Carr, p. 35, citado por Weinstein, p.265 e por Doctorow in “False Documents,” p. 24.

os factos que relata; isto é, um não existe sem o outro: um facto só se torna num acontecimento histórico *à posteriori* quando alguém lhe atribui um significado especial.

✓Hans-Georg Gadamer tem uma visão semelhante da participação do historiador na interpretação dos acontecimentos passados. Para este estudioso, interpretar será traduzir uma realidade estranha à nossa forma de pensar e viver neste final de século e milénio. Essa tradução terá que ser feita de forma a que torne coerente e inteligível tais experiências que são, nas palavras de Hayden White, “strange, not to say exotic, simply by virtue of their distance from us in time and their origin in a way of life different from ours”⁶². A questão será saber se é possível fazer-se uma *tradução* objectiva desses vestígios⁶³. Estudar a *história* significa então *construir* significados a partir de relatos, testemunhos, documentos de terceiros. Parafraseando Doctorow, toda a história é construção, toda a história é resultado de um acto pessoal de interpretação, de imaginação. Ao citar Roland Barthes – “By structures alone historical discourse is essentially a product of ideology, or rather of imagination” (FD, 24) –, Doctorow vai de encontro a esta conclusão e mais uma vez se demonstra que não é fácil demarcar fronteiras : o discurso histórico é, tal como o ficcional, um produto da imaginação.

Vários críticos já demonstraram como os historiadores utilizam técnicas que poderiam ser consideradas como exclusivas da ficção, mas que são por eles utilizadas na criação de mundos imaginados, tidos como reais. Weinstein, baseando-se em Russel B.

⁶² Hayden White, “The Historical Narrative as a Literary Artifact,” in Ilse N. Bulhof, “Imagination and Interpretation in History,” *Literature and History*, eds. Leonard Schulze e Walter Wetzels (Lanham, New York, London: University Press of America, 1983), p. 24.

⁶³ À ideia de história enquanto interpretação contrapõe-se a ideia de história enquanto descrição, cujo paladino terá sido Ranke, o historiador do século XIX que chefiou uma escola de pensamento em que se acreditava ser possível descrever um acontecimento sem o interpretar. Ilse N. Bulhof aponta duas razões principais para esta teoria: fazer da história uma disciplina empírica e científica e redimir o passado, recordando-o correctamente. As objecções a este tipo de pensamento são várias e das apontadas por Bulhof, salienta-se: “Can the past, in view, of the limitations of the human mind, be described objectively? (...) Can the past be described without being interpreted? (...) What is the appropriate language for history: scientific, ordinary or literary language?” in Ilse Bulhof “Imagination and Interpretation,” pp. 8-9.

Nye, salienta três dessas técnicas, que são partilhadas pela história e pela ficção: “The conscious exploitation of the symbolic language, the imaginative evocation of the total *feel of experience, and creativity*”⁶⁴. O historiador, através da sua imaginação e de determinadas técnicas, providenciará, nas palavras de Russel B. Nye, “an insight into human motivation, a metaphor that adds meaning to experience, a reason for an event, a perception of a relationship, a cause for an event.”⁶⁵ Weinstein salienta a citação de Bruce Catton, a que Bruce B. Nye já tinha chamado a atenção, onde Catton acaba por fazer uma identificação que neste momento nos aparece como lógica e verdadeira: “The historian is ... in literature”⁶⁶. Ainda segundo Weinstein, a diferença entre história e ficção parece situar-se a nível de material disponível, isto é: “The historian is more limited by whatever evidence is available, while the historical novelist is more free to speculate over dark areas”⁶⁷. Esta afirmação vai de encontro à ideia de Aristóteles e de muitos outros (por exemplo, Doctorow) relativamente ao material que a história e a ficção têm à sua disposição. Aquilo a que Weinstein chama “dark areas” será campo de trabalho da imaginação de cada um.

Na discussão acerca da subjectividade da história, Barthes salienta ainda a relação estreita que existe entre história e ideologia, afastando assim qualquer pretensão por parte da história a ser uma ciência isenta e objectiva, detentora de verdades incontestáveis. Pelo contrário, a verdade histórica está em constante mudança, o que é próprio de uma disciplina que estuda o homem e o seu passado. Isto não significa que se renegue a existência de um passado. O passado existiu; a nossa perspectiva face a esse passado é que vai mudando de acordo com as circunstâncias, sejam elas novas

⁶⁴ Weinstein, “The Creative Imagination,” p. 266.

⁶⁵ Citado por Weinstein, “The Creative Imagination,” p. 266.

⁶⁶ Weinstein, “The Creative Imagination,” p. 266.

⁶⁷ Weinstein, “The Creative Imagination,” p. 267.



descobertas científicas, novas ideologias, ou novas formas de encarar o mundo.

Enquanto romancista, Doctorow não tem dúvidas em afirmar a supremacia do discurso ficcional face ao histórico, visto que o ficcional terá mais material à sua disposição. Numa formulação repetidamente citada por todos os estudiosos de Doctorow, este tenta demarcar história de ficção e escreve:

History is a kind of fiction in which we live and hope to survive, and fiction is a kind of speculative history, perhaps a superhistory, by which the available data for the composition is seen to be greater and more various in its sources than the historian supposes (FD, 25).

Na perspectiva de Doctorow, onde está, então, a fronteira entre esses dois discursos? Do seu ponto de vista enquanto romancista, essa fronteira não existe. Doctorow acaba por propor uma nova formulação: “There is no fiction or non-fiction as we commonly understand the distinction: there is only narrative” (FD, 26). A narrativa torna-se, assim, num modo organizativo da nossa experiência enquanto seres humanos, isto é, atribui-se à narrativa poderes organizativos do caos que é a vivência humana. Ao invocar Mink, que define narrativa como sendo

‘A form of human comprehension’ that is productive of meaning by its imposition of a certain formal coherence on a virtual chaos of ‘events’, which in themselves (or as given to perception) cannot be said to possess any particular form at all, much less the kind that we associate with ‘stories’⁶⁸,

H. White vai de encontro a esta ideia, apesar de em seguida se questionar acerca da natureza do significado que é produzido pela narrativa e que transforma acontecimentos passados em factos históricos (questões de poder, de valor, de moralidade serão preponderantes nessa transformação). Num outro artigo, H. White justifica a escolha da narrativa como forma eleita pelos historiadores para mostrar a realidade passada como

⁶⁸ White, “The Narrativization of Real Events,” *Critical Inquiry* (Summer 1981), 795.

sendo expressão de desejo impossível de se conseguir apreender essa realidade como algo coerente, uno e indivisível:

I have sought to suggest that this value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness and closure of an image of life that is and can only be imaginary⁶⁹.

Isto significa que a narrativa é o veículo escolhido pelos historiadores para traduzir a realidade, mas, simultaneamente, também é a forma eleita pelos romancistas, pelo que podemos dizer que narrativizar significa organizar a experiência humana, quer ela seja vivida ou imaginada.

⁶⁹ White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," 27.

Capítulo 2

A paródia e a convocação de outras vozes

*You might be a bleeding fiction. said
Bloom. You look pretty much like one to me
I happen to be real. I think I'm just
about the only real person here.*

Terry Eagleton¹

1. Paródia e ironia

Se, como concluímos anteriormente, narrativizar é uma forma de ordenar a experiência humana, em que termos é que Doctorow narrativiza a experiência histórica que se apresenta como o intertexto mais importante na construção das suas histórias/histórias, em particular em *Ragtime*? Desde a primeira página que se torna claro o tropo retórico e as diferentes técnicas narrativas que Doctorow irá utilizar. A ironia, o uso de intertextos literários e históricos assim como de figuras paródicas, ficcionais ou históricas, serão as ‘vozes’ escolhidas para alcançar o objectivo, que é, como já vimos, parodiar a história recebida e aceite de forma a questioná-la, a repensá-la, revelando zonas de experiências até agora silenciadas e, desta forma, de alguma maneira alterar a visão que as pessoas têm dessa história e consequentemente questionar e repensar a história sua contemporânea.

A paródia é vista como uma possibilidade de relação intertextual, frequentemente utilizada por romancistas e poetas que convocam outros romancistas, outros poetas. Parodiar não é imitar, não é desvalorizar o original, é sim, como já se viu, chamar a

¹ Terry Eagleton, *Saints and Scholars* (London and New York: Verso, 1987), p. 135. A citação é parte de uma fala proferida pela personagem Leopold Bloom, a única ficcional, numa discussão em que participavam igualmente Ludwig Wittgenstein, Nikolai Bakhtin e James Connolly.

atenção para o passado, logo dar-lhe (alguma) importância e, depois, de alguma forma tentar superá-lo. A paródia é, nas palavras de Linda Hutcheon, “uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade”², uma forma de diálogo com o passado, que se faz via “imitação com diferença crítica”³. Essa “diferença crítica” é conseguida através da ironia, que acaba por resultar, frequentemente, em ambivalência e ambiguidade dos textos paródicos, isto porque a ironia encerra em si “especificidade simultaneamente semântica e pragmática”⁴. Semântica, porque a ironia se apoia na ambivalência de ser e do parecer, o que para L. Hutcheon significa que “existe um significante e dois significados”⁵, pelo que “a ironia pode ser definida como um assinalar de diferença de sentido, ou simplesmente como antifrase”⁶, isto é, o leitor tem que possuir competência semiótica adequada que lhe permita ver a diferença entre o que é afirmado e o que é intencionado. Podemos, pois concluir que a ironia é em si mesma uma **outra** voz. A nível pragmático, a função da ironia é julgar e, frequentemente, condenar.

1.1. Ironia e dupla-voz

Na construção de *Ragtime* enquanto texto paródico, temos que salientar a presença do narrador que, por vezes de uma forma subtil, transmite toda a ironia que caracteriza este romance; por outro lado, com a escolha intencional das palavras e do tom utilizado, o narrador leva o leitor a perceber e a antecipar acontecimentos. O narrador começa por situar a narrativa temporal e espacialmente de uma forma objectiva

² Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 123.

³ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 53.

⁴ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 72.

⁵ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 74.

⁶ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 74.

– 1902, New Rochelle, New York – mas, quando fala da ligação da família com a casa, o tom duplo começa a surgir e testemunha-se aquilo a que L. Hutcheon descreveu como “um significante e dois significados”. Quando é dito “it seemed for some years thereafter that all their days would be warm and fair” (R, 11), o leitor começa imediatamente a prever que, apesar de tudo parecer estar bem, o futuro para esta família não será tão optimista como as aparências poderão fazer crer.

Apesar de se iniciar o romance particularizando uma família, imediatamente se alarga o âmbito através da palavra *patriotismo*, uma das palavras mais emblemáticas de toda a cultura norte-americana, assim como a base de uma das grandes ironias do romance: “Patriotism was a reliable sentiment in the early 1900’s” (R, 11). Esta frase curta e simples encerra em si passado e presente – o primeiro pela afirmativa e o segundo pela negativa, isto é, no passado, no início de século, o patriotismo era um sentimento que inspirava confiança, o que não acontece no momento em que se está a narrar. Parece haver quase uma nostalgia por esse passado, quando os sentimentos eram seguros. Todavia, essa sensação altera-se quase imediatamente antes do final deste parágrafo, o que conduz os leitores a uma conclusão que permanece até ao final do romance: nenhuma afirmação pode ser lida inocentemente, sem ser questionada quanto ao seu significado total.

Quando o narrador, no decurso da apresentação do ambiente social da época, diz: “There were no Negroes. There were no immigrants” (R, 11/12), o leitor sabe que esta é uma afirmação falaciosa, sabe que negros e imigrantes eram parte importante da população americana. No entanto, para aqueles de que se fala, os que até na roupa só usavam branco, para esses, negros e imigrantes não existiam enquanto pessoas. Contudo,

esta afirmação é desmentida, e de uma forma marcante, quase no final do parágrafo. Para isso o narrador invoca Emma Goldman, a famosa feminista e anarquista do princípio do século, que terá mostrado a Evelyn Nesbit uma outra visão do mundo em que “Apparently there *were* Negroes. There *were* immigrants” (*R*, 13). As próprias marcas textuais (o uso do itálico) assinalam a importância da diferença das duas mundivisões que dominam a sociedade descrita em *Ragtime*. Não é, no entanto, uma apresentação objectiva de diferentes modos de encarar a sociedade, visto que a simpatia do narrador, através do uso da ironia, está claramente do lado dos oprimidos, dos silenciados da história tradicional.

Todo o romance é pretexto para confirmar as frases “Apparently there *were* Negroes. There *were* immigrants”. Assim, temos como personagens principais três famílias: uma família branca representante da classe média / alta, constituída por Father, Mother, (Little) Boy, Mother’s Younger Brother e Grandfather que na narrativa nos aparece em primeiro lugar e que simbolizará a ideologia dominante da época, sendo defensora, até determinada altura, da ideia “There were no Negroes. There were no immigrants”. A segunda família que nos aparece é a família representativa dos imigrantes constituída por Tateh, Mameh e Sha; finalmente surgem Sarah, Coalhouse Walker Jr. e o seu filho, que representam os negros. O fio condutor das relações interfamiliares passa pela família branca que, ao entrar em contacto com as outras famílias, se vai desintegrando, acabando mesmo por desaparecer e ser substituída por membros dos três diferentes grupos que, de alguma forma, se agrupam numa quarta família, caracterizada pela heterogeneidade, tornando-se a imagem perfeita do grande mito americano do “melting pot”.

No final do primeiro parágrafo do romance ocorre uma frase suprema de ironia, que veicula uma crítica contundente à linguagem e ao exagero dos meios de comunicação. A frase culmina o episódio de apresentação de Evelyn Nesbit, que é vista como simbolizando um certo sentimento subterrâneo da época expresso pela frase “Across America sex and death were barely distinguishable” (R, 12). Tal facto é comprovado com a história de Evelyn: Harry K. Thaw, marido de Evelyn, mata o arquitecto Stanford White, porque este seria amante da sua mulher.⁷ A este crime reagem os jornais de forma exagerada, classificando-o como: “The Crime of the Century” (R, 13) ao que o narrador, invocando Emma Goldman, profere a referida frase plena de ironia: “Goldman knew it was only 1906 and there were ninety-four years to go” (R, 13). Desta forma, Goldman funciona, neste primeiro parágrafo, como a personagem mais objectiva e clara que, de alguma forma, põe uma certa ordem nos exageros dos meios de comunicação; simultaneamente, simboliza uma outra visão do mundo, que não a defendida pela classe média branca americana.

1.2. Ironia e estereótipos

A ironia presente em *Ragtime* é frequentemente conseguida através de estereótipos, de generalizações que devem fazer com que o leitor atento consiga desmontar o que lhe é apresentado e tenha uma “diferença crítica” perante o que lhe é dado através da narrativa. A situação dos imigrantes é uma das circunstâncias em que a

⁷ Nesta ligação sexo/morte podemos ainda incluir a personagem de Father que, depois de ter cometido adultério com uma esquimó, volta a casa de mais uma expedição como um homem diferente, quebrado, como se algo tivesse morrido dentro dele. Significativamente vem encontrar a sua mulher legítima acolhendo um bebé “castanho”, que irá transformar as suas vidas e que poderá ser visto como simbolizando essa relação extra-marital que o transformou, que o persegue, não o deixando esquecer as suas fraquezas. Também Mameh, esposa de Tateh, acaba por morrer depois de se ter “vendido” ao seu patrão e de ser expulsa de casa.

ironia está presente, o que faz com que o leitor se questione acerca da América enquanto tradicional porto de abrigo para os necessitados. O primeiro contacto que os novos imigrantes têm com a América pode ser o último, visto que desembarcar em Ellis Island não significava ficar. Muitos daqueles imigrantes fugiam de uma vida difícil, de discriminação, de perseguição religiosa ou política e, todavia, uma das suas primeiras experiências americanas era sofrer o poder discriminatório por parte de homens que talvez pertencessem a uma segunda geração de imigrantes. Estes funcionários de imigração podiam recusar a sua entrada invocando qualquer razão; eles podiam, inclusive, mudar a sua identidade, alterando aqueles nomes que eram difíceis de pronunciar. Devemos salientar que esta mudança de nomes era, por vezes, desejada, e encontramos em *Ragtime* dois imigrantes que voluntariamente mudaram de nome: Harry Houdini, que originalmente se chamava Erich Weiss, e Tateh, cujo verdadeiro nome desconhecemos, mas que se transforma em Barão de Ashkenazy. Estas alterações poderiam, eventualmente, resultar em crises de identidade e de auto-questionação.

É com algum sentido crítico e irónico que o narrador descreve a relação entre os novos imigrantes e os americanos, nomeadamente os habitantes de Nova Iorque. Estes têm uma imagem estereotipada dos imigrantes – “They were filthy and illiterate. They stank of fish and garlic. They had running stores. They had no honor and worked next to nothing. They stole. They drank. They raped their own daughters. They killed each other casually” (R, 19) – que, curiosamente, era mais forte entre aqueles cujos pais tinham sido acusados do mesmo. Estas ideias estereotipadas evitam que se procure os responsáveis para os males da sociedade, por um lado impedindo uma séria reflexão sobre o que realmente está mal e, por outro, justificando a situação em que os imigrantes viviam:

“Many people believed that filth and starvation and disease were what the immigrant got for his moral degeneracy“ (R, 21).

Jacob Riis, um reformador, constata que a situação dos imigrantes nos Estados Unidos não deve ser pior do que aquela de que tinham fugido: os imigrantes vivem em situação precária, rodeados de doença e miséria, quase sem possibilidades de alterarem a sua condição. Até os seus movimentos são controlados, sendo altamente suspeita a sua presença em território normalmente habitado pelas classes sociais mais favorecidas – “On these wide empty sidewalks in this part of the city the police did not like to see immigrants“ (R, 20). Aliás, tal acto (o de um imigrante ir passear para essas zonas), como ironicamente o narrador sublinha, seria fruto de “a wild impractical mood”, visto que isso implicaria gastar dinheiro em transportes, dinheiro esse que era necessário para sobreviver.

Jacob Riis, apesar de ser um liberal, não deixa ele próprio de construir estereótipos dos imigrantes. No seu mapa de Manhattan, onde localiza as diferentes etnias aí existentes, Riis atribuiu a cada etnia a sua cor, que segundo este reformador traduziria o traço característico de cada uma:

Dull gray was for the Jews – their favorite color, he said. Red was for the swarthy Italian. Blue for the thrifty German. Black for the African. Green for the Irishman. And yellow for the cat-clean Chinaman, a cat also in his traits of cruel cunning and fury when aroused. Add dashes of color for Finns, Arabs, Greeks, and so on (R, 21/22).

Nova Iorque é, para Riis, uma colorida manta de retalhos, cujos elementos, contudo, não terão uma visão tão optimista da vida como essas cores poderiam levar a pensar.

Mais uma vez se confirma a divisão entre duas mundivisões já mencionadas e que correspondem a dois modos de vida diferenciados. De um lado tínhamos a visão “There

were no Negroes. There were no immigrants“ (R,11/12), correspondendo a uma vivência “W.A.S.P.“, que relativamente ao tempo de *Ragtime* parece ter tido o seu apogeu durante a presidência de William Howard Taft, caracterizado no romance pela correlação directa entre sucesso e comida, expressando a sua figura a apoteose de tal ideia. Segundo o narrador, sempre caustico e crítico face à ideia dominante, a América seria “a great farting country“ (R, 67/68). No entanto, essa parece ter sido uma situação temporária, visto que após esse tempo a gordura deixou de ser moda. Evelyn, que é vista como antecessora de mulheres como Theda Bara e Marylin Monroe, também é vista como estando “ahead of her time“ (R, 68) ao apaixonar-se por Younger Brother, que é quase descrito como anoréxico. E o próprio país entrou numa fase (a Grande Depressão) em que a simples sobrevivência era o principal objectivo.

Do outro lado temos aqueles a quem era negada a própria existência – negros e imigrantes – e que formavam o grande contingente dos trabalhadores. Todos esses imigrantes tinham vindo para a América acreditando numa nova vida, mas rapidamente o sonho se desfaz; provavelmente concordariam com Freud, quando este disse: “America is a mistake, a gigantic mistake“ (R, 36). A situação dos trabalhadores na América parece confirmar a opinião de Freud – estão milhões no desemprego, são explorados pelos patrões e não podem protestar nem formar sindicatos, porque isso seria “an affront to God“ (R, 36). Esta ideia enraizada na filosofia protestante da predestinação é importante na defesa que os detentores da riqueza, do poder, fazem da sua posição: Deus escolheu--os, pelo que só agem em conformidade, isto é, são instrumentos de Deus na terra. Se a invocação de Deus e suas escolhas não resulta, então pede-se a intervenção armada dos homens – o poder estabelecido encontra sempre uma solução para os seus problemas,

mesmo que isso custe a vida a pessoas inocentes. Para os detentores do poder, o trabalho tem de ser feito, não importando como nem por quem; assim, a forma como o narrador descreve o trabalho infantil da época assume um tom particularmente irónico: “Children suffered no discriminatory treatment. They were valued everywhere they were employed. They did not complain as adults tended to do. Employers liked to think of them as happy elves” (R, 37). O valor da vida destas crianças é igual ao valor da vida de todos os desfavorecidos, ou seja, nenhum : “One hundred Negroes a year were lynched. One hundred miners were burned alive. One hundred children were mutilated. There seemed to be quotas for these things. There seemed to be quotas for death by starvation” (R, 37). A linguagem utilizada, a escolha das palavras, dá-nos a dimensão da revolta do narrador perante a situação, apesar da, ou talvez precisamente devido à, objectividade das frases. Esta é uma ironia dura, sofrida, quase desesperada perante a situação vivida num país que tudo promete, mas onde o sonho depressa se transforma em pesadelo para os menos afortunados.

Entre estes dois meios sociais, económicos e culturais tão diferentes e estanques temos todos aqueles que pertencem a um e que, para se divertirem, tentam imitar o outro, ou então aqueles que, apesar de pertencerem a um, anseiam pertencer a outro. Assim, relativamente à primeira circunstância descrita, e numa crítica que podemos considerar bastante actualizada, escreve o narrador: “It became fashionable to honor the poor” (R, 37). Para isso, e ironicamente, os ricos e poderosos gastavam fortunas para ter cenários ideais de pobreza e miséria nas suas festas, onde tentavam imitar a vida sofrida e infeliz dos pobres, mas onde, obviamente, nada faltava. Esta paródia caricata e insultuosa

para grande parte da população encerra ainda uma outra ideia igualmente irónica: os lucros destas festas revertiam a favor dos pobres.

Relativamente ao segundo grupo, o problema, tal como é descrito em *Ragtime*, é que os trabalhadores, em vez de se unirem para assim conseguirem um melhor salário, melhores condições de trabalho e algumas regalias, se deixam explorar pelos patrões. Porque não há união entre os trabalhadores? Emma Goldman, numa carta a Evelyn Nesbit, dá-nos uma explicação que é, simultaneamente, uma visão pessimista da humanidade. Escreve Goldman: “I am often asked the question How can the masses permit themselves to be exploited by the few. The answer is By being persuaded to identify with them” (R, 69). Um pouco mais à frente lê-se: “He [the worker] dreams not of justice but of being rich” (R, 69), sugerindo que os poderosos manipulam os mais desfavorecidos de forma a que se identifiquem com eles para assim os manterem controlados. Os trabalhadores, ao desejarem uma vida melhor para si e para a sua família, deixam de pensar nos interesses da classe, valorizando os seus próprios desejos individuais. A conclusão que podemos inferir de tais palavras é que, para Goldman (e para o narrador?), todos – ricos e pobres – só pensam em si próprios e nos seus objectivos; só assim a vida melhora.

2. Paródia e intertextualidade histórica

A ironia está, igualmente subjacente a um intertexto histórico, utilizado por Doctorow para ilustrar a transformação de uma personagem ficcional – Tatch. Referimo-nos à greve na American Woolen Company que teve lugar em 1912, em Lawrence, Massachusetts. O narrador tem um bom conhecimento histórico do que aconteceu, não

se esquecendo dos três nomes mais importantes nem de acontecimentos que tornaram possível a vitória dos trabalhadores. A presença de certos pormenores – por exemplo os nomes Ettor, Giovanetti e Big Bill Haywood – dão uma certa veracidade a todo o episódio, sendo essa uma das estratégias do conhecimento histórico. Este é mais um estratagema do narrador para dar credibilidade ao seu relato, assim com um dos utilizados por Doctorow para atingir o seu objectivo de parodiar a história.

Todo o episódio da greve de Lawrence, através da escolha cuidadosa das palavras e do tom utilizado, pode ser visto como paródico das lutas sindicais: desde a morte de uma mulher às mãos da polícia (mas da qual são acusados os três sindicalistas já referidos), até às dúvidas que se começam a instalar na mente de Tateh e que o levam a questionar os seus ideais socialistas. No decorrer da greve, o comité organizador decide enviar os filhos dos grevistas para lares de simpatizantes, mas Tateh duvida de todos os procedimentos e considera-se um traidor aos ideais que diz ter defendido toda a vida: “Here I am in the middle of brotherhood in action and I’m thinking like some bourgeois from the *shtetl*” (R, 97). Ironicamente, é a reacção extrema das autoridades face a esta evacuação que acaba por assegurar a vitória dos trabalhadores. Os actos de violência cometidos são, nas palavras irónicas do narrador, “For their own good” (R, 98). Mas como Tateh constata, esta acção policial e o poder da imprensa dão a vitória aos trabalhadores – “An editorial called for an investigation of the outrage by the Federal Government” (R,100).

Um episódio histórico como a visita de Freud aos Estados Unidos também é passível de contribuir, mas de forma diferente da que acabamos de ver, para o sentido global do romance. É um episódio onde não há interacção entre personagens históricas e

ficcionais, salvo uma fugaz troca de olhares entre Jung e Little Girl. Contudo, a análise final que Freud faz da América pode funcionar como resumo da experiência americana de muitos dos silenciados da história de que falamos no primeiro capítulo. Freud visitou a América com Jung em 1909, quando as relações entre os dois ainda eram cordiais e Jung não tinha ainda contestado as ideias do seu mestre e fundado a psicologia analítica, que pode ser vista como contraponto à psicanálise de Freud⁸. Contudo, o divórcio progressivo entre Freud e Jung é já aqui vislumbrado – “The day came to a close only when Freud tired and had one of the fainting fits that had lately plagued him when in Jung’s presence” (R, 36) – e parodiado – o facto de em Coney Island ambos terem ido passear de barco no Túnel do Amor. Para Freud tudo parece estar errado na América e o barulho constante que parece dominar a cidade de Nova Iorque oprime-o; o único ponto positivo que encontra é o facto de os filmes serem mudos. A ironia relativamente à experiência americana continua : “Freud had to relieve himself and nobody seemed to be able to tell him where a public facility could be found” (R, 35). A teoria da retenção de Freud serve aqui como paródia à escassez de casas de banho na cidade, o que nos pode conduzir a uma crítica implícita à América, sugerindo que a América estaria ainda numa fase anal do seu desenvolvimento, condizente com a sua “pouca” idade. A experiência americana de Freud é tão negativa que não se vai embora sem se sentir pessoalmente insultado: quando, nas Cataratas do Niagara, o guia o considera velho, Freud tinha cinquenta e três anos; este facto fez com que Freud decidisse abandonar de imediato aquele país. Não é pois de estranhar a avaliação que Freud faz da América, que é tudo menos elogiosa:

⁸ O divórcio final entre estes dois homens acontece com a publicação do livro de Jung *Wandlungen and Symbole der Libido* em 1912.

The entire population seemed to him over-powered, brash and rude. The vulgar wholesale appropriation of European art and architecture regardless of period or country he found appalling. He had seen in our careless commingling of great wealth and great poverty the chaos of an entropic European civilization (*R*, 36).

Ao finalizar a sua análise, Freud conclui: “America is a mistake, a gigantic mistake“. Ao ser questionado acerca desta afirmação por Paul Levine, Doctorow respondeu:

Freud actually said that, and I think in the context of the passage, it becomes very funny. I think it's funny to speak of anything that gigantic as a mistake! And, of course, considering the sort of cosmic pratfalls of our history, in that sense, yes, we've done everything wrong. To someone of refined taste and culture, we must have appeared in those days really as monstrous. We probably still do appear that way. But I don't agree, of course, any more than I agree that any other nation is a mistake⁹.

Nesta resposta, Doctorow demonstra ser ainda mais pessimista do que Freud, o que parece contradizer o seu humanismo, a sua preocupação com justiça social. Por outro lado, reforça essa mesma preocupação, uma vez que é preciso ter consciência dos problemas para poder alterar as situações de injustiça, de discriminação, de isolamento social, de falta de solidariedade.

3. Paródia e intertextualidade literária

A presença de Freud é ainda importante num dos episódios em que Houdini participa. A paródia aqui resulta do aproveitamento que se faz da relação da literatura gótica e das teorias de Freud. Reportamo-nos, obviamente, à relação algo especial, (quase incestuosa) que Houdini mantinha com a sua mãe. Essa relação é descrita nos seguintes termos: “Houdini was destined to be, with Al Jolson, the last of the great shameless mother lovers, a nineteenth-century movement that included such men as Poe,

⁹ Levine, “The Writer as Independent Witness”, p. 57.

John Brown, Lincoln and James McNeill Whistler“ (*R*, 34). A verdade é que a personagem Houdini é absolutamente obcecada pela figura materna e, quando é confrontado com a sua morte, Houdini deixa de ter uma razão para viver: “What good was life without his beloved mother?” (*R*, 149). A natureza dos seus actos após a morte da mãe é estranha, se não doentia. Toda a encenação para fazer crer que a mãe não tinha partido definitivamente é uma paródia à literatura gótica, sendo Edgar A. Poe o intertexto literário subjacente à seguinte descrição:

In his brownstone on 113th Street near Riverside Drive, Houdini arranged framed photographs of his mother to suggest her continuing presence. One close-up he laid on the pillow of her head. He placed an enlarged photo of her seated in a chair and smiling in the very chair in which she had posed. There was a picture of her in a hat and coat walking up the stairs from the street to the front door. (...) There were several discs to choose from, but her favorite had been the one that played ‘Gaudeamus Igitur’ on one side and ‘Columbia the Gem of the Ocean’ on the other. Houdini cranked up the music box and played these tunes every evening. He dreamed they were her voice. (...) He stood in the door of her closet and breathed the redolence of her wardrobe (*R*, 149).

Como já se disse, na tentativa de continuar a comunicar com a sua falecida mãe, Houdini embrenha-se no mundo do ocultismo, da clarividência, do espiritismo, tentando encontrar um meio de comunicação e, simultaneamente, tentando denunciar todos os charlatões que se aproveitavam do amor e da ingenuidade daqueles que tudo faziam para terem notícias dos seus entes queridos já mortos. Houdini enceta uma autêntica missão, visto sentir que, assim, estaria a proteger a sua mãe de gente pouco escrupulosa: “It was as if, now that his mother was dead, heaven had to be defended“ (*R*, 233).

Ao mesmo tempo que empreende tal cruzada, Houdini começa a arriscar cada vez mais, não distinguindo entre realidade e fantasia, chegando mesmo a jogar com a própria vida. O seu espectáculo torna-se num acto de vida ou morte, o que é

interpretado psicanaliticamente pelo narrador: “Every feat enacted Houdini’s desire for his dead mother. He was buried and reborn, buried and reborn”¹⁰(R, 153).

O problema da morte, mas agora ligado à possibilidade de se atingir a perfeição, está no centro de uma outra atitude paródica envolvendo um intertexto literário. Doctorow usa o conto de Nathaniel Hawthorne “The Birthmark” para problematizar a ideia sobre se a perfeição pode ser atingível, se pode ser reconhecível: uma vez alcançada, o que restará? A personagem que suscita esta discussão é o milionário J. P. Morgan, a figura histórica que directamente invoca “The Birthmark”¹¹. A forma como se usa este conto é paródica no sentido em que o objectivo de Aylmer é tornar Georgina perfeita, o que resulta na sua morte, enquanto que para Morgan o seu defeito faz com que se sinta vivo e parte da humanidade: “Only one thing served to remind Pierpont Morgan of his humanity and that was a chronic skin disease that had colonized his nose and made of it a strawberry of the award-winning giant type grown by California’s wizard of horticulture Luther Burbank” (R,106). O seu enorme defeito físico era, para Morgan, a certeza de que Deus queria que ele vivesse, de que Deus o tinha distinguido com um sinal especial mas, paradoxalmente, o sinal era igualmente uma lembrança de que era mortal. Morgan ambicionava encontrar alguém – esse alguém acabou por ser Ford – que não o idolatrasse, que o fizesse sentir humano, falível. Enquanto isso não aconteceu era o seu defeito que o afastava da perfeição, logo o aproximava dos homens, apesar de denotar um grande desprezo por todos e pelas suas vidas, o que está bem

¹⁰ A presença de Freud e das suas teorias é, desde o início, associada a Houdini, pelo que não é de estranhar esta explicação psicanalítica para o seu comportamento, tido como muito estranho e que lhe começa a custar alguma popularidade.

¹¹ Para além de Hawthorne há, ainda, uma outra referência intertextual. A personagem, J. P. Morgan, tal como é descrita em *Ragtime* – “Moving about in private railroad cars or yachts he crossed all borders and was at home everywhere in the world. He was a monarch of the invisible, transnational kingdom of

patente no telegrama que envia a Whitman e que resolve a situação de Coalhouse e os seus seguidores, que ameaçavam destruir a sua biblioteca: “GIVE HIM HIS AUTOMOBILE AND HANG HIM” (R, 212).

Hawthorne e o desejo de Doctorow lhe prestar homenagem está ainda presente numa outra atitude paródica a um intertexto literário. É um pormenor curioso relacionado com a personagem Tateh. O nome da rua onde esta personagem habita com a filha é Hester Street. Este nome imediatamente nos remete para um clássico da literatura norte-americana – *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne – e o aproveitamento que é feito do facto é, sem dúvida, paródico. Em *The Scarlet Letter*, e para sempre na cultura americana, *Hester* ficará como sinónimo de mulher pecadora, que seduz um homem do clero e, como consequência, é ostracizada por toda a comunidade. A paródia em *Ragtime* está no uso do nome *Hester*, aplicando-o não à personagem mas à rua onde vive e donde é expulsa e condenada ao ostracismo. A paródia reside ainda no facto de Mameh ser a seduzida (mas até que ponto é que Hester terá seduzido Dimmesdale?) e não a sedutora; apesar das circunstâncias é igualmente castigada, não lhe sendo dada qualquer hipótese de redenção, ao contrário do que aconteceu com Hester.

Ragtime enquanto um texto paródico fundamenta-se no uso, não de uma ou mais obras literárias como é usual na paródia, apesar de, como acabamos de ver, invocar escritores como Hawthorne e Poe¹², mas sim na utilização da história do início de século nos Estados Unidos da América como intertexto mais utilizado e que de alguma forma

capital whose sovereignty was everywhere granted” (R,106) – parece ter tido o seu desenvolvimento com a personagem Francis Warren Bennett, no romance *Loon Lake* publicado em 1979.

¹² Outros escritores estão presentes, tais como Dreiser e Ibsen.

reflectirá acontecimentos históricos actuais, visto que a paródia promove a relação do passado com o presente. Tendo isso em mente, a trilogia *U. S. A.* de Jonh Dos Passos é apontada por críticos como John Seelye e Barbara Foley¹³, como tendo influenciado a escrita de *Ragtime*, nomeadamente no uso da história americana como intertexto e na técnica de “camera eye”¹⁴. No entanto, críticos como Leonard Kriegel e John G. Parks defendem que há diferenças substanciais na forma como é usado esse intertexto: “In Dos Passos’ great trilogy, the biographical is used as a counterweight to the fictional. In Doctorow, the stuff of J. P. Morgan is, indeed, the stuff of fictional life”¹⁵. Por seu lado, John G. Parks escreve: “Dos Passos subordinates his fictional narrative to the framework provided by the actual historical agents and events, which he portrays through his newsreels, biographies, and Camera Eye sections – devices quite innovative at the time. In Doctorow, however, history is subordinate to his fictional narrative, which as I have noted, reflects his view of the nature of history as narrative”¹⁶. Contudo, como já vimos, devemos salientar “Michael Kohlhaas“, de Heinrich von Kleist, como intertexto fundamental na construção de todo o episódio referente a Coalhouse Walker Jr.¹⁷.

¹³ Para uma comparação entre as duas obras veja-se o estudo de Barbara Foley, “From *U.S.A.* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*.

¹⁴ A perspectiva chamada “camera eye” pretende ser objectiva mas, como salienta Hutcheon, mesmo um testemunho ocular só nos dá uma interpretação limitada do que aconteceu, esquecendo todas as condicionantes que podem alterar esse registo. Nas palavras de Hutcheon, “Even an eye-witness account can only offer one limited interpretation of what happened; another could be different, because of many things, including background knowledge, circumstances, angle of vision. or what is at stake for the witness”. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 79

¹⁵ Leonard Kriegel, “The Stuff of Fictional History,” *Commonweal*, CII (December 19, 1975), 632.

¹⁶ John G. Parks, *E. L. Doctorow* (New York: Continuum, 1991), p. 62.

¹⁷ O intertexto literário é importante mas não imprescindível para a compreensão do episódio, que é suficientemente autónomo. O facto de o leitor identificar um intertexto literário relativo ao episódio confere-lhe uma outra dimensão, que doutra forma se perderia.

4. Figuras paródicas

A convocação de novas vozes é mais notória quando analisamos determinadas personagens que, mais do que individualidades, parecem ser representantes-tipo de alguns dos silenciados da história de que falámos. Exemplificando: Tateh dá a voz ao imigrante, Coalhouse ao negro e Evelyn, através de Emma Goldman, à mulher.

4.1. Tateh

Tateh é, desde o início, apresentado como uma figura algo ambígua, capaz de actos tão orgulhosos e despóticos que parecem estar em contradição com a sua crença no socialismo. É capaz de tudo para ajudar os seus “camaradas” de luta, mas não compreende e não aceita o acto da mulher que, ao prostituir-se com o patrão, só o faz para salvar a família. Os seus valores morais são de tal forma rígidos que recusa qualquer tipo de ajuda ou caridade, fugindo daqueles que violam esse código: expulsa Mameh e foge de Evelyn, quando descobre quem ela é. A crença cega em tais valores rígidos é parodiada quando confrontada com as ideias de Emma Goldman, talvez a personagem mais esclarecida e moderna em *Ragtime*¹⁸. O encontro entre estas duas personagens no Workingmen’s Hall, a propósito de Ibsen, põe em confronto duas mundivisões distintas. A visão feminista (e anarquista) de Goldman é quase uma afronta para as crenças

¹⁸ Veja-se o que Doctorow diz acerca do assunto: “But what happens, sometimes, is that those proposals that the radical has made in one generation become the liberal or even the conservative dogma of the next. And so the very things the radicals were destroyed for come to pass. A clear example is Emma Goldman’s feminist stand on abortion and contraception, which was too monstrous to even think about in 1910 and was strongly part of the reason for her deportation, I think – as much as her anarchism”. Levine, “The Writer as Independent Witness,” p. 68.

socialistas da época – a igualdade defendida por estes homens é, como Goldman acusa, entre homens, entre cidadãos do sexo masculino.

Tateh, enquanto presidente da “Socialist Artists’ Alliance“, é um representante paródico das ideias socialistas e o seu comportamento em relação a Mameh é disso exemplo claro. Tateh tem consciência das razões que levaram Mameh a ceder aos avanços do seu patrão, mas não a consegue perdoar. Expulsar Mameh da sua vida e de sua casa equivaleu a matá-la e ele sofre como um viúvo devastado pela dor:

His own wife, to feed them, offered herself and he has now driven her from his home and mourns her as we mourn the dead. His hair has turned white in the last month. He is thirty-two years old “ (R, 40).

Politicamente Tateh tem um percurso que podemos apelidar de exemplar de um certo radicalismo americano. Nas palavras de Doctorow: “Tateh, in *Ragtime* describes it seems to me, one of the truths of radical life in America, that people convert from their radicalism and use that same energy and genius to make themselves personally successful – without losing the conviction that they continue to be radical”¹⁹. Tateh, um imigrante judeu e socialista inicia o seu percurso em *Ragtime* partilhando a crença nos três princípios básicos da Revolução Francesa (liberdade, igualdade, fraternidade), mas acaba por descobrir que, afinal, essas ideias não conduzem à felicidade nem à prosperidade. Esta é uma visão quase suicidária para um escritor que se assume liberal: quem sobrevive e quem “vence” em *Ragtime* (se podemos falar de vencedores) é precisamente aquele que se libertou dos seus ideais, que os traiu como forma de ultrapassar as dificuldades que o afligiam. No caso de Tateh dá-se aquilo que podemos denominar como

¹⁹ E. L. Doctorow, “ A Multiplicity of Witness: E. L. Doctorow at Heidelberg, “ *A Democracy of Perception*, p. 188.

renascimento, visto que tudo nele se transforma ao “criar” o Barão de Ashkenazy: é um novo homem pronto para cumprir a América, isto é, pronto a personificar o sonho americano. Escreve Christopher Morris:

Although Tateh sees his progress as a movement away from the mystifications of politics and class conflict, the reader sees that he gains success only by renouncing his heritage and accepting a vision of America that contradicts his own suffering²⁰.

Apesar de trair os seus ideais²¹ (será que os podemos apelidar de sonhos europeus, do velho mundo?), Tateh cumpre o sonho americano: reinventa-se, começa de novo e torna-se num bem sucedido magnata do cinema – uma arte também do novo mundo, construída a partir de sonhos, portanto condizente com esse novo homem, com essa nova terra. Para se cumprir a América, qualquer imigrante tem que deixar o seu passado para trás, tem que esquecer as suas crenças e tornar-se um americano, isto é, nas palavras do narrador, “Point his life along the lines of flow of American energy” (*R*, 102). A sua personalidade torna-se fluída para se adaptar a essa nova sociedade, caracterizada pelo movimento, onde é possível que um emigrante socialista da Letónia se transforme num Barão.

O percurso físico de Tateh pode ser considerado uma paródia, mas também uma comprovação do sonho americano e da ideia do oeste (Califórnia) enquanto El Dorado, enquanto última fronteira onde os sonhos ainda se podem realizar. Como tantos outros imigrantes, Tateh deixou ficar a sua pátria à procura de uma vida melhor, mas o que encontra em Nova Iorque é miséria, preconceito, desgraça, prostituição. Na tentativa de

²⁰ Christopher D. Morris, *Models of Misrepresentation: On the Fiction of E. L. Doctorow* (Jackson and London: University Press of Mississippi, 1991), p. 105.

²¹ É difícil saber se há traição de ideais ou libertação de um passado que o não deixava “crescer”.

salvar a sua filha de sorte igual à da mãe, Tateh decide abandonar a cidade e seguir para o Norte. Esta viagem é repleta de simbolismo no contexto da história americana. Este rumo era também o desejado e o feito por milhares de negros, que fugiam do Sul para o Norte à procura da liberdade de que não dispunham antes da Guerra Civil²². Temos, no entanto, que ressaltar que este Norte, para os Negros, era frequentemente sinónimo de Nova Iorque. O tratamento literário mais significativo desta experiência foi feito por Ralph Ellison em *Invisible Man*. Mas uma vez lá chegados, a decepção com a realidade era uma constante e, apesar de a escravatura ser proibida, a situação dos negros não era muito melhor, uma vez que a exploração do seu trabalho era uma realidade e as condições de vida eram deficientes. O mesmo acontece com Tateh. A sua fuga de Nova Iorque – “The city that had ruined his life“ (R, 74) – inicia a sua transformação e Tateh começa a ser americano – uma das grandes características do ser americano é, a nosso ver, a sua capacidade de movimento físico e a mudança mental que isso implica. A capacidade de sonhar e de por em prática esse sonho está dependente do espaço físico que rodeia os americanos e, para que a mudança ocorra, há que recorrer a um novo espaço; daí o gosto pelo movimento, pela viagem²³.

Tateh e a filha acabam por se instalar em Lawrence, Massachusetts, depois de uma viagem que pela primeira vez o fez acreditar que a felicidade ainda era possível – “For the first time since coming to America he thought it might be possible to live here“ (R, 76). Todavia, a sua situação de trabalhador têxtil fazia com que a sua vida em Lawrence não fosse muito diferente da de Nova Iorque: “The family lived in a wooden

²² Tal fuga continuou após a Guerra Civil, mas com o objectivo de se ter uma vida melhor, o que não aconteceu.

²³ Esse gosto está bem patente no primeiro parágrafo de *Ragtime*: “Trains and steamers and trolleys moved them from one place to another“ (R, 11).

tenement on a hill. They had no heat. They occupied one room overlooking an alley in which residents customarily dumped their garbage²⁴ (R, 93). Ao aderir à greve dos têxteis Tateh acredita cegamente na luta dos trabalhadores – “Tateh was overjoyed. We were going to starve to death or freeze to death, he told his daughter. Now we’ll be shot to death” (R,96) – e tudo faz para ajudar, contribuindo com o que pode, ou seja com a sua arte, que no entanto falha como possível arma de mudança social: “The posters were very beautiful. But the man in charge told him they were not right. We don’t want art²⁵(R, 95). Para estes sindicalistas o objectivo da arte deve ser político, ou seja, deve sensibilizar os trabalhadores para a greve e não para a apreciação artística ²⁶: “We want something to stir the anger. We want to keep the fires stoked” (R, 95). Ironicamente, é a partir deste ponto que Tateh desenvolve uma nova arte, que lhe irá trazer a fortuna, ao mesmo tempo que começa a duvidar dos seus ideais, o que eventualmente o conduz à mudança radical das suas acções. No entanto, antes que essa transformação aconteça, Tateh e sua filha irão sofrer grandes provações.

É em Filadélfia, cidade onde se refugia com a filha fugindo aos acontecimentos violentos de Lawrence, que Tateh decide mudar de vida. Esta é uma cidade plena de simbolismo para os americanos: é o lar do sino da liberdade e o local onde a Declaração da Independência foi assinada. Também para Tateh Filadelfia se torna importante: é aqui que se torna independente, se liberta do seu passado, se emancipa das ideias socialistas,

²⁴ A descrição da casa de Hester St. é muito semelhante à de Lawrence, o que leva o leitor a concluir que apesar da mudança de lugar, a situação de Tateh não se altera : “Evelyn rushed up a flight of iron stairs and into a dark incredibly foul-smelling hallway. (...) The two rooms were lit by the candle. The bedroom, although it had a window, was almost as dark as the front room. It looked out on an air shaft. The whole place was no bigger than a closet “ (R. 42/43).

²⁵ Esta é também a ideia defendida por Budick em *Fiction and the Historical Consciousness*.

²⁶ É um conceito de arte muito imediatista e prático, o que contraria a visão tradicional da arte como perpetuação.

que de alguma forma lhe tolhiam os movimentos, não o deixando progredir: “From this moment, perhaps, Tateh began to conceive of his life as separate from the fate of the working class” (*R*, 101). Graças a um feliz e irónico acaso, Tateh consegue vender um “movie book” à Franklin Novelty Company (livro animado feito a partir de restos de papel que tinha utilizado na execução dos “posters” incitando à greve), assim como assinar um contrato para a concretização de mais livros. Desta forma, Tateh inicia um novo percurso, e os leitores só voltam a saber dele quando este nos aparece com uma nova personalidade, uma nova vida²⁷. Tateh é agora Barão de Ashkenazy e a descrição que dele é feita leva-nos a concluir que Tateh se reinventou, que um novo homem nasceu:

He was a flamboyant, excited person whose eyes darted here and there, like a child's, afraid of what they might miss. (...) With the sun behind him he was no more than a silhouette. But she immediately recognized his energetic figure (*R*, 189).

A diferença entre este novo homem e o Tateh que nos tinha sido apresentado anteriormente é enorme : “Evelyn (...) found herself looking into the face of a mad old man with a closely cropped gray beard” (*R*, 39), enquanto que o narrador o descreve como sendo “The thirty-two-year-old geriatric artist” (*R*, 40). Interessante é notar como a palavra “silhouette” parece fazer parte de Tateh. Na sua primeira apresentação diz-se que “He was a silhouette artist” (*R*, 39), enquanto que depois da sua transformação a palavra parece, agora, fazer parte dele: “With the sun behind him he was no more than a silhouette” (*R*, 89). Acerca dessa mudança radical escreve o narrador: “His old personality had turned outward” (*R*, 192) o que pode explicar a visão de Mother, isto é,

²⁷ O facto de tal mudança ter lugar em Filadelfia e o seu agente ser, indirectamente, Benjamin Franklin, é também um pormenor intertextual interessante de mencionar, visto que foi nesta cidade que Franklin

depois da sua reinvenção Tateh só mostra o seu exterior, a sua silhueta. O seu interior só emerge em momentos de solidão, momentos esses que são repudiados, porque, como se lê: “He felt he deserved his happiness” (*R*, 192). Na sua transformação Tateh parodia e ironiza o fascínio que os americanos sentem pela aristocracia europeia. Ao adoptar o título “Barão de Ashkenazy”, Tateh sabe que um nome aristocrático é imediatamente uma vantagem que, inclusive, lhe permite “brincar” com a língua sem ser considerado um imigrante ignorante: “He talked incessantly in his European accent, with malapropisms he himself recognized and laughed over” (*R*, 190).

A constatação de tal transformação dá-se em Atlantic City – cidade à beira-mar, conhecida como a capital do jogo na costa leste, isto é, cidade onde tudo se pode ganhar ou perder. Tateh / Barão parecer ter a fortuna pelo seu lado, visto que é aqui que começa a conquista de Mother, com quem acaba por casar, o que significa que é nesta cidade que Father começa a perder a sua família.

Ainda resta a parte final deste percurso alegórico e paródico do sonho americano: a ida para oeste, para a Califórnia, onde pode desenvolver a sua arte, uma nova arte que conquista a América e o mundo. A visão final de Tateh parece simbolizar e resumir a experiência americana:

One morning Tateh looked out of the window of his study and saw the three children sitting on the lawn. Behind them on the sidewalk there was a tricycle. They were talking and sunning themselves. His daughter, with dark hair, his tow-headed stepson and his legal responsibility, the schwartze child. He suddenly had an idea for a film. A bunch of children who were pals, white black, fat thin, rich poor, all kinds, mischievous little urchins who would have funny adventures in their own neighborhood, a society of ragamuffins, like all of us, a gang, getting into trouble and getting out again (*R*, 236).

conseguiu fazer fortuna depois de ter fugido de Massachusetts, o que, coincidentemente, também aconteceu com Tateh como acabamos de ver.

Será que esta visão é fiel à experiência americana? Não é tal visão contrária a toda a experiência vivida por Tateh? Não será, e nas palavras de Paul Levine, “Both a touching reminder of his lost idealism and an ironic example of his self-betrayal”²⁸ Este final é igualmente estudado por Phyllis Jones que, numa análise com características pós-modernistas, problematiza o significado do episódio, oscilando entre uma interpretação optimista do mito americano do “melting pot” e uma visão pessimista de tal mudança, que incluiria sentimentos tão negativos como o paternalismo, racismo e sexismo²⁹. A ambiguidade presente na resolução deste episódio confirma a filiação de *Ragtime* num contexto pós-modernista, isto é, características como a contradição, a pluralidade e a inclusão adquirem uma dimensão política, que se torna igualmente contraditória e plural. Quando em *The Politics of Postmodernism* Linda Hutcheon escreve, “Yet, it must be admitted from the start that this strange kind of critique, one bound up, too, with its own *complicity* with power and domination, one that acknowledges that it cannot escape implication in that which it nevertheless still wants to analyze and maybe even undermine”³⁰, poderíamos dizer que estaria a pensar em Tateh e na sua visão idílica, que culmina um trajecto algo alegórico da ideia da própria América. A crítica implícita (ou será explícita?) ao sonho americano, à ideia de “melting pot”, de “self-made man”, é feita por alguém que agora está do lado do poder mas que, simultânea e paradoxalmente, como se defende na citação, tenta subvertê-lo. Será esse o objectivo de Tateh? Como é vista pelo pós-modernismo, a arte, nomeadamente a escolhida por Tateh (o cinema) e

²⁸ Paul Levine, “E. L. Doctorow: The Writer as Survivor,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, ed. Richard Trenner (Princeton, New Jersey: Ontario Review Press, 1983), p. 71.

²⁹ Phyllis Jones, “*Ragtime*: Feminist, Socialist and Black Perspectives on the Self-Made Man,” *Journal of American Culture* 2 (1979), 25.

³⁰ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 4.

aquela que é objecto deste estudo (a literatura), tem esse poder ambíguo de fazer cumprir ou subverter um determinado regime político ou cultural, usando para isso a paródia. Esse recurso conduz à ideia de que para se atingir qualquer objectivo tem que se estar simultaneamente fora e dentro do sistema que se pretende confirmar ou negar, visto que, como já vimos, a paródia é confirmação e negação do que se pretende parodiar³¹.

4.1.1. Tateh e Houdini

Tateh é visto por alguns críticos, nomeadamente por Paul Levine, como *alter ego* de Coalhouse, mas também podemos considerar uma estreita relação entre Tateh e Houdini. Ambos são imigrantes judeus que mudaram de nome para melhor se integrarem na nova sociedade mas, mais importante ainda, é que ambos são artistas cuja arte se pode considerar de evasão – física a de Houdini, mental a de Tateh. As duas artes – o escapismo e o cinema – têm uma forte componente imagética, levando as pessoas a sonhar. Muito ironicamente escreve o narrador: “Today, nearly fifty years since his death, the audience for escapes is even larger” (R, 15), actualizando assim a palavra “escape” e de alguma forma criticando a alienação da realidade, que não é um fenómeno recente, como alguns críticos sociais nos querem fazer acreditar, mas uma característica do ser humano. Mais uma vez se constata que esta é uma visão pessimista da

³¹ A paródia é confirmação, porque ao usar intertextos literários ou históricos reafirma a sua existência; esse uso não é de uma forma puramente imitativa mas, como se disse anteriormente, com “diferença crítica”, isto é, nega-se esse intertexto com uma nova re-leitura (ou re-escrita).

humanidade – cinquenta anos não foram suficientes para transformar as pessoas e a “fuga”, o sonho continua a ser mais apelativo do que a realidade ³².

A situação de Tateh e Houdini, enquanto artistas, é vista de uma forma algo irónica e amarga. Tateh com as suas silhuetas consegue criar imagens que tudo dizem – “With his scissors he suggested not merely outlines but textures, moods, character, despair” (R, 41) – mas, apesar desse talento, a sua vida é repleta de dificuldades financeiras. Esta é a situação típica (e paródica) do artista talentoso e pobre, que mal consegue sobreviver com a sua arte. O narrador não deixa de ironizar: “Most of these [silhouettes] are today in private collections” (R, 41).

4.2. Houdini

Em relação a Houdini, a sua arte é vista pelos outros não tanto como arte mas como um acto de circo, o que muito o magoa. No entanto, este famoso escapista tem consciência da irreabilidade da sua arte; Houdini inveja Father quando sabe que este vai acompanhar Peary na tentativa de descoberta do Pólo Norte, porque isso sim, é algo de real e de extraordinário. As suas proezas nada são quando comparadas com a exploração de novos territórios³³, quando comparadas com a realidade³⁴, como comprova o seu comportamento quando tentou visitar o trabalhador que tinha conseguido escapar com

³² A popularidade do cinema ou, presentemente, dos jogos de “realidade virtual”, será a prova menos (?) perversa de tal fuga; a violência, a droga, o álcool e a loucura serão, simultaneamente, sintomas e consequências mais perigosos dessa alienação.

³³ Pisar terreno virgem parece ter-se tornado num mito americano, embora tenha começado por ser português.

³⁴ A ideia de que a realidade ultrapassa a imaginação foi pela primeira vez expressa por Philip Roth em “Writing American Fiction,” in *The Novel Today*, ed. Malcolm Bradbury (London: Fontana Press, 1990), ideia essa que tem vindo a ser confirmada por numerosos acontecimentos.

vida de uma violenta explosão, ocorrida aquando da construção do túnel que liga Brooklyn a Battery. Houdini sente que cada vez tem de arriscar mais para conseguir satisfazer os seus admiradores, mas esta parece ser a posição de qualquer artista que tem que tentar suplantar-se para manter as audiências interessadas. Para tal, Houdini consegue escapar de todas as prisões, excepto da prisão final, a morte: “He was buried alive in a grave and could not escape, and had to be rescued” (R, 14). A realidade, finalmente, não o deixava escapar.

Apesar da sua enorme popularidade e riqueza, Houdini tem um enorme sentimento de inferioridade face àqueles que não são muito receptivos à sua arte e que normalmente pertencem a uma classe social superior à sua. Embora se possa dizer que Houdini reflecte o ideal americano – “His self-imposed training, his dedication to the perfection of what he did” (R, 31) – isso parecia nada significar para essas pessoas – “Yet to the wealthy all this was nothing” (R, 31) – porque, para os ricos, outros valores são mais importantes. Esta é a visão (deturpada) que Houdini tem dessa classe que admira mas que o inferioriza: “Always they broke through the pretense of his life and made him feel foolish” (R, 31). Desta forma, o narrador, de acordo com as suas ideias liberais, encontra uma causa que poderia ter tornado Houdini famoso; devido ao seu “background”, Houdini poderia ter-se tornado num líder de uma revolução se tivesse adquirido alguma consciência política através do seu próprio percurso. Mas o seu temperamento e as preocupações com a sua arte ou com a cruzada que iniciou após a morte da mãe impediram que tal acontecesse. Perante a realidade e os verdadeiros actos de bravura e escapismo, Houdini sente-se ridículo e a sua vida vai ficando cada vez mais vazia de significado:

There was a kind of act that used the real world for its stage. He couldn't touch it. For all his achievements he was a trickster, an illusionist, a mere magician. What was the sense of his life if people walked out of the theatre and forgot him? (...) The real-world act was what got into the history books (*R*, 79).

Houdini deseja acima de tudo perpetuar o seu nome, inscrevê-lo na história, mas sabe que os seus truques não são suficientes para alcançar tal objectivo, pelo que quando vê um avião (invenção muito recente) e o consegue pilotar, sente-se feliz: “He wanted to make flying history” (*R*, 83). O facto de pilotar um avião e de isso ser realmente um acto perigoso devolveu-lhe a alegria do espectáculo. Ironicamente, o narrador parece querer fazer a vontade a Houdini, quando o arquiduque Francisco Fernando comete um erro histórico e lhe dá os parabéns pela invenção do avião. Pelo menos para o arquiduque, Houdini não é um charlatão, um artista de circo, mas um inventor, alguém que lidava com a realidade, não com ilusões³⁵. A sua arte, o ilusionismo, lida com o sonho, com a irreabilidade, com algo que é só aparente, com a ilusão, e isso é, podemos dizer, também uma forma de caracterizar a narrativa ficcional – o que é a ficção se não a construção de mundos inexistentes? Assim, Houdini poderá ser interpretado como porta-voz de todos os artistas que têm consciência de que nunca poderão competir com a realidade.

4.3. Coalhouse Walker Jr.

Coalhouse Walker Jr. é uma personagem tão complexa que pode ser estudado sob vários aspectos, nomeadamente como personagem de transição, terrorista vingativo ou figura paródica³⁶.

³⁵ Irónica e muito provavelmente, o nome Houdini é mais conhecido do que o do inventor do avião.

³⁶ Coalhouse, enquanto personagem anacrónica, será tratado no terceiro capítulo.

Berndt Ostendorf defende que o “novo” negro ainda não tinha nascido na altura do “ragtime”, mas já existiam homens – George Walker, James Weldon, J. Rosamond Johnson, Bob Cole, Will Marion Cook, James Reese Europe – que tudo faziam para dar ao mundo uma nova imagem do negro, nomeadamente no que diz respeito ao mundo do espectáculo. Estes jovens artistas negros, através do “ragtime”, americanizaram a música popular que se fazia na época, resultando, nas palavras de Ostendorf, “in the blackening of the American musical grammar”³⁷. Segundo este crítico, tal resultado é irónico, uma vez que nesta época as relações entre brancos e negros estariam a passar por um dos seus piores momentos. É ainda irónico que esse “escurecimento” se tenha feito através do piano, instrumento tido como privilegiado nas salas das famílias “W.A.S.Ps.”³⁸.

A música chamada “ragtime” tinha por base o piano e é vista como um corte relativamente à tradição “minstrel”, que é actualmente considerada como correspondendo a uma visão racista, quer relativamente ao gosto musical, quer ao comportamento cultural. Assim, o “ragtime” e depois o jazz corresponderiam a uma posição de procura de liberdade mas também de erudição, visto que ambos os tipos necessitam de educação musical, de composição. Liberdade e educação faziam parte das ideias defendidas por Frederick Douglass: “Frederick Douglass defined the political agenda as the quest for literacy and freedom. These quests are reflected in ragtime”³⁹. O expoente máximo desta forma musical foi Scott Joplin, que com músicas como “The Wall Street Rag” ou “The Maple Leaf Rag” conseguiu entusiasmar todo o público (branco ou negro) para algo diferente. É, portanto, natural que Coalhouse sinta uma

³⁷ Berndt Ostendorf, “The Musical World of Doctorow’s *Ragtime*,” *American Quarterly* 43. 4 (December 1991), 591.

³⁸ Ostendorf, “The Musical World,” p. 584.

³⁹ Ostendorf, “The Musical World,” p. 591.

enorme admiração por Joplin, admiração essa que vai ter uma conclusão irônica quando, à falta de uma fotografia de Coalhouse, um jornal publica uma foto do famoso músico, que por acaso se encontrava bastante doente. Este “equivoco” subentende uma posição racista de toda aquela sociedade que acredita que todos os negros são iguais. Essa ideia é mais tarde aproveitada por Coalhouse que, ironicamente, inverte o preconceito quando diz “One white face looks just like another” (R, 220) num momento em que isso possibilita enganar a polícia (branca), substituindo Father por Younger Brother, permitindo, assim, a fuga do seu cúmplice branco. O outro ponto de contacto entre Coalhouse e Joplin seria através da ópera *Treemonisha* e a história de Sarah e seu filho⁴⁰.

Coalhouse, ao tocar “ragtime” na Jim Reese Europe’s Clef Orchestra, parece fazer parte dessa nova posição social e política preconizada por Frederick Douglass. Aliás, Coalhouse é visto, nomeadamente por Father, como um negro diferente, que parece não saber que posição ocupa na sociedade: “It occurred to Father one day that Coalhouse Walker Jr. didn’t know he was Negro. The more he thought about this the more true it seemed. Walker didn’t act or talk like a colored man” (R, 122/123). Há, obviamente, da parte de Father, uma ideia pré-concebida acerca dos negros e do comportamento que os devia caracterizar. No caso de Coalhouse, as expectativas da família branca relativamente à sua visita semanal não foram correspondidas: Coalhouse recusa-se a tocar “coon songs”, por estas desvirtuarem a experiência de ser negro na América, e em vez disso toca “ragtime”—“Small clear chords hung in the air like flowers. The melodies were like bouquets. There seemed to be no other possibilities for

⁴⁰ Essa relação é feita por Ostendorf: “Like the baby in the novel, the heroine of *Treemonisha* was found by her foster parents as a baby under a tree, hence the name Tree-Monisha”. “The Musical World,” p.597.

life than those delineated by the music“ (*R*, 121). Coalhouse começa por tocar “The Wall Street Rag“ de Scott Joplin, o que, para Ostendorf, é já um sinal claro das ideias anti-capitalistas deste músico: “[Coalhouse] pointedly chooses ‘The Wall Street Rag‘ by Scott Joplin, a new composition hot off the presses in 1909, which foreshadows Walker’s later challenge to the capitalist system embodied by the J. P. Morgan Library“⁴¹.

Mas será que Coalhouse e as suas acções são deliberada e conscientemente revolucionárias? Qual é a verdadeira motivação que leva Coalhouse a ocupar a Biblioteca de J. P. Morgan e a atacar as sedes dos bombeiros? Será uma questão de justiça política ou de justiça pessoal? Apesar do título – President of the Provisional Government of the United States – todo o percurso de Coalhouse conduz o leitor a concluir que as suas razões são meramente pessoais, o que faz com que os seus correligionários se sentissem traídos – “You can’t betray us for a car!“ (*R*, 216). Para Coalhouse tal título foi somente uma questão de retórica, uma forma de unir os seus homens em torno de uma ideia e não o início de uma revolução, que os seus seguidores, e em especial, Younger Brother, desejavam. Numa fase inicial da sua vingança, o seu objectivo era recuperar a sua propriedade restaurada e vingar-se do responsável pelos estragos, ou seja, para além de querer o seu automóvel de volta tal como o tinha deixado, reclamava também a vida de Will Conklin. Após a morte de Sarah, e segundo o narrador, Coalhouse “militarized his mourning. His grief for Sarah and the life they might have had was hardened into a ceremony of vengeance in the manner of the ancient warrior“ (*R*, 181). Como conclui Father, Coalhouse deseja morrer, mas não sem primeiro

⁴¹ Ostendorf, “The Musical World,” p. 590.

reaver o seu automóvel, a causa de todo o drama. As suas exigências mudam e Coalhouse só deseja que Conklin reconstrua o seu automóvel e o deixe exactamente como o encontrou. Toda a violência perpetrada por Coalhouse e o seu bando é, assim, no final, esvaziada de qualquer sentido de justiça social e parece ter sido somente uma reacção exagerada de um homem demasiado orgulhoso da sua propriedade, que não soube protegê-la e que, em consequência disso, destruiu todas as possibilidades de construir família e de ser feliz.

Como se depreende, um automóvel está no centro da trama que envolve Coalhouse. O facto de o carro em questão ser um Model T Ford é importante, visto que este modelo terá sido o início da democratização da posse do automóvel. Pela primeira vez, a ideia da linha de montagem de Ford foi aplicada à produção automóvel, o que reduziu o seu preço, tornando-o assim acessível a um maior número de pessoas. Como ironicamente acusa Morgan, Ford coloca o automóvel “in the hands of every mongoloid who happens to have a few hundred dollars to spend” (R, 111). Esta democratização acarreta ainda uma outra ideia, que é a base filosófica do conceito de linha de montagem, ou seja, a rentabilização de tempo, espaço, dinheiro e pessoas. Há uma desvalorização das pessoas – “He’d conceived the idea of breaking down the work operations in the assembly of an automobile to their simplest steps, so that any fool could perform them” (R, 103) – o que conduz à ideia de que tudo é substituível: “Not only that the parts of the finished product be interchangeable, but that the men who build the products be themselves interchangeable parts”⁴² (R, 104). A conclusão irónica desta

⁴² J. P. Morgan leva esta ideia ainda mais longe ao considerá-la “a projection of organic truth” (R, 111). Ao ligá-la à ideia de reencarnação parodia o pensamento subjacente às sociedades secretas assim como à ideia de Super-Homem.

filosofia é a troca de reféns no final do romance, que já foi referida anteriormente num outro contexto: Father é substituído por Younger Brother, que assim aproveita para escapar à justiça.

Apesar dessa democratização, nem toda a gente tinha possibilidades económicas para possuir um automóvel; o simples facto de possuir um Model T Ford distingue Coalhouse e torna-o diferente aos olhos dos brancos. Para reforçar essa ideia, Coalhouse não fala nem se comporta como um negro. Nas palavras de Mother, “He is well-spoken and conducts himself as a gentleman” (R, 120), ideia essa que é reforçada por Father: “Walker didn’t act or talk like a colored man” (R, 123). O que é visto como característico da sua raça – deferência que chega a ser confundida com servidão – é nele visto como dignidade. Father, com o seu poder intuitivo de que já falámos, depreende a partir do comportamento persistente de Coalhouse que este poderia tornar-se perigoso – “There is something reckless about him” (R, 123) – e conclui: “Even Mathew Henson knew his place” (R, 123). Isto é, os problemas de Coalhouse advêm da sua recusa em aceitar o papel social que lhe estava destinado enquanto negro do princípio deste século⁴³.

Coalhouse tem as mesmas ambições e valoriza o mesmo que os brancos, ou seja a sua propriedade, que no seu caso é o automóvel. Quando lhe danificam o seu bem material mais precioso, reage de forma violenta, mas é exactamente o que Morgan faz quando sabe que a sua propriedade foi ocupada por Coalhouse e seus apoiantes. Essa ocupação teve lugar precisamente porque Coalhouse acredita na identificação pessoa / propriedade: “We wanted the man so we have him since we have his property” (R, 200). Relembremos que já Goldman defendia que a melhor forma de controlar os trabalhadores

⁴³ Esta é também a ideia defendida por Levine no seu estudo *E. L. Doctorow*.

era levá-los a identificarem-se com (e a ambicionarem ser como) os patrões. Coalhouse está dominado por essa ideia, pelo que a destruição da Biblioteca equivaleria à destruição do seu automóvel. Podemos assim inferir que, para Coalhouse, a Biblioteca de Morgan é somente vista como propriedade privada (tal como o seu automóvel) e não o símbolo de uma sociedade capitalista e racista contra a qual quisesse lutar. Não há qualquer intenção revolucionária nas suas acções, o que nos leva a concluir que entre Coalhouse e os seus acólitos, que auto e colectivamente se intitulavam “Coalhouse”, há um claro equívoco de intenções e objectivos. No entanto, temos de ressaltar que a reacção extrema e violenta de Coalhouse só acontece depois de ter esgotado todas as opções para que a justiça fosse feita dentro da lei. Os advogados brancos não se interessaram pelo caso, e o negro a que recorreu também não o ajudou, devido, em parte, à atitude altiva de Coalhouse. O advogado reage de forma explosiva e pede a Coalhouse que se vá embora, não sem antes menosprezar o seu caso: “I have charity cases you know nothing of, he shouted. I want justice for our people so bad I can taste it. But if you think I would go to Westchester County to plead on a colored’s man behalf that someone deposited a bucket of slops in his car, you are very much mistaken” (R,139).

O orgulho desmedido de Coalhouse parece ser, assim, o responsável por todos os acontecimentos que culminaram com várias mortes, quase todas inocentes. A questão que se coloca é: donde vem todo esse orgulho? qual a sua origem? Coalhouse, tal como Tateh, apresenta-se como um “self-made man” mas, ao contrário do imigrante judeu, não se conforma com a realidade e luta contra ela. Tateh transforma-se integrando-se, enquanto que Coalhouse se afirma, provocando: “He [Coalhouse] was not unaware that

in his dress and as the owner of a car he was a provocation to many white people. He had created himself in the teeth of such feelings“ (R,131). A sua origem nunca é explicada, sabendo-se somente que era oriundo de St. Louis, Missouri, e que quando jovem tinha trabalhado para ter dinheiro de forma a pagar as lições de piano e tocar como o seu ídolo Scott Joplin. Perante a falta de informações relativamente ao passado, o narrador conclui que Coalhouse se construiu por um acto de vontade – é a ideia de “self-made man“ a funcionar, mas a ser parodiada, visto que conduz à morte: Tateh, para sobreviver fisicamente “mata“ uma parte de si, enquanto que Coalhouse, para não trair os seus ideais, morre por eles.

A personagem Coalhouse tem sido das mais estudadas, principalmente por aqueles que querem ver nele reflexos de personalidades reais, que querem fazer dele um exemplo de vida e luta dos negros por justiça. Além da relação intertextual com a personagem principal de “Michael Kohlhaas“, Coalhouse é também identificado por Josie Campbell com o artista George W. Walker no estudo “Coalhouse Walker and the Model T Ford: Legerdemain in *Ragtime*“; é comparado por Maria Diedrich em “E. L. Doctorow’s Coalhouse Walker Jr.: Fact in Fiction“ a David Walker, que em 1828 publicou o “Walker Appeal“ (uma declaração de guerra contra o racismo e a escravidão). No mesmo artigo a autora também relaciona Coalhouse com Martin Luther King Jr., enquanto este foi figura de transição. Finalmente, no estudo anteriormente citado, Peter Brooker compara-o a Scott Joplin⁴⁴.

Paul Levine e Barbara Foley, entre outros, mencionam ainda a importância do encontro entre Coalhouse e Booker T. Washington, onde são reconhecíveis ideias

⁴⁴ A mesma comparação é feita por Charles Berryman em “*Ragtime* in Retrospect,” *South Atlantic Quarterly* 81. 1 (Winter 1982), 30-42.

presentes no debate contemporâneo entre separatistas e integracionistas. Como Barbara Foley sugere, estas ideias têm as suas raízes no confronto de crenças entre Booker T. Washington e W. E. B. DuBois: “W.E.B. DuBois’ vigorous ideological opposition to the concessionary politics of Booker T. Washington”⁴⁵. Essas duas posições ainda hoje estão presentes na escolha política, pelo que podemos concluir que nada se alterou, e que o racismo e a discriminação, por vezes disfarçada (como é o caso de Father), continuam a marcar a experiência de se ser negro nos Estados Unidos.

Questionando-se acerca do significado do episódio de Coalhouse, David Emblidge chega à seguinte conclusão: “An interesting possibility of interpretation is that the entire Coalhouse story is a cipher for a tragic recurrent pattern in American History”⁴⁶. Esta ideia de recorrência é, talvez, uma das mais importantes em *Ragtime* e que nos leva a acreditar na circularidade da história. O episódio referente a Coalhouse é, igualmente, mais uma prova contra aqueles que acusam *Ragtime* de ser um romance nostálgico. John Ditsky defende que a actualização do episódio de “Michael Kohlhaas” “provides a literal vehicle for the expression of the racial injustice that underlay the placid historical exterior of turn-of-the-century America, an era we were once continually being asked to look back to with nostalgic regret”⁴⁷. Por seu lado Christopher Morris, ao examinar o episódio referente a Coalhouse e em particular o seu final escreve: “The considerable intellectual recourses of the novel – its critiques of the enlightenment, of

⁴⁵ Foley, “From U.S.A. to *Ragtime*”, p. 167.

⁴⁶ David Emblidge, “Marching Backward Into the Future: Progress as Illusion in Doctorow’s Novels,” *Southwest Review* LXI (Autumn 1977), 407.

⁴⁷ Ditsky, “The German Source of *Ragtime*: A Note,” *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*, pp. 180-1.

capitalism, of the melting pot, of America itself – are evidently at stake in the moment of Coalhouse's silent surrender"⁴⁸.

Apesar de podermos considerar que Coalhouse viveu durante algum tempo como um revolucionário e que morreu como tal, o facto é que não inicia nenhuma revolução que tenha tido como objectivo a transformação da sociedade, a alteração das relações entre brancos e negros. No entanto, depois do convívio com a família branca, esta sofreu alterações tão profundas que acabou por se desagregar com a separação de Mother e Father e com o caminho escolhido por Younger Brother, pelo que podemos dizer que, de alguma forma, revolucionou a vida desta família. A sua morte mais parece uma execução do que a reacção natural dos polícias a uma tentativa de fuga:

In the bright floodlit street the black man was said by the police to have made a dash for freedom. More probably he knew that all he must do in order to end his life was to turn his head abruptly or lower his hands or smile. Inside the library, Father heard the coordinated volley of a firing squad. He screamed. He ran to the window. The body jerked about the street in a sequence of attitudes as if it were trying to mop up its own blood. The policemen were firing at will. The horses snorted and shied (R, 222).

Avaliando este episódio, Barbara L. Estrin considera que todas as acções de Coalhouse foram insignificantes e que a sua morte era previsível perante as condicionantes da sociedade em que vivia. A sua morte e a sua "revolução" foram "a meaningless sacrifice"⁴⁹.

⁴⁸ Morris, *Models of Misrepresentation*, p. 106.

⁴⁹ Vide Barbara L. Estrin em "Recomposing Time: *Humboldt's Gift* and *Ragtime*," *Denver Quarterly*, 17.1 (Spring 1982), 20-1.

4.3.1 Coalhouse e Father

A importância de Coalhouse em *Ragtime* é igualmente notória na análise que fazemos de duas outras personagens – Father e Younger Brother. A sua influência faz---se de forma indirecta – através do seu filho –, mas também directamente, em especial no que diz respeito a Younger Brother e Father. Este último, desde muito cedo se apercebe da importância de Coalhouse para a sua família e quando descobre, imediatamente a seguir ao atentado à estação de bombeiros (Station House of the Emerald Isle Engine), que o seu autor tinha sido o visitante negro, pressente que a partir daquele momento deixa de controlar a vida da sua família: “Father wondered at this moment if their lives might no longer be under their control“ (R, 156). Father, que desde o seu regresso da viagem ao Pólo se sente deslocado no seio da sua própria família, vai encontrar segurança e alguma importância na esquadra da polícia, onde vai denunciar Coalhouse e onde começa a passar cada vez mais tempo. Irónica e coincidentemente, Conklin, o responsável por tudo, também passa cada vez mais tempo na esquadra; é como se ambos fossem criminosos: um porque está na origem da vingança de Coalhouse, o outro porque o denunciou, logo poderá ser considerado traidor e, como tal, um criminoso.

A alienação de Father relativamente à sua família é cada vez maior, o que se reflecte nas suas relações com Mother, por quem já não sente o mesmo: “Mother’s body did not arouse his lust, only his quiet appreciation“ (R, 161). O mesmo acontece com Mother, que se apercebe que o deixou de amar: “She checked in her response, which was to condemn him for an idiot, and when he left the room she could only wonder that she had had that thought in the first place, so separated from any feeling of love” (R, 168, sublinhado nosso). Quando os jornalistas descobrem a relação de Coalhouse com a

família branca, as relações ainda se deturpam mais e Father acaba por admitir: “Coalhouse ruled” (R,167). Apesar de não ser “President of the Provisional Government of the United States”, como se tinha auto-denominado, Coalhouse domina as ruas através do medo. Os brancos têm medo dos atentados às estações de bombeiros enquanto que os negros receiam as represálias pelo simples facto de serem negros, de pertencerem à mesma minoria étnica do “criminoso”. O seu domínio estende-se igualmente à vida privada de algumas personagens, isto é, à casa de Father, onde, a partir da “chegada” do seu filho, toda a vida familiar é pensada em função desse novo elemento. Isso resulta no abandono da casa da família em New Rochelle (um meio mais conservador), na ida para Atlantic City (um ambiente cosmopolita), e consequentes mudanças na vida de todos os seus membros.

4.3.2 Coalhouse e Younger Brother

Para Younger Brother, Coalhouse é um exemplo a seguir. Desde que o conheceu em casa de sua irmã, a sua admiração por este homem é tão profunda que não hesita em o defender perante Father, acusando este de parcialidade e preconceito. No decorrer do romance, Younger Brother junta-se ao bando de Coalhouse, disposto a tudo fazer na procura de justiça, ou seja, oferece os seus conhecimentos acerca de explosivos para ajudar na revolução, que ele via corporizada em Coalhouse: “He had composed an impassioned statement about justice, civilization and the right of every human being to a dignified life” (R, 181). Estas ideias terão sido adquiridas quando mantinha a sua relação amorosa com Evelyn Nesbit que, por seu lado, era influenciada por Emma Goldman. Foi

na companhia desta activista que Younger Brother toma conhecimento da Revolução Mexicana, que irá ser a causa da sua morte.

Younger Brother é descrito por todos como sendo um jovem estranho, calmo, solitário, que se embrenha no trabalho como forma de ultrapassar a sua infelicidade, a sua solidão. Este retrato pode ser considerado uma paródia a retratos feitos a psicóticos, que aparentemente levam uma vida inofensiva, mas que são capazes das maiores atrocidades, não demonstrando qualquer respeito pela vida humana. A determinação violenta de Younger Brother chega mesmo a chocar os seus companheiros da Revolução Mexicana: “He was respected by the *zapatistas* but was thought also to be reckless” (R, 225). Ao fazer parte do bando de Coalhouse, Younger Brother sente, pela primeira vez na vida, que está no sítio certo, apesar de, ironicamente, ter pintado a cara de preto. O paradoxo é evidente – “disfarça-se” (de negro) para ser aceite nesse novo meio, porque acredita que essa sua nova imagem lhe permite ser ele próprio, isto é, precisou de uma máscara para afirmar a sua identidade⁵⁰. Younger Brother é uma figura caracterizada pela ironia: as bombas que projecta e que são utilizadas no bombardeamento da Municipal Fire Station No. 2 são construídas com material que desvia da fábrica de Father (expoente de um nacionalismo cego) e, apesar de se dizer revolucionário e anarquista, as matrizes que deixa ao seu cunhado são de armas que irão ajudar a perpetuar o regime capitalista, que ele tanto deseja destruir.

⁵⁰ O jogo entre máscara e verdade, tal como ficção e realidade, não tem contornos definidos, as suas fronteiras são fluidas.

4.4. Younger Brother e Father

O encontro que tem lugar entre Younger Brother e Father na Biblioteca de Morgan é importante a dois níveis. Por um lado, vemos o longo caminho que Younger Brother percorreu até se transformar num revolucionário. Ele realmente acredita que tem que haver mudanças, que a sociedade americana, aqui simbolizada por Father, é uma sociedade hipócrita, que homens como Morgan construíram um império à custa de milhares de vidas e que por isso o ataque à propriedade desse homem é legitimada pelo sofrimento das suas vítimas: “You think it’s a crime to come into this building belonging to another man and to threaten his property. In fact this is the nest of a vulture. The den of a jackal“ (*R*, 220)⁵¹.

Por outro lado, ficamos a conhecer melhor Father, apesar de o estarmos a ver segundo a perspectiva de Younger Brother. Este acusa Father de ser “a complacent man with no thought of history“ (*R*, 219), de ter viajado “everywhere and learned nothing “ (*R*, 220), o que parece ser uma visão acertada de Father, pois apesar de muito ter viajado, de ter estado em contacto com outros povos, outros costumes, continua a acreditar na supremacia branca, como se pode constatar quando concorda com o que Peary diz acerca dos esquimós: “They’re children and they have to be treated like children“ (*R*, 61). Estes dois homens, embora valorizando a experiência de vida dos esquimós (a vida deles depende disso), consideram-se superiores e menosprezam as características desse povo: “Peary defined the virtues of Esquimos as loyalty and obedience, roughly the same virtues one sought in the dogs“ (*R*, 65). Não obstante (ou

⁵¹ Esta poderia muito bem ser a posição assumida por muitos grupos terroristas que na década de setenta lutavam contra o “inimigo capitalista“ como as Brigadas Vermelhas em Itália ou os Baader Meinhof na Alemanha Ocidental.

talvez por isso mesmo) ter sido preterido, aquando da localização do Pólo Norte, por Mathew Henson – o guia negro de Peary – e depois de ter convivido com Coalhouse, Father continua a pensar nos negros como crianças: “He thought, for instance, there was no reason the Negro could not with proper guidance carry every burden of human achievement” (R,172; sublinhado nosso). Father é um homem cego ao que o rodeia, indiferente à história, mas, pior ainda, é cego em relação a si próprio. Father explora territórios mas não se conhece a ele mesmo: “Poor Father, I see his final exploration. He arrives at the new place, his hair risen in astonishment, his mouth and eyes dumb. His toe scuffs a soft storm of sand, he kneels and his arms spread in pantomimic celebration, the immigrant, as in every moment of his life, arriving eternally on the shore of his Self” (R, 235; sublinhados nossos).

4.5. Morgan e Ford

Este confronto entre duas personalidades tão distintas acontece no mesmo local onde se tinham reunido dois dos homens mais poderosos da América na época – J. P. Morgan e Henry Ford. Estes dois magnatas, personagens históricas reais, protagonizam um episódio pleno de significados paródicos. Em primeiro lugar temos duas personagens históricas a participar em acontecimentos ficcionais – não há provas de que alguma vez estes dois homens se tenham encontrado e formado uma sociedade secreta denominada “Pyramid” – o que vem servir de contraponto a personagens ficcionais que participam em acontecimentos históricos reais: Tateh e a sua participação na greve de Lawrence, ou Younger Brother e a sua ajuda aos zapatistas.

As ideias defendidas por estes dois homens contribuem para um retrato pouco lisonjeador das suas personalidades. São homens que se consideram superiores a todos os outros, menosprezando a capacidade daqueles que para eles trabalham⁵², que acreditam nas teorias do Super-Homem⁵³ e da reencarnação, mas de forma a que essas teorias confirmem a sua superioridade. Apesar de ser Morgan quem mais defende essas ideias, Ford é ainda mais arrogante, chegando mesmo a recusar a Morgan o estatuto de Super-Homem: “I explain my genius this way – some of us have just lived more time than others. So you see, what you have spent on scholars and traveled around the world to find, I already knew” (R, 117). No seguimento desta conversa, Morgan e Ford fundam uma sociedade secreta, “Pyramid”, da qual eles são os únicos membros.

A existência da “Pyramid” é uma paródia a todas as sociedades secretas, cujos membros julgam possuir conhecimentos exclusivos⁵⁴. Esta ideia paródica estende-se à teoria de reencarnação como é defendida por Morgan. Este acredita na reencarnação de Super-Homens, isto é, não há um povo eleito, como era crença dos primeiros americanos, mas sim somente alguns eleitos – “There is a sacred tribe of heroes, a colony from the gods who are regularly born in every age to assist mankind” (R, 104). Assim, Morgan vê nos traços físicos de Ford a encarnação do faraó Seti I, o que naturalmente o tornava um ser excepcional. Esta é uma crença falaciosa, visto que segundo as diferentes teorias de reencarnação, não há necessariamente aparência física ou identidade de género. Cada reencarnação será um passo para a perfeição, pelo que em cada vida se

⁵² Veja-se as teorias de Ford da linha de montagem ou de que tudo é substituível.

⁵³ Também Christopher Morris relaciona a ideia de Super-homem e de história cíclica de Nietzsche com a caracterização de J. P. Morgan: “J. P. Morgan expresses and embodies the familiar Nietzschean doctrines of the *Urbemensch* and cyclical history”. *Models of Misrepresentation*, p. 6.

⁵⁴ Esta ideia poderá ser igualmente paródica se tivermos em conta a história alternativa proposta por alguns romancistas pós-modernistas que “culpam” diferentes sociedades secretas de todos os males do mundo. Veja-se McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 91.

aprenderá uma qualidade, se tentará resolver algo que terá falhado na vida anterior. Todos temos que passar por diferentes etapas, negando-se assim a existência de seres excepcionais, o que não significa que uns não poderão estar mais perto da perfeição do que outros. Ironicamente, quando Morgan tenta provar que pertence a esse grupo restrito de Super-homens, o sonho que tem na Grande Pirâmide contradiz a sua crença, o que o leva a recusar essa “mensagem” e a considerá-la como falsa:

He dreamed of an ancient life in which he squatted in the bazaars, a peddler exchanging good-natured curses with the dragomans. This dream so disturbed him that he awoke. He became aware of being crawled upon. He stood up. Places all over his body itched. He decided to light one match. In its small light he saw on his blanket the unmistakable pincered bedbug, in community. (...) He decided one must in such circumstances make a distinction between false signs and true signs. The dream of the peddler in the bazaar was a false sign. The bedbugs were a false sign. A true sign would be the glorious sight of small red birds with human heads flying lazily in the chamber, lighting it with their own incandescence (R.229).

4.6. Evelyn Nesbit

No termo do estudo dos episódios paródicos, impõe-se considerarmos uma personagem bastante complexa, Evelyn Nesbit, visto que, apesar de ser uma figura histórica, interage com todo o tipo de personagens, reais e ficcionais, e participa em acontecimentos também eles reais e ficcionais.

Evelyn é uma das primeiras personagens apresentadas em *Ragtime* e, juntamente com Stanford White e Harry K. Thaw, protagonizou um dos escândalos do início de século, que já foi aqui tratado. Evelyn parece ter marcado visualmente o início desta época: ela é a cara e o corpo de Diana, uma estátua de Gaudens, que White coloca no topo de Madison Square Garden, uma das suas criações. Mas mais importante ainda, e segundo a perspectiva do narrador, terá sido inspiração para a indústria cinematográfica, podendo ser considerada a primeira das grandes sedutoras criadas por esta poderosa

máquina: “Thus did Evelyn provide the inspiration for the concept of the star system and the model for every sex goddess from Theda Bara to Marilyn Monroe“ (*R*, 69).

Evelyn, enquanto figura paródica, funciona pelo seu trajecto algo típico das criações de Hollywood. Exemplifiquemos: de modelo, nomeadamente de Charles Dana Gibson, e aspirante a actriz, consegue casar com o herdeiro duma das maiores fortunas de Nova Iorque – “She had only been in the chorus but she had done as well as any of the Floradora girls“ (*R*, 26) – acabando por ser óbvio aquilo que a move: o dinheiro. A sua posição ambígua quanto ao julgamento do marido é prova de que a ambição desmedida acaba por ser a sua perdição. Evelyn aceita testemunhar a favor do marido, acusado de ter morto Stanford White, a troco de uma avultada quantia mas, simultaneamente, espera que ele seja condenado. Ironicamente escreve o narrador: “She knew better than anyone how innocent Harry was. She had agreed to testify in his behalf for the sum of two hundred thousand dollars. And her price for a divorce was going to be even higher“ (*R*, 25). O seu verdadeiro desejo era libertar-se de Thaw: “She would testify on her husband’s behalf and do it well. She was hopeful that he would be found guilty and locked up for life“ (*R*, 42). Embora seja muito ambiciosa, Evelyn é também muito ingénua e, como o narrador escreve, ecoando Emma Goldman, os ricos só dão aquilo que querem dar, manipulam tudo e todos para conseguirem os seus objectivos, quer se trate da imprensa ou dos tribunais. No final do julgamento Evelyn recebe somente uma quantia simbólica, que depressa “perde“, devido à influência que Goldman entretanto exercia sobre ela. Se o romance se passasse na actualidade, Evelyn ter-se-ia provavelmente envolvido com uma qualquer seita, que promettesse aos seus membros uma vida mais pura, mais perfeita. Como o tempo histórico se situa entre 1902 e 1917,

Evelyn contribuí abundantemente para os movimentos radicais da época, isto é, para anarquistas, feministas, sindicalistas, depressa gastando todo o seu dinheiro. A convivência com Tateh, mas principalmente com Goldman, alteram a sua visão do mundo e a forma de encarar a vida:

For this bitter insight she had only Goldman to thank, who had painted for her two pictures, one of greed and barbarity, starvation, injustice and death, as in the present national organizations of private capital, and the other of utopian serenity, as in the loose ungoverned combinations of equals sharing their work and their wealth sensibly with one another (*R*, 71/72).

A transformação de Evelyn começa quando conhece Tateh e a Little Girl, por quem se sente completamente atraída. Esse amor vai levar Evelyn a uma vida dupla, assumindo, quando junto desta família de imigrantes, o papel de mulher pobre e submissa, tentando substituir Mameh e sentindo que ambas tinham muito em comum (ambas se tinham vendido por dinheiro). Será nesse papel de imigrante pobre que acompanha Tateh a uma reunião de “Socialist Artists’ Alliance of the Lower East Side”, cuja palestrante seria Emma Goldman, que iria mudar a sua vida. Evelyn, que nunca se tinha interessado por política antes, fica absolutamente fascinada com a forma como Goldman defende as suas ideias – “[Evelyn] was swept up by the oratory of powerful ideas that lifted her mind like a river” (*R*, 46) – assim como com a perspectiva acerca do seu próprio percurso. Apesar de Goldman a considerar uma prostituta, uma criatura do capitalismo, a personificação de tudo o que detestava, mesmo assim sente que há afinidades entre elas e o facto de Evelyn ter ido a uma sua conferência era prova de que o destino as tinha unido. Goldman compara Evelyn a Morgan e Rockefeller, visto que no seu campo demonstra tantas capacidades para o sucesso como estes dois magnatas. É o tipo de sociedade em que vive que força Evelyn a rentabilizar os seus atributos, isto é, na

perspectiva de Goldman, Evelyn apercebeu-se das regras da sociedade e utilizou as suas armas – a sua sexualidade – para vencer⁵⁵. Mas a sua vitória é ilusória, porque não é livre, porque as suas relações são baseadas na propriedade e não no respeito, na amizade. Ela só continuará a ter sucesso enquanto isso for vontade dos homens ricos que lhe dão dinheiro, pelo que, apesar de tudo, Evelyn não controla a sua própria vida.

A conversa de Evelyn com Goldman termina exactamente com uma enorme falta de controlo por parte de Evelyn, mas também de Younger Brother que, escondido num armário, assiste a todo o diálogo. É uma cena com um certo grau de erotismo e libertação física, que acontece na sequência de Goldman descobrir as constrições físicas a que Evelyn se sujeita para ter um corpo perfeito. A massagem vigorosa de Goldman, que leva Evelyn (e Younger Brother) a sentirem-se sexualmente excitados, pode ser vista como paródia intratextual com a cena de banho entre Evelyn e Little Girl. Essa cena plena de sensualidade que termina num beijo é propositadamente ambígua, não se sabendo quem beija quem: “Evelyn combed her black hair and touched her face and leaned over her, and the little girl’s arms went around Evelyn’s neck and she kissed her on the lips” (R,44). As duas cenas são quase o espelho uma da outra, havendo, no entanto, um resultado claramente sexual no episódio em que intervêm Evelyn, Goldman

⁵⁵ Esta interpretação faz lembrar a defesa feita por Camille Paglia de Madonna, a quem considera uma excelente mulher de negócios: “She [Madonna] is also a shrewd business tycoon, a modern new woman of all around talent”. “Madonna I: Animality and Artifice.” *Sex, Art, and American Culture* (New York: Vintage Books, 1992), p. 4. No entanto, a diferença entre estas duas mulheres cronologicamente tão distantes é enorme, visto que Madonna tem consciência do seu poder, do poder do seu sexo, o que a pode tornar num importante modelo de comportamento para as jovens dos anos noventa. Escreve Paglia: “Madonna has taught young women to be fully female and sexual while still exercising control over their lives. She shows girls how to be attractive, sensual, energetic, ambitious, aggressive, and funny – all at the same time”. “Madonna I.” p. 4. Isto não acontece com Evelyn que, por um lado é facilmente manipulada por aqueles que são mais fortes que ela – White, Thaw, Goldman – e, por outro, cede a uma ambição imediatista (o acordo com Thaw e sua família aquando do julgamento), que não a ajuda a manter o estilo de vida a que estava habituada. Podemos concluir que Madonna pode ser vista como actualização de muitas “Sex - symbols”, nomeadamente Evelyn Nesbit, mas muito mais consciente do seu poder e das “armas” que possui para o obter.

e Younger Brother. Aqui, e na perspectiva de Brian McHale, estamos perante um duplo “escândalo ontológico”, visto que temos, simultaneamente, duas figuras históricas (Emma e Evelyn) a interagirem numa situação ficcional e com uma personagem fictícia (Younger Brother). O que acontece entre Emma e Evelyn inscreve-se, ainda, numa outra ideia que McHale desenvolve quando tenta definir as limitações do chamado “romance histórico” e que denomina por “dark area”⁵⁶. Como aponta McHale, o encontro entre Emma e Evelyn não viola as leis de “dark area”, uma vez que ocorre numa situação privada, da qual não há registos históricos – havendo um vazio, por que não preenchê-lo usando a imaginação? No entanto, como salienta o mesmo crítico, em *Ragtime* há quebra dessa regra, por exemplo, no episódio da ocupação da Biblioteca de Morgan. Seguramente se esse facto tivesse ocorrido, a história não teria negligenciado tal desafio à autoridade.

O percurso de Evelyn enquanto figura paródica não termina aqui. Enquanto que para Younger Brother o relacionamento com Evelyn era um sonho tornado realidade, para esta ídolo sexual a total dedicação deste homem cansa-a. Ela precisa de alguém sofisticado, alguém que a desafie, que a faça rir, que a trate mal⁵⁷. Evelyn não consegue libertar-se do modo de vida que tinha levado com White e Thaw e vem a cometer o último acto paródico nesta sua participação em *Ragtime*: cansada de Younger Brother

⁵⁶ McHale define “dark areas” como sendo, “Those aspects [of history] about which ‘official’ record has nothing to report.” Há dois tipos possíveis de “dark area”: ou trata da vida interior de personagens históricas, como acontece com a personagem Napoleão em *Guerra e Paz*, ou apresenta o que se passa na mente e coração de figuras ficcionais como ocorre nos romances de Walter Scott. McHale, *Postmodernist Fiction*, 87.

⁵⁷ Esta aparente contradição daquilo que Evelyn procura num homem remete-nos, novamente para a avaliação que Camille Paglia faz de Madonna, e que nos pode levar a concluir que esta ícone da cultura popular de final de milénio é o desenvolvimento lógico de outras mulheres que viveram ao longo destes séculos. Escreve Paglia: “Madonna is confronting the romantic dilemma of the strong woman looking for a man but uncertain whether she wants a tyrant or a slave”. “Madonna II: Venus of the Radio Waves,” *Sex, Art, and American Culture*,” p. 13.

foge com um dançarino de “ragtime”, depois de ter doado a organizações radicais todo o dinheiro que tinha conseguido da família de Thaw.

Como vimos, Evelyn Nesbit está no centro de vários episódios paródicos de *Ragtime*, enquanto personagem histórica que interage com personagens reais e ficcionais, podendo ser considerada como personagem exemplar da convicção de Doctorow de que “Literature confuses fact and fiction”⁵⁸ e de que, em última análise, só há narrativa. Vários críticos parecem pensar como Doctorow, e entre eles podemos salientar Murray Krieger, que vê a imaginação a ligar estes dois tipos de discurso, tornando-os indissociáveis: “After all, it is the imagination – as a form-giving power – which must give even history’s raw data their intelligible contours. (...) Thus the imagination collapses history into the categories of human form: in effect, it turns history itself into fiction”⁵⁹. *Ragtime* é prova dessa confluência, que torna indistinta a fronteira entre a realidade e a ficção, o que faz com que o leitor questione essas duas identidades. Paul Levine, fazendo um balanço de *Ragtime*, escreveu: “*Ragtime* is (...) a splendid example of how fiction can revise our understanding of history, of how imagination can reclaim the world of facts”⁶⁰. Com a posição paródica que Doctorow toma face ao material de que dispõe, essa questionação da realidade, mas também dos mecanismos da ficção, leva os leitores a repensarem e (in)directamente a tomarem uma posição crítica relativamente a toda a problemática do conhecimento histórico.

⁵⁸ Doctorow. “False Documents,” p. 18.

⁵⁹ Krieger. “Fiction, History, and the Empirical Reality,” 345.

⁶⁰ Levine. “The Writer as Independent witness,” p. 61.

Capítulo 3

Estratégias para novas leituras

The world is my idea of the world. a creation of my own will and idea.

Wylie Sypher

1. *Ragtime* e o seu narrador

Ragtime, enquanto metaficção historiográfica, encerra em si uma natureza dupla e aparentemente contraditória, caracterizada, por um lado, pela sua historicidade patente na análise que foi feita de diferentes episódios paródicos, que não negam, mas sim questionam as nossas noções adquiridas de história (a sua filiação em intertextos literários, históricos, culturais, científicos é clara), e, por outro, pela auto-reflexividade. Esta centra-se, neste romance, na figura enigmática do narrador que, através da ambiguidade da sua identidade e da posição que toma face ao material que dispõe, leva o leitor a problematizar a própria ficção e os seus mecanismos suscitando, dessa forma, novas leituras.

1.1. Identificação do narrador

Para um leitor desprevenido, e quase até ao final do romance, o narrador de *Ragtime* parece ser o narrador típico de terceira pessoa, onisciente, visto que sabe tudo acerca de todas as personagens, quer elas sejam históricas ou ficcionais¹. Contudo, tal impressão é abalada quando, chegados à página 235 (a penúltima página), lemos: “Poor

¹ Como atingiu tal conhecimento é a questão que imediatamente se coloca e a que tentaremos responder de seguida.

Father, I see his final exploration” (sublinhado nosso). A intrusão do pronome “I” altera completamente a nossa leitura do romance, que tem que ser repensada. Para isso a solução é voltar a ler *Ragtime*, tentando prestar particular atenção a todos os pormenores que nos possam esclarecer acerca deste “I”. Quem é? Aparentemente só há uma solução, uma vez que se está a falar de “Father”, pelo que “I” deve referir-se a Little Boy, filho da personagem “Father” e que quase passa despercebido, não obstante lhe ser dedicado um capítulo inteiro², ao qual daremos especial atenção neste estudo, visto apresentar-se essencial para entendermos a natureza deste narrador *sui generis*.

Esta solução – a de identificar o narrador com Boy – é aquela que, entre os críticos reúne a quase unanimidade³, apesar de toda a problematização e ambiguidade que envolve tal decisão, visto que, como Morris afirma, escolher uma solução é rejeitar todas as outras possibilidades⁴. Na hipótese de Boy ser o narrador como é que sabe tanto acerca dessa época, dessas personagens verdadeiras ou fictícias? Como é que ele

² Cada capítulo de *Ragtime* é, normalmente, dominado por uma personagem, com excepção dos primeiros, que nos apresentam algumas personagens – fictícias e reais – transmitindo duas visões antagónicas daquela época, e do último, que nos dá a conhecer o destino de algumas personagens, assim como o destino da nação.

³ A lista de críticos que vê Boy como o narrador é infindável, podendo-se salientar três estudos que nos parecem mais consistentes e que serão utilizados nesta leitura de *Ragtime*. São eles: Christopher D. Morris em “Illusions of Demystification in *Ragtime*”, Charles Berryman em “*Ragtime* in Retrospect,” in *The South Atlantic Quarterly*, 81.1. (Winter 1982), 30-42 e Carol Harter e James Thompson em *E. L. Doctorow*, (Boston: Twayne Publishers, 1990). Há ainda outros críticos que, apesar de não o identificarem explicitamente com o narrador, o consideram como “the central intelligence of at least parts of the novel”, nas palavras de Bettina Friedl em “The Stability of Images” ou, como escreve Anthony B. Dawson, “Though he [Boy] is not strictly the narrator, we may think of the little boy as the privileged consciousness of the novel, the organizing mind of its vision”, in “*Ragtime* and the Movies: The Aura of the Duplicable,” *Mosaic* XVI / 1-2 (Winter / Spring 1983), 205-14. Há ainda aqueles que não arriscam uma identificação clara, como é o caso de Barbara Cooper, que fala de uma “anonymous narrative consciousness” – “The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow,” *The Emporia State Research Studies* 29 (Fall, 1980), 101 – ou Richard King que escreve que *Ragtime* é “narrated by no one at some indeterminate date after the story has taken place” – “Between Simultaneity and Sequence” in *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, p. 52. Para informações complementares ver notas 3 e 4 de Christopher Morris.

⁴ Segundo Morris, rejeita-se a possibilidade de o narrador ser Sha, a filha de Tateh, “since the yiddish words for father and mother are Tateh and Mameh, she occupies a position in the narrative equivalent to that of the Little Boy” (p. 100). Também se recusa a hipótese de a narração estar entregue conjuntamente a Sha e Boy, tendo em consideração a relação quase telepática existente entre os dois em Atlantic City. No entanto, quer uma quer outra possibilidade parecem-nos pouco consistentes devido a

conhece pormenores tão íntimos de Father, Mother, Younger Brother, Freud, Ford, Emma Goldman? Como esta é uma narrativa analéptica, podemos concluir que este narrador que escreve acerca do início do século é Boy já adulto, que viveu essa época de transição da história americana, e que, num acto de ordenação do seu mundo, recolhe todo o material de que dispõe e lhe dá forma. É um acto de composição, tal como toda a história, como é toda a ficção. Daí que possamos concluir que Boy, enquanto narrador, assume não só o papel de historiador da sua família, mas também de um tempo e um espaço marcantes para a história americana.

As pistas que levam o leitor a inferir que Boy é o narrador de *Ragtime* ou, pelo menos, a consciência narrativa principal, vão sendo espalhadas ao longo de todo o romance, mas elas são mais explícitas no décimo quinto capítulo, onde tomamos conhecimento das características de Boy. Escreve o narrador: “The boy treasured anything discarded. (...) In his mind the meaning of something was perceived through its neglect” (R, 89/90). Era hábito de Boy recuperar objectos do lixo: guarda religiosamente a carta que Father tinha enviado de Cape York para Mother, mas que esta tinha deitado ao lixo, depois de a ter copiado, porque cheirava demasiado a peixe; consegue salvar os retratos-silhuetas que o seu tio, Younger Brother, num acesso de raiva e ódio por Evelyn Nesbit, tinha deitado fora. Boy apercebe-se de que tudo tem valor e significado, em particular aquilo que pertence ao passado. Daí, talvez, a importância de Grandfather, a quem ninguém presta atenção excepto Boy, que o considera “a discarded treasure” (R, 91). Boy tem consciência da importância do saber que reside numa pessoa que viveu tanto como o seu avô, que testemunhou acontecimentos históricos, que conheceu figuras históricas importantes e, de certa forma, relevantes para a estória de *Ragtime*, como seja

pormenores importantes identificados noutros momentos, que nos levam a inferir que o narrador é realmente Boy.

John Brown, o abolicionista branco que defendia o uso da violência como forma de luta, um pouco como acontece com Younger Brother. Como salienta o narrador, Boy e Grandfather estavam um pouco dependentes um do outro, e o velho professor encarrega-se de educar o neto contando-lhe histórias de metamorfoses que ensinam a Boy uma preciosa lição: “Grandfather’s stories proposed to him that the forms of life were volatile and that everything in the world could as easily be something else” (R,90). Numa época de transição e instabilidade, as mudanças são constantes, sendo por isso essencial estar atento e compreender essas alterações. Através dos olhos de Boy vemos o seu pai transformar-se de um orgulhoso “self-made man” e explorador num homem vencido pelos seus sonhos não concretizados, pela afronta aos seus princípios perpetrada por Younger Brother e Coalhouse, pela mudança e autonomia de sua mulher. Testemunhamos a mudança radical de Younger Brother, tomamos conhecimento do “renascimento” do seu padrasto, Tateh. A única transformação de que Boy não se apercebe, e que acontece a todo o momento, é a de si próprio: “And then he took to studying himself in the mirror, perhaps expecting some change to take place before his eyes. He could not see that he was taller than he had been even a few months before, or that his hair was darkening”(R,91). A mudança só é visível depois de ter acontecido e não durante o processo.

As características de Boy são as ideais para a construção de uma narrativa como *Ragtime*. Escreve-se na página 90: “He was alert not only to discarded materials but to unexpected events and coincidences“. E *Ragtime* é, sem dúvida, um romance repleto de coincidências e de acontecimentos inesperados: quem esperaria que Houdini fosse pedir ajuda precisamente à família de Boy, que Mother encontrasse, com vida, um bebé negro enterrado, que Mother e Boy se cruzassem com Tateh e Girl na estação e, tempos depois, viessem a constituir uma família? O leitor é assim levado a esperar o inesperado,

ou, como sarcasticamente escreve Charles Berryman, “Few novels since Dickens have possessed so many unexpected events and coincidences”⁵.

Uma das outras razões porque Boy deve ser o narrador é a sua acessibilidade às diferentes fontes de conhecimento para se poder contar as várias histórias de *Ragtime*. À semelhança de um bom historiador, Boy recorre a todos os testemunhos, a todos os documentos possíveis para poder ter uma posição omnisciente face ao que narra e que lhe permite retratar de uma forma fiel, como salienta, por exemplo, Allan Winkler, uma era que é normalmente vista com uma certa nostalgia.⁶ Através do seu gosto de tudo coleccionar e da posição privilegiada que ocupa no seio da família, Boy é a personagem ideal para relatar os acontecimentos que terão estado na base da construção da sua própria identidade. Marshall Bruce Gentry escreve: “He [the boy] writes the narrative in order to grow up, that the construction of the novel is the construction of its creator as well”⁷; isto é, escrever *Ragtime* faz parte do seu processo de crescimento e auto-conhecimento. A escrita (e a leitura) podem também ter uma função catártica. Ao escrever sobre o seu passado, Boy estará, de alguma forma, a tentar solucionar conflitos não resolvidos e reconciliar-se consigo próprio. Assim, quando Margarida Losa escreve, “o material narrativo é portador de conflitos, os conflitos caracterizam as relações entre o sujeito e o mundo, e esses conflitos aspiram a ser resolvidos”⁸, podemos depreender que a resolução do conflito poderá residir na própria escrita.

Para conseguir escrever sobre esse passado, Boy / narrador recorre a diferentes fontes, de que está consciente, explicitando-as aos leitores: Father – “He [the boy] had

⁵ Berryman, “*Ragtime* in Retrospect,” p. 33.

⁶ Allan Winkler, “*Ragtime* and the United States before World War I,” *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, pp. 105-12.

⁷ Marshall Bruce Gentry, “*Ragtime* as Auto Biography,” *Kansas Quarterly* 21. 4 (1989), 110.

⁸ Margarida Losa, “Ficção e Realidade,” *Literatura e História*, Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Coimbra, 1987), p. 47.

his eye on his father's Artic journals but would not attempt to read them unless Father no longer cared about them" (R, 89) –; Younger Brother – "Our knowledge of this clandestine history comes to us by Younger Brother's own hand. He kept a diary from the day of his arrival in Harlem to the day of his death in Mexico a little more than a year later" (R, 181) –; documentos de Houdini – "We have the account of this odd event from the magician's private, unpublished papers" (R, 233) –; registros familiares – "The family archives show a calling card from Mr. Houdini dated just a week later" (R, 234). Desta forma, Boy assume a posição de editor de documentos de outrém, tal como Hawthorne, Defoe ou Cervantes tinham feito anteriormente. Uma questão que imediatamente se coloca ao leitor é a credibilidade destas fontes de conhecimento. Haverá objectividade nesses testemunhos? Estará correcta a interpretação que Boy fez do material de que dispunha? O simples facto de Boy chamar a nossa atenção para a origem do seu conhecimento é sinal de que está consciente que a interpretação que faz é subjectiva⁹ e dependente de diferentes testemunhas que, por conseguinte, terão feito uma leitura impressionista dos acontecimentos que narram ou descrevem.

1.2. Boy e a (auto)-duplicação

A consciência dessa multiplicidade está presente em Boy, enquanto personagem e narrador, isto é, a sua função no romance é dupla, como dupla é a própria natureza do narrador, uma vez que este "duplica" sempre o acontecimento ao narrá-lo após este ter ocorrido. Boy, personagem de *Ragtime*, acredita na instabilidade das coisas e das pessoas, pelo que a multiplicidade parece ser característica inerente a tudo e a todos.

⁹ Esta consciência faz parte da natureza da metaficção historiográfica como defende Hutcheon: "These archival traces are by no means unproblematic in their different possible interpretations. Historiographic metafiction's self-conscious thematizing of the processes of fact-producing also foregrounds this hermeneutic problem". *The Politics of Postmodernism*, p. 79.

Boy sente-se absolutamente fascinado por todas as imagens de duplicação: as histórias de Ovídio – “They were stories of people who became animals or trees or statues. They were stories of transformation“ (R, 90) –; o cinema – “He knew the principles of photography but saw also that moving pictures depended on the capacity of humans, animals or objects to forfeit portions of themselves, residues of shadow and light which they left behind“ (R, 91; sublinhados nossos) –; o gira-discos – “He listened with fascination to the Victrola and played the same record over and over“ (R, 91); – o “baseball“ – “He turned to his son. What is it you like about this game, he said. The Boy did not remove his gaze from the diamond. The same thing happens over and over, he said“ (R, 172; sublinhados nossos).

Mas a sua auto-duplicação é aquela que mais o interessa e que é particularmente relevante para o nosso estudo acerca do narrador. Boy passa horas olhando para si próprio, vendo a sua imagem reflectida no espelho¹⁰. O que vê intriga-o porque, de tanto olhar, deixa de conseguir distinguir o “eu“ do “ele“, isto é, o espelho duplica-o, (fragmenta-o), não o deixando discernir entre o original e a sua réplica¹¹: “He discovered the mirror as a means of self-duplication. He would gaze at himself until there were two selves facing one another, neither of which could claim to be the real one. The sensation was of being disembodied. He was no longer anything exact as a person. He had the dizzying feeling of separating from himself endlessly“ (R, 91; sublinhados nossos). Daqui se conclui que à pergunta metafísica “quem sou eu?“ (ou neste caso “quem é o

¹⁰ Reflectindo sobre a importância do espelho na literatura fantástica, Rosemary Jackson afirma que “The mirror provides versions of self transformed into another, become something or someone else. It employs distance and difference to suggest the instability of the ‘real’ on this side of the looking-glass and it offers unpredictable (apparently impossible) metamorphoses of self into other.“ In *Fantasy*, pp. 87-8.

¹¹ Se considerarmos a ficção um reflexo da realidade (é-o sempre, em maior ou menor grau, confirmando-a ou negando-a) isto significa, mais uma vez, que este narrador está ciente duma das principais características do pós-modernismo: o esbatimento das fronteiras, nomeadamente entre história e realidade: “He [Boy] accepted the stories [of his grandfather] as images of truth“ (R, 91).

narrador?”), se dá uma resposta que promove a ambiguidade, a ambivalência, a pluralidade. Há, ainda, uma recusa do maniqueísmo, importante no julgamento que se possa fazer das acções das diferentes personagens. Esta auto-reflexão de Boy/personagem estende-se a Boy/narrador, que assim declaradamente se assume como auto-reflexivo.¹²

Boy, com a sua dificuldade em distinguir o “eu” da sua imagem, assim como a sua aceitação das histórias do avô como verdadeiras, é o narrador ideal de um romance em que, frequentemente, é difícil distinguir o real do imaginário, a história da ficção. A auto-duplicação de Boy está patente nas suas características enquanto narrador, isto é, a presença dos pronomes “I” e “We” / “Our” na narração conduz-nos a essa divisão, a essa dupla voz que encontramos em *Ragtime* e que nos dá, simultaneamente, a história individual desse “I” – Boy e tudo o que acontece com a sua família – e a história colectiva de “we” – os primeiros dezassete anos deste século da história americana.¹³ Por outras palavras, Boy, enquanto personagem, contém em si essa duplicação, essas características individuais e sociais, que transmite para a narração, para o seu papel de narrador¹⁴. “I” aparece quando fala do “seu” pai enquanto que “we” é típico do seu discurso quando generaliza acerca da história – “[A]t this time in our history” (*R*, 117).

¹² Hutcheon chamará a este narrador e à escrita por ele produzida narcisista, visto que reflecte sobre si própria. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (London and New York: Routledge, 1980).

¹³ Este narrador assume múltiplos pontos de vista, porque, mesmo dentro da perspectiva de “we”, há diferentes mundivisões como vimos no segundo capítulo.

¹⁴ A literatura, nomeadamente a americana, parece viver obcecada por esta dualidade – eu / sociedade – discutindo permanentemente acerca de quem domina a cena literária (ver primeiro capítulo deste trabalho). Também o indivíduo sente esse conflito, que o conduz frequentemente à fuga (veja-se Huck Finn e a sua indecisão entre “a sound heart” e “the deformed conscience”), à loucura (o destino de Holden Caulfield) e eventualmente à morte (Capitão Ahab que teima em lutar sozinho contra a “grande baleia branca”).

1.3. Outras imagens de duplicação

Perante o fascínio com a duplicação assumido por Boy / personagem, não é de estranhar que Boy / narrador dê particular atenção a esse fenómeno, que tem o seu apogeu no “Model T Ford“, razão de toda a violência desencadeada por Coalhouse. É Henry Ford, com a sua filosofia da linha de montagem e de “interchangeable parts“, que marca este período de transição de uma América pastoril para uma América industrial, cujo símbolo é exactamente o automóvel, nomeadamente o “Model T Ford“ que, como já foi dito num passo anterior deste trabalho, democratizou a posse desse meio de locomoção promovendo, ainda mais, o constante movimento da sociedade americana.

Para além dos exemplos de duplicação de que já falámos, há ainda outros que são objecto da atenção do narrador. Tateh é uma personagem emblemática quanto a essa característica, uma vez que, como já vimos, encerra em si uma natureza dupla – a de imigrante socialista e a de potencial capitalista – encarnando o sonho americano de “self-made man“. Também a sua arte – primeiro as silhuetas e depois o cinema – é uma arte de duplicação, quer de pessoas e situações, quer de objectivos. Isto é, como interpretar a visão final de Tateh? O que pretende ele com a realização daquela série baseada na sua família multi-étnica? Promover ou questionar o sonho americano de “melting pot“ e por extensão a de “self-made man“?

A forma mais estranha de duplicação talvez resida no grupo de jovens negros e Younger Brother, que se auto-denominam “Coalhouse“, isto é, assumem colectivamente a identificação do seu chefe e, por extensão, as suas ideias e luta (já vimos como essa ideia é fruto de um equívoco, visto que os objectivos de Coalhouse Walker Jr. são completamente diferentes dos de Coalhouse / grupo). A duplicação mais caricata é protagonizada por Ford, que é visto por Morgan como sendo a reencarnação do Faraó Seti I, uma vez que haveria alguma semelhança fisionómica entre eles. A teoria da

reincarnação é, obviamente, uma teoria de duplicação que aqui é vista de uma forma paródica e irónica. Para terminar os exemplos de duplicação temos ainda o próprio romance *Ragtime*, que pode ser considerado como duplicação de várias histórias e histórias como demonstram os diferentes intertextos. Retrata igualmente uma época que pode ser vista como dupla de outra – as décadas de 60 / 70 poderão ser consideradas como duplas da primeira década deste século, tempo da narrativa deste romance. É, assim, uma ideia de recorrência e circularidade da história, que implica a crença de que tudo é repetição, o que, nomeadamente em arte, leva à problematização da questão de originalidade.

1.4. Narrador tradicional Vs. narrador paródico

Como dissemos, a própria natureza do narrador é dupla, visto que o que narra é sempre algo que já aconteceu (ou que pode estar a acontecer no momento da narração) e que é duplicado através das suas palavras (a palavra duplica sempre a realidade). Já vimos que o narrador de *Ragtime* pode ser visto como narrador / historiador. Contudo, a posição que assume é declaradamente paródica, uma vez que a pretensa objectividade do narrador “histórico” é aqui imediatamente desmascarada pelo tom irónico que imprime às frases curtas e simples de *Ragtime*. Paródicas são igualmente algumas das técnicas que utiliza e que põem em causa, por um lado, a natureza desse narrador “histórico”, por outro, o narrador tradicional de ficção, de terceira pessoa e onnisciente. O narrador de *Ragtime* é paródico face à história, apesar dos artificios usados, como o de incluir o discurso directo na narração, não utilizando para isso qualquer marca textual ou usando o tom impessoal que parece ser característica dominante no romance. E quando, a respeito de Morgan, o narrador enumera todas as suas posses e características, o objectivo de tal acto é claro: o narrador pretende emprestar veracidade a todo o relato,

que tem uma conclusão perversa, visto que, enquanto uns acontecimentos são verdadeiros, outros são falsos. Como é que o leitor os vai distinguir? Qual o critério? Também na história se procede, por vezes a uma enumeração de pormenores inúteis que reforçam uma qualquer ideia. O importante é saber com que intenção é que esses detalhes são usados. Ao usar as mesmas técnicas da ficção, parodia-se a história, questionando-se as fontes desse conhecimento assim como os seus objectivos. Mas também se parodia o narrador tradicional omnisciente de terceira pessoa, característica, por exemplo dos romances do século XIX. Uma das técnicas que este narrador utiliza, e que era presença constante nos romances dessa época, nomeadamente em George Eliot, era o diálogo com os leitores. Também em *Ragtime*, o narrador questiona o leitor – “And what of Tateh and his little girl?” (*R*, 73) ou “And what of Younger Brother?” (*R*, 179) –, não com a intenção de manipular o leitor como acontecia no passado, mas somente como introdução de um novo assunto ou para lembrar personagens que estão um pouco afastadas da narrativa. A ironia, que foi objecto de estudo pormenorizado no segundo capítulo deste trabalho, é uma outra técnica que Boy / narrador muito utiliza ao longo do romance, não poupando ninguém aos seus comentários mordazes. Assim, a respeito do presidente Theodore Roosevelt, e numa posição que podemos considerar ecologista e típica dos anos setenta, o que será um anacronismo relativamente à época retratada,¹⁵ escreve:

In the paper was the news of Teddy Roosevelt’s African safari. The great conservationist had bagged seventeen lions, eleven elephants, twenty-one rhinos, eight hippos, nine giraffes, forty-seven gazelles, twenty-one zebras, and kudu, wildbeest, impala, eland, waterbuck, wart hog and bushbuck, beyond number . (*R*, 87)

¹⁵ É ainda evidente uma posição pós-modernista de questionação da história recebida. Historicamente aprendemos que T. Roosevelt terá sido o primeiro “ecologista” devido à sua política de conservação das florestas e pela sua experiência de viver no “wild west”, mas nesta curta frase tal crença é abalada; há como que uma releitura da personagem histórica que foi T. Roosevelt.

O narrador “tradicional” adopta uma única perspectiva, porque só dessa forma é possível ordenar o caos que é a vivência humana. O narrador pós-modernista questiona essa possibilidade, pelo que frequentemente adopta posições que conduzem a um maior ou menor grau de ambiguidade na narração. Assim, e tendo em conta toda a panóplia de documentação e acontecimentos, qual a perspectiva que Boy irá adoptar? Há, em *Ragtime*, uma multiplicidade de pontos de vista que, em última análise, visam questionar os mecanismos da ficção e, por extensão os da história, uma vez que o narrador, a sua identificação e ponto de vista são fundamentais no estudo de qualquer obra, seja ela de cariz ficcional ou histórico.¹⁶ Christopher Morris escreve: “This wholesale indeterminacy, which mandates error in interpretation, forces the reader to entertain the possibility that the whole concept of a narrator may be only the fabrication of novels”¹⁷. Estas palavras significam basicamente que na vida real não há narradores, mas somente personagens. A ordem imposta pelo narrador é artificial, arbitrária na ficção mas muito especialmente na história, onde se pretende ser fiel ao real. Se a história ordena e hierarquiza acontecimentos segundo um único e determinado ponto de vista, como pretende ser objectiva no que descreve e narra se tudo é caos? A resposta está, segundo Doctorow, na multiplicidade de testemunhos, multiplicidade essa a que Boy recorre em *Ragtime*, através da perspectiva de “Camera Eye”, que pretende dar um retrato fiel do que conta. *Ragtime* será, assim, a soma daquilo que cada personagem sente, de como reage perante os acontecimentos que se vão sucedendo ao longo da narrativa.¹⁸

¹⁶ No discurso histórico é essencial, por exemplo, saber as orientações políticas do narrador / autor.

¹⁷ Morris, “Illusions,” p. 100.

¹⁸ A nível de técnica narrativa isto pode ser constatado pelo facto de cada capítulo ser dominado por uma personagem. A unidade desses diferentes elementos é conseguida através do episódio que podemos denominar “Coalhouse”.

2. A des-naturalização das relações temporais e a discrepância tempo de narração / tempo de narrativa

Há na metaficção historiográfica uma des-naturalização das relações temporais, que em *Ragtime* assumem a forma de anacronismos, profecias e discrepâncias temporais. Assim, desde o início do primeiro parágrafo, onde se menciona a data de construção da casa (1902), até ao seu final, quando se fala do assassinato de Stanford White (1906), há um lapso de quatro anos. O acontecimento que se segue – a visita inesperada e acidental de Harry Houdini à casa da família branca – e que parece acontecer quase simultaneamente às afirmações “proferidas” por Emma Goldman, deverá ter acontecido em 1908 e não em 1906, uma vez que a terceira expedição de Peary, que pela primeira vez atingiu o Pólo Norte, teve lugar entre 1908 / 1909. Porquê esta discrepância temporal? Haveria necessidade desta alteração? O narrador, enquanto organizador da narrativa, pode manipular os acontecimentos e alterá-los de acordo com o objectivo que pretende atingir. Este não é um romance que afirme ser histórico, não é um romance que defenda que os factos narrados tenham realmente acontecido. Importante não é a veracidade deste ou daquele acontecimento, mas as conclusões que deles se podem retirar e que nos podem conduzir a um melhor entendimento da história, da realidade passada e presente.

Se partirmos do princípio de que Doctorow estará a parodiar a história, é legítimo utilizar as mesmas estratégias que esse tipo de narrativa usa. A discrepância temporal é uma característica desse discurso, pelo que toda a história pode ser considerada uma narrativa analéptica, visto que existe sempre um fosso temporal entre o que aconteceu (num passado mais ou menos remoto) e o que é narrado. Por outras palavras, a história presentifica esse passado ausente. Na opinião de Linda Hutcheon, “In both historiographic theory and postmodern fiction, there is an intense self-consciousness

(both theoretical and textual) about the act of narrating in the present the events of the past, about the conjunction of present action and the past absent object of that agency”¹⁹.

Na metaficção historiográfica essa diferença temporal é tornada significativa e os anacronismos são o instrumento ideal para transmitir essa constatação, que a história tradicional pretende ignorar. Esta quebra de cronologia já era óbvia no primeiro parágrafo, mas confirma-se com a frase “Today, nearly fifty years since his death [Houdini’s], the audience for escapes is even larger” (R, 15). Isto significa que o tempo da narração será aproximadamente 1976, visto que Houdini morreu em 1926. Assim sendo, esta é uma narrativa analéptica com um narrador que em 1976 escreve acerca de acontecimentos ocorridos depois de 1902 e até 1917, como descobrimos nas últimas páginas deste romance.

Esta discrepância temporal entre a narrativa e a narração poderá explicar a frase enigmática, que só adquire significado quase no fim do romance e que ocorre na conclusão do primeiro capítulo: “Warn the Duke, the little boy said” (R, 17)²⁰. Esta frase inesperada surpreende todos os leitores, que se questionam acerca da sua origem e das suas consequências, o mesmo acontecendo com Houdini, a quem o aviso é dirigido e que não o entende; em consequência, deixa de poder (convenientemente) evitar um conflito mundial. O narrador mostra, mais uma vez, que controla os acontecimentos e que os pode manipular mas não deturpando ou alterando importantes factos históricos comprovados²¹.

¹⁹ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 71.

²⁰ O estudo deste episódio será retomado num momento posterior deste trabalho.

²¹ O narrador joga com o leitor tornando presente na mesma narrativa factos realmente ocorridos e factos inventados, mas nunca altera os factos históricos, isto é, apesar de muito cedo na narrativa aparecer a frase “Warn the Duke”, que se fosse imediatamente reconhecida poderia levar à alteração de um acontecimento histórico (a Primeira Grande Guerra), o narrador manipula de tal forma os acontecimentos, que faz com que o receptor da mensagem (Houdini) não a entenda, que só se aperceba do seu significado quando já nada poderá fazer para alterar o rumo à história como a conhecemos. Emily M. Budick interpreta de maneira diferente a profecia de Boy. Para esta estudiosa, a frase enigmática de Boy chama ao centro da trama o seu autor, servindo, assim, de ligação com o mundo real: “But the

2.1. Anacronia

O anacronismo enquanto instrumento do discurso ficcional é perfeitamente aceitável, o mesmo não acontecendo com o histórico, visto que neste há uma cronologia a seguir e tal intromissão iria destruir a ilusão de ordem, de fidelidade ao real, que é pretendida pela história. Assim, a confiança cega que se deposita num narrador “histórico” é abalada se tal perturbação acontece. Em *Ragtime* há uma profusão de todo o tipo de anacronismos, que acaba por ser uma das pistas que nos levam a concluir que o narrador é Boy já adulto, alguém que cresceu neste nosso século e, por isso, teve acesso a todos os acontecimentos históricos, culturais, sociais que ocorreram.

O uso de anacronismos é visto por Brian McHale como uma clara violação às convenções do romance histórico, visto que este tem de ser fiel, não só às personagens e aos acontecimentos históricos, mas também a todo o sistema cultural e mundivisão (ou mundivisões que presidem à época retratada).²² Os exemplos de tais ocorrências são múltiplos: o tom irónico em relação aos “mass media” – “He was that kind of report expert in the stupid and inconsequential news story so loved by the papers of the time” (R, 148) – ou aos tribunais – “In the meantime Harry’s trial went to the jury. They could not come to a verdict. A new trial was ordered. Evelyn testified again, with the same words and the same gestures. When it was all over Harry K. Thaw was remanded for an indefinite period to the Matteawan Hospital for the Criminally Insane” (R, 71). Há deste

prophecy is also a communication from a voice outside the world of the novel. It writes into the book the author who is excluded from the fictional world because, like the history that the novel absents, he occupies a different and discontinuous ontological plane. Prophecy thus becomes the ultimate recognition of and tribute to the world outside the novel”. Budick, *Fiction and the Historical Consciousness*, p. 187.

²² Escreve McHale: “Just as the historical figures may not behave in ways that contradict the ‘official’ record, so the entire material culture and *Weltanschauung* of a period may not be at variance with what ‘official’ history tells us about the period. In effect, this is a constraint of *anachronism*”. *Postmodernist Fiction*, p. 88.

modo uma clara interferência de sentimentos característicos de uma época posterior àquela que se está a retratar.

2.2. Coalhouse: figura anacrónica

O episódio mais flagrante de anacronia é, sem dúvida, o de Coalhouse²³. Coalhouse Walker Jr., a personagem que despoleta a acção considerada central na trama de *Ragtime*, é visto, por alguns críticos, nomeadamente por Cushing Strout²⁴, como sendo uma personagem anacrónica, visto que Doctorow se terá baseado nos militantes negros dos anos setenta e transportado comportamentos típicos dessa época para a era do “ragtime”, altura em que a reacção de Coalhouse, face ao que lhe aconteceu e tendo em conta o que se sabe das vivências dos negros, é exagerada. Como aponta Peter Brooker,

We might see the novel as indirectly addressing contemporary political issues in the 1970s, specifically the issue of strategy which emerged in black politics with the advent of Black Power and a commitment to violent revolutionary action after the civil rights protests and the assassination of Martin Luther King and Malcolm X in the 1960s²⁵.

A ligação passado / presente no episódio de Coalhouse dá-se ainda através de um outro pormenor também mencionado no livro anteriormente citado. Escreve Brooker:

Coalhouse Walker's adopted title of President of the Provisional Government of the United States echoes Marcus Garvey's chosen title of Provisional President of Africa, and as such is a link between this earlier major expression of black nationalism and the revolutionary alternative government of the Panthers²⁶.

²³ Igualmente flagrante é o momento em que o narrador compara Evelyn a Theda Bara e Marilyn Monroe.

²⁴ Strout, “Historicizing Fiction and Fictionalizing History: The Case of E. L. Doctorow,” *Prospects* 5 (1980), 423-37 ou em *The Veracious Imagination: Essays on American History, Literature and Biography* (Middletown, Connecticut: Wesleyan U. P., 1981), pp. 183-94.

²⁵ Peter Brooker, *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, The New Modern* (London and New York: Longman, 1996), p. 196.

²⁶ Brooker, *New York Fictions*, p. 196.

Considerando o que Paul Levine escreveu no seu livro *E. L. Doctorow* – “At times, particularly in the story of Coalhouse Walker, Doctorow’s treatment of history is deliberately anachronistic in the way it reshapes the past to parallel the present”²⁷ – não será o leitor levado a questionar as acções, supostamente ou não revolucionárias, cometidas por diferentes grupos negros, nomeadamente os “Black Panthers”? Será que, na sua generalidade, os revolucionários são fruto de uma imprensa que tudo faz para vender jornais, inclusivamente distorcendo factos de acordo com diversos interesses, por vezes mais ou menos obscuros? No caso de Coalhouse a imprensa satisfaz dois tipos de interesses. A imprensa local, pressionada pela polícia, descreve o incidente como sendo o resultado das acções de um louco solitário, mesmo depois de Coalhouse ter entregue uma carta explicando os seus motivos. A censura à publicação da carta é feita invocando a segurança de todos os cidadãos: “The newspaper editors and police officials believed it was in the interest of the public welfare not to print the letter. An isolated crazed killer was one problem. An insurrection was another” (*R*, 157).

Por outro lado, a imprensa de Nova Iorque, que não estava sujeita ao mesmo tipo de pressões e interesses locais, mas que quer vender jornais a todo o custo, publica a segunda carta de Coalhouse, o que leva as pessoas a ter uma outra visão de toda a situação. O centro das atenções quase se transfere por completo para Conklin, que passa a ser odiado e desprezado por todos, uma vez que é visto como sendo o responsável por tudo o que aconteceu, desde o “crime” inicial até à reacção violenta de Coalhouse. O poder da imprensa é visto, simultaneamente, como manipulador e como esclarecedor da verdade, o que é uma posição bastante contemporânea e anacrónica relativamente àquela época. Esse anacronismo é uma das componentes paródicas de *Ragtime*, tendo como função a questionação do conhecimento do passado, mas também do presente.

²⁷ Paul Levine, *E. L. Doctorow* (London and New York: Methuen, 1985), p.55.

A intromissão anacrónica na narrativa leva-nos a questionar, mais uma vez, a natureza deste narrador, o mesmo acontecendo perante as frequentes antecipações dentro da própria narrativa que nos preparam para algum facto posterior. Sabemos, por exemplo, que Emma Goldman irá conhecer Evelyn Nesbit muito antes de o encontro ocorrer – “She [Evelyn] happened once to meet Emma Goldman, the revolutionary“ (R, 13). O seu objectivo pode ainda ser chamar a nossa atenção para algum pormenor, que nos faz repensar a nossa leitura: quando Younger Brother reencontra Goldman e, na sua companhia, assiste a uma palestra acerca da Revolução Mexicana, que ele ignora que esteja a decorrer, o narrador escreve: “He [Younger Brother] had trouble hearing“ (R, 126). O leitor não dá grande importância ao facto, até porque seria natural que, com a confusão, fosse difícil ouvir. Mas quando na página 225 lê, “On one of his [Younger Brother’s] bombing forays his hearing was damaged. Eventually he grew deaf. He watched his explosions but could not hear them“, o leitor é obrigado a repensar a leitura que fez. Essa dificuldade em ouvir o que se dizia não significaria um aviso de que essas palavras, essas ideias iriam ser a causa da sua surdez e posterior morte? Aliás, temos conhecimento da sua morte no México antes de a narração ter atingido esse ponto da narrativa: “He kept a diary from the day of his arrival in Harlem to the day of his death in Mexico a little than a year later“ (R, 181; sublinhado nosso).

3. O fantástico como “subversão do real”

As antecipações e os anacronismos são, simultaneamente, bons instrumentos para testar a competência dos leitores, mas também, e talvez paradoxalmente, fonte de instabilidade e desconfiança por parte desses mesmos leitores face ao narrador. No entanto, nada abala tanto essa confiança como a inclusão de uma profecia na narração, o que acontece no final do capítulo primeiro de *Ragtime*.

Esse episódio já foi referenciado neste trabalho, mas é agora aqui retomado numa outra perspectiva. A profecia proferida por Boy – “Warn the Duke” – e que não é compreendida por Houdini, vai contra todas as regras do romance e narrador “histórico”, visto que entra no reino do fantástico, do inexplicável (na história tudo é explicável, tudo tem uma razão de ser). Como vimos anteriormente, a presença do elemento fantástico numa narrativa resulta numa “subversão do real”, uma vez que a “fenomenologia meta-empírica está para além do que é verificável e cognoscível a partir da experiência.”²⁸ A frase de Boy, que não é verificável nem cognoscível quando é proferida, e a consequente ambiguidade, serve um dos propósitos de Doctorow, que será transmitir ao leitor a ideia de que tudo se deve questionar: “Já o fantástico, sem o orientar [ao leitor] em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga”²⁹. A literatura fantástica deixa os seus leitores hesitantes entre uma explicação natural e outra sobrenatural para o fenómeno, pelo que em *Ragtime* a dúvida é saber se Boy realmente profetizou a Primeira Grande Guerra ou se tal frase é consequência de esta ser uma narrativa analéptica. A questão nunca é esclarecida, sendo a ambiguidade uma das convenções deste tipo de literatura, que coloca em contiguidade dois mundos reciprocamente exclusivos – o real e o imaginário.

Bettina Friedl³⁰, e o próprio Doctorow em “A Multiplicity of Witness”³¹, relacionam a frase enigmática de Boy com os seus poderes premonitórios, que são reconhecidos por Houdini no último capítulo do romance. Numa situação em que a sua visão é diferente, invertida (está de cabeça para baixo), Houdini é assaltado por uma

²⁸ Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 20.

²⁹ Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 40.

³⁰ Friedl, “The Stability of Images and the Instability of Things in E. L. Doctorow’s *Ragtime*,” in *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, pp. 91-103.

³¹ E. L. Doctorow, “A Multiplicity of Witness: E. L. Doctorow at Heidelberg,” in *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, pp. 183-98.

imagem – “The image was of a small boy looking at himself in the shiny brass headlamp of an automobile. “ (R, 233) – e, pela primeira vez, relaciona os factos: o “Duke “ da frase enigmática de Boy seria o arquiduque Francisco Fernando, que tinha acabado de ser assassinado e que Houdini tinha conhecido na Europa. Como convém aquando da presença do elemento fantástico numa narrativa, a ambiguidade e a hesitação imperam, daí que a mesma personagem, Houdini, por um lado negue o fantástico sob a forma dos médiuns e, por outro, reconheça a sua existência na profecia de Boy. Sintomática é a posição ideológica subjacente à narrativa fantástica. Escreve Furtado:

Assim, mesmo que omita qualquer polémica ideológica expressa (o que, de resto, acontece frequentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambiguidade de que vive uma tomada de posição potencial, velada embora, a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular.³²

Assim, em *Ragtime* há uma falência das capacidades humanas, porque apesar de possuir elementos que podiam impedir uma guerra, Houdini não consegue interpretar o que lhe é dito, sugerindo que o saber é inútil se não soubermos compreender o seu significado.

A descoberta dos poderes de Boy deixa-o entusiasmado, visto que, desde a morte da sua mãe, tentava encontrar uma forma de comunicar com ela. Para isso tinha-se envolvido numa verdadeira cruzada, financiando projectos cujo objectivo fosse encontrar uma ponte para o que está para além da morte, assim como desmascarando pseudo-médiuns e todos aqueles ligados às ciências do oculto, alegadamente capazes de comunicar com os mortos. Perante esta imagem de Boy, Houdini acredita “that it was the one genuine mystical experience of his life“ (R, 234). É de salientar que tanto a profecia proferida por Boy como a sua constatação por parte de Houdini estão

³² Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p.135.

intimamente ligadas ao problema da visão, o que mais uma vez nos remete para a literatura fantástica, como podemos depreender das palavras de Rosemary Jackson:

The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with the problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflection, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, or out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar.³³

Esses poderes premonitórios parecem ser característica dos membros desta família. Também Mother prevê o futuro, mas da sua própria família – “Yet I know these are happy years. And ahead of us are only great disasters” (*R*, 18). Na verdade, e após a chegada de Father de mais uma expedição, os problemas começam a surgir e os medos de Mother concretizam-se, apesar de não podermos afirmar que haja uma relação directa entre o retorno de Father e os problemas que assaltam a família. Essa relação só existe perante a incapacidade de Father lidar com esses problemas, com a realidade que encontra e que é substancialmente diferente da que deixou uns meses antes, o que o leva a sentir-se um estranho perante a sua família – “He wandered through the house finding everywhere signs of his own exclusion” (*R*, 85) –, mas também perante ele próprio. Algo se “quebrou” naquela viagem e nem ele, nem a sua relação com os outros, nomeadamente com Mother, poderá voltar a ser a mesma – “It was apparent to them both that this time he’ d stayed away too long” (*R*, 86) – talvez porque a relação entre ambos se baseasse no respeito e não na paixão. As ausências de Father eram parte integrante do casamento e importante para que a harmonia do lar fosse uma realidade, como ironicamente escreve o narrador: “The marriage seemed to flourish on Father’s extended absences” (*R*, 17).

³³ Jackson, *Fantasy*, p. 43.

Existe uma outra circunstância em que Mother intuitivamente prevê desgraças para a família e que são posteriormente confirmadas. Quando Mother decide acoitar Sarah e seu filho, salvando-os de uma vida difícil, sente que algo de terrível irá acontecer: “The Negro girl and her baby had carried into the house a sense of misfortune, a chaos, and now this feeling resided here like some sort of contamination” (R, 59). O equilíbrio, algo instável, desta família, que vivia num mundo artificial, num mundo protegido dos problemas que afligiam uma boa parte da população, vai ser estilhaçado com a introdução de um elemento estranho que os coloca em contacto com uma realidade que até esse momento era quase desconhecida. O único conhecimento que tinham dessa facção da sociedade era feita através dos empregados: as lavadeiras negras, as criadas irlandesas, os jardineiros italianos. É o caos, que para estes brancos era personificado pelos negros e pelos imigrantes, que começa a invadir o seu território. Esses medos premonitórios são, também, partilhados e sentidos por Father, quando a caminho do Pólo Norte a bordo do *Roosevelt* avista um navio cheio de imigrantes. Em vez de, como ironicamente sublinha o narrador, ver nestes passageiros potenciais clientes do sentimento nacionalista que as suas bandeiras representam, Father sente um desespero inexplicável (que é acompanhado por um tempo físico correspondente) que, no entanto, tem todas as razões para existir, visto que o seu grande sonho, aquilo porque tanto esperou, não se vai concretizar: Father é preterido por Mathew Henson, o assistente negro de Robert Peary, para o acompanhar na descoberta do Pólo Norte³⁴. Esses medos são novamente justificados quando um imigrante, Tateh, o vai substituir junto da sua família, assumindo o seu próprio papel, o de pai. A intromissão destas duas minorias na sua vida e os acontecimentos que se desenrolam à sua volta, vão fazê-lo sentir-se “By-

³⁴ Este facto terá sido uma das causas para a morte (simbólica) de Father, que depois desta viagem nunca mais foi o mesmo.

passed by life, like a spectator at an event“ (R,161), sentimento esse que o vai levar a cooperar com a polícia na caça ao homem – Coalhouse –, mas que tem o efeito perverso de, cada vez o afastar mais de Mother e da sua família até à ruptura total, apesar de fazê-lo sentir-se melhor consigo próprio, porque se sente apreciado pelos outros e não constantemente criticado e posto em causa como acontecia em casa. É como se a felicidade, o equilíbrio entre o pessoal e o social fosse impossível de conseguir.

Brian McHale, na sua tentativa de definir romance histórico, descreve três condições essenciais para que qualquer romance seja considerado como tal. A primeira dessas características já foi mencionada e está relacionada com o facto de o romance histórico não poder contradizer a verdade oficial da história, a não ser explorando aquilo que designa por “dark areas“, mas que, no entanto, também estão sujeitas a determinadas regras e limitações. A segunda das condições tem a ver com o uso de anacronismos, que já foi tratado neste capítulo. A última dessas características, como McHale especifica, será a impossibilidade do uso de elementos fantásticos num romance histórico. Escreve McHale:

[T]he most diffuse yet at the same time most profound constraint of all: the logic and physics of the fictional world must be compatible with those of reality if historical realmes are to be transferred from one realm to the other; otherwise the text will be at radical variance with the norms of ‘classic’ historical fiction. (...) Or, to put it differently, historical fictions must be *realistic* fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly.³⁵

Como vimos, há um acentuado cunho realista e historicista em toda a obra, mas que é, por vezes, interrompido por pequenas circunstâncias que desafiam a lógica da razão, o que conduz à subversão desse realismo.

³⁵ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 88.

4. A (falta de) nomeação: pessoas vs. máquinas

A ambiguidade presente na identificação do narrador tem como principal causa a ausência de nomes próprios das personagens ficcionais. Os nomes genéricos assentam em estereótipos baseados na relação familiar. Assim, enquanto que a família branca é constituída por Father, Mother, Boy, Younger Brother e Grandfather, a imigrante é nomeada pelos vocábulos equivalentes em “Yiddish”, ou seja, Tateh, Mameh e Sha (só é apelidada assim uma única vez por Tateh). Estas duas famílias simbolizam diferentes mundivisões, que existiam numa época em que família e pátria eram os maiores valores a defender e cuja presença é visível em *Ragtime*. A família “tradicional” desagrega-se e uma nova nasce, mais de acordo com vivências contemporâneas do narrador do que com experiências vividas e testemunhadas dessa época. Este anacronismo³⁶ demonstra a falência da família tradicional e, mais uma vez, leva-nos a problematizar esse passado e a sua relação com o presente. Por conseguinte, se na actualidade se fala de crise da família tradicional, a sua génese está nesse passado que não pode ser visto de uma forma nostálgica.

Como vimos anteriormente, o patriotismo era, e ainda é, um dos valores fundamentais da cultura americana. No final da época conhecida como “ragtime”, os americanos foram solicitados a demonstrar esse sentimento, quando em 1917 os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial. Milhares de americanos alistaram-se para combater o inimigo que, através da sua marinha, constituía uma ameaça para os interesses económicos americanos e até, talvez, para a segurança nacional. Em *Ragtime* a Primeira Guerra Mundial é vista de uma forma bastante irónica, em especial o papel de Woodrow Wilson, tido como pacifista, mas que envolveu os Estados Unidos em todas as

³⁶ Esta “nova família” pode ser considerada um anacronismo, visto que no início deste século não seria fácil integrar uma criança negra numa família branca.

guerras possíveis da altura (Primeira Grande Guerra, intervenções armadas no México e no mar das Caraíbas). Há ainda uma personagem, mencionada uma única vez – Captain Van Papen –, que indicia esse perigo potencial para a segurança nacional através do interesse que demonstrava na costa leste americana.

Se as personagens são definidas pela sua posição na família, isso pode significar que se dá mais importância à função que elas aí têm do que ao lugar que ocupam na sociedade. Há quase um conflito entre o Eu familiar e o Eu social, privilegiando-se o primeiro³⁷. É o que acontece quando Father deixa o nicho familiar. A sua força começa a diminuir, deixando que a sua posição seja ocupada por um outro “Father” / “Tateh”. O mesmo sucede quando Younger Brother abandona a família e assume uma posição crítica face à sociedade: a sua morte precoce não é uma surpresa, o mesmo acontecendo com Coalhouse, que teve a coragem de se revoltar contra o *status quo* vigente. A excepção é Tateh, que parece conseguir conciliar o individual e o social, daí ser a única personagem masculina bem sucedida³⁸. O mesmo acontece a Mother, mas só temporariamente, quando Father se ausentou da casa e ela teve que se encarregar dos negócios da família. Não é, pois, de estranhar que sejam estas duas personagens a estar na base de uma nova experiência familiar e que simbolizem os mitos americanos de “melting pot” e “self-made man”.

Há duas personagens ficcionais que são excepção relativamente a estes nomes genéricos: Coalhouse Walker Jr. e Sarah. Tal facto pode ser facilmente explicado, uma vez que estas duas figuras têm uma existência virtual anterior, isto é, têm na sua base intertextos literários e históricos. O autor não é o responsável último pela sua existência,

³⁷ Como já vimos, esta divisão é omnipresente em qualquer discussão que envolva a literatura americana e neste caso particular, em *Ragtime* o seu narrador contem essas duas dimensões expressas pelo uso dos pronomes “I” e “we”.

³⁸ Essa conciliação é, no entanto, dúbia, uma vez que podemos dizer que no caso dele teve que trair o individual para ser bem sucedido no social.

uma vez que são baseados em figuras pré-existentes, transformadas pela imaginação de Doctorow, mas não completamente inventadas.³⁹

Ironicamente, ou talvez não, os automóveis que vão aparecendo ao longo do romance são todos identificados individualmente e, por vezes, são eles que introduzem as próprias personagens. Por exemplo e, apesar de Houdini já ter sido mencionado por Boy por ser um dos seus interesses, só se torna numa personagem presente com o aparecimento de um automóvel – “a black 45-horsepower Pope-Toledo Runabout” (R, 15) – que, após descrição pormenorizada, é-nos dito pertencer a Houdini. O mesmo acontece relativamente a Coalhouse. Sabemos da existência de “a new Model T Ford” (R, 117) pertencente a um negro, antes de sabermos o nome do seu proprietário: “His name was Coalhouse Walker Jr.” (R, 119). As características dos automóveis como que reflectem as dos seus proprietários, ou então os seus desejos: Houdini a querer ser aceite pela classe alta, a descrição de Coalhouse a completar aquela que se faz do seu Model T Ford: “His car shone” (R, 118). Por vezes, mencionar o nome do automóvel tem como função antecipar algum acontecimento. A viatura do Arquiduque Francisco Fernando, um “white Daimler landau”, é referida anteriormente a ser protagonista no acontecimento que despoletou a Primeira Grande Guerra, talvez antecipando o assassinato do seu proprietário nas ruas de Sarajevo: “They were in a Daimler touring car. (...) As it happened the car had stopped beside a young Serbian patriot who was one of the same group who had tried to kill the Archduke by bomb but who had despaired of another opportunity” (R, 231). A ironia pode igualmente estar presente quando o carro que Coalhouse e o seu grupo usam no segundo ataque é, convenientemente, branco (“a

³⁹ Nada se inventa completamente, isto é, tudo tem uma pré-existência, pelo que qualquer personagem ou episódio é resultado de uma composição – Doctorow diz na entrevista “The Art of Fiction”, “You use found materials as you use anything else from your life”. pp. 30-33. Contudo, no caso de Coalhouse e Sarah, os leitores conhecem as bases da sua existência, o que não acontece com o resto das personagens fictícias.

white town car), visto que estão a atacar sentimentos racistas por parte de grande parte da população branca.

Aos onze diferentes automóveis⁴⁰ que aparecem em *Ragtime* devemos salientar que se mencionam ainda os nomes de onze navios (ou barcos), de três comboios⁴¹, vários eléctricos e outros meios de locomoção. O facto de haver tantos meios de transporte simboliza o constante movimento característico da sociedade americana, movimento esse que é tanto físico como mental – vimos como Tateh simboliza esse movimento, essa fluidez –, mas é igualmente representativo dessa nova era industrial que tem no Model T Ford, e tudo aquilo que a posse de um transporte próprio significa, o seu melhor exemplo. Há, igualmente, nesta enumeração exaustiva de diferentes meios de transporte uma paródia implícita à ideia de máquina como “symbol of infinity (...) a moral force, much as the early Christians felt the Cross”⁴². Após a Grande Exposição de 1900 onde a máquina, em especial o automóvel, foi a atracção principal, a América parece ter encontrado um novo deus, uma nova razão para existir, desprezando outras forças, fundamentais na construção do mundo ocidental – “Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the Western world ever felt, and had drawn man’s activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done”⁴³ –, mas que nos Estados Unidos nunca tinham funcionado como tal: “The force of the Virgin was still felt at Lourdes, and seemed to be as potent as X-rays; but in America neither Venus nor Virgin ever had value as force – at most as sentiment. No American

⁴⁰ Além dos já referenciados, menciona-se ainda os nomes de “open Marmon”, “Black Detroit Electric”, “Ford Doctor’s Car”, “army REO’s”, “Panhard”, “Pierce Arrow Opera Couch”, “Packard touring car”.

⁴¹ Para sermos mais precisos, mencionamos o nome de dois tipos de máquinas – Baldwin 4-4-0 e 4-6-0 – e um comboio – El.

⁴² Henry Adams, “The Dynamo and the Virgin,” *The Education of Henry Adams* (New York: The Modern Library, 1931), p. 380.

⁴³ Adams, “The Dynamo and the Virgin,” pp. 388-9.

had ever been truly afraid of either”⁴⁴. A força de que se fala é naturalmente a força do sexo, personificada na mulher e na sua capacidade de (pro)criação, que na América é desprezada se não mesmo condenada, se tivermos em consideração o que Adams escreveu em “The Dynamo and the Virgin”: “[A]ny one brought up among Puritans knew that sex was sin. In any previous age, sex was strength”⁴⁵; este é, igualmente, um sentimento expresso pelo narrador de *Ragtime* em várias circunstâncias⁴⁶. Essa força era “the highest energy ever known to man, the creator of four-fifths of his noblest art, exercising vastly more attraction over the human mind than all the steam-engines and dynamos ever dreamed of; and yet this energy was unknown to the American mind”⁴⁷. No virar do século, a América preferia a força da máquina à força do sexo.

A existência de inúmeras personagens históricas que interagem entre si ou com personagens ficcionais é relevante para o sentido total de *Ragtime*, porque tornam a imagem que temos dessa época mais nítida. Para que o leitor se aperceba da importância deste número infindável de figuras históricas, precisa de possuir um conhecimento enciclopédico, o que nem sempre acontece, mas que funciona a favor do sentido geral da obra, visto que assim se esbatem as fronteiras entre a história e a ficção.⁴⁸

⁴⁴ Adams, “The Dynamo and the Virgin,” p. 383.

⁴⁵ Adams, “The Dynamo and the Virgin,” p. 384.

⁴⁶ Lembremos a relação entre Father e Mother com o seu coito dominical, a atitude de quase enfado e desinteresse perante o sexo que os homens esperam das suas mulheres, que contrastava com a atitude entusiasmada e participativa das esquimós, e a ligação feita entre sexo e morte e a influência de Freud na atitude sexual dos americanos. Estes exemplos estão de acordo com o sentimento expresso por Adams, que em 1900 escreve: “The true American knew something of the facts, but nothing of the feelings; he read the letter, but he never felt the law”. “The Dynamo and the Virgin,” p. 384.

⁴⁷ Adams, “The Dynamo and the Virgin,” pp. 384-5.

⁴⁸ Frank Kermode tem uma opinião completamente oposta a esta, defendendo que as personagens históricas são como “adereços inanimados”, sem função especial na narrativa: “Sometimes the historical figures are there simply because they belong to the period bric-à-brac, sometimes they are given a bit of moral work to do, as when Booker T. Washington enters at the climax to show us what an Uncle Tom is like. For the most they serve the same purpose as the inanimate props, much as Model T Ford, the Atlantic City boardwalks, and contemporary baseball”. In “Those were the Days,” *New Review* 2 (1975 / 76), 58.

5. A linguagem e a posição do artista

Se virmos *Ragtime* como um acto de composição a partir de uma série de acontecimentos pessoais e históricos que marcaram Boy enquanto criança, podemos dizer que este foi influenciado por Father, que acredita no poder da escrita enquanto ordenação do caos que é a experiência humana. Esta é uma posição modernista – “Modernists’, (...), defined Art as ‘the imposition of human order upon inhuman chaos’⁴⁹ – que, no entanto, é subvertida pelo esbatimento de fronteiras entre os diferentes tipos de discurso, pela ambiguidade do narrador (sua identidade e perspectivas), pela construção da narrativa que só se torna uma através do episódio de Coalhouse, pela consciência da importância da linguagem na verbalização dessa experiência. Father vê a escrita como forma de auto-controlo, como meio para manter a sanidade mental a bordo do *Roosevelt*: “Father kept himself under control by writing in his journal. This was a system too, the system of language and conceptualization. It proposed that human beings, by the act of making witness, warranted times and places for their existence other than the time and place they were living through” (R, 62). Father está consciente de como a experiência é enformada pela linguagem utilizada, que por sua vez transporta para outras épocas conhecimentos de tempos passados. Father assume claramente o papel de testemunha e historiador, apesar de se mostrar indiferente à história do seu tempo. Escreve consciente da importância que as suas cartas poderão ter para quem quiser pintar um retrato mais fiel da expedição e dos sentimentos vividos por aquela pequena comunidade, constituída por pessoas de culturas tão diferentes que um choque cultural seria inevitável, como aconteceu com Father.⁵⁰ Para Father, a arte dá

⁴⁹ Mark Busby, “E. L. Doctorow’s *Ragtime* and the Dialectics of Change,” *Ball State University Forum* 26. 3 (Summer 1985), 43.

⁵⁰ A escrita para Father tem ainda uma outra função, a de medir o tempo num espaço em que dia e noite se confundem. A escrita do diário funciona como ponto de referência temporal, importante para a manutenção da sua sanidade mental.

forma ao mundo, mas o que *Ragtime* demonstra é que esta é uma forma temporária, visto que a instabilidade é tida como característica inerente a tudo e todos.

Também Boy, enquanto narrador, está consciente da importância da linguagem e, em pelo menos duas circunstâncias, chama-nos a atenção para o seu poder. Vejamos: quando Evelyn assiste com Tateh à palestra de Goldman, o que mais a impressiona são as palavras proferidas por esta radical, palavras essas que a transformam: “[Evelyn] was swept by the oratory of powerful ideas that lifted her mind like a river” (R, 46). Coalhouse, por sua vez, admite que o facto de ter assinado a sua segunda carta dirigida aos jornais como “President of the Provisional American Government” radica, não na crença revolução sonhada pelos seus seguidores, mas no facto de as palavras possuírem o poder de unir as pessoas: “It seemed to be the rhetoric we needed for our morale” (R, 216). Igualmente por acreditar nesse poder é que os jornais, juntamente com a polícia, tomaram a decisão de não publicar a primeira carta que Coalhouse escreve, visto que isso poderia influenciar a opinião pública de uma forma que não agradasse ao poder instituído: “The newspaper editors and police officials believed it was in the interest of the public welfare not to print the letter” (R, 158).

Essa consciência da importância da linguagem na expressão de sentimentos e experiências é particularmente sentida pelos artistas da palavra que, frequentemente, têm dúvidas acerca de qual o ponto de vista a adoptar perante aquilo que querem expressar. Num contexto pós-modernista como é este nosso fim de século (e de milénio), a ambiguidade, a inclusão, a pluralidade são características que, anacronicamente aparecem em *Ragtime* e que são exemplificadas pela dificuldade que diversas personagens sentem ao tentarem encontrar a perspectiva certa. Vejamos o caso de Theodore Dreiser, significativamente o único escritor da época do ragtime presente no

romance⁵¹. Dreiser, após o fracasso que foi a publicação de *Sister Carrie*, sofreu uma enorme depressão, que em *Ragtime* é descrita da seguinte forma:

He rented a furnished room in Brooklyn and went to live there. He took to sitting on a wooden chair in the middle of the room. One day he decided his chair was facing in the wrong direction. Raising his weight from the chair, he lifted it with his two hands and turned it to the right, to align it properly. For a moment he thought the chair was aligned, but then he decided it was not. He moved it another turn to the right. He tried sitting in the chair now but it still felt peculiar. He turned it again. Eventually he made a complete circle and still he could not find the proper alignment for the chair. The light faded on the dirty window of the furnished room. Through the night Dreiser turned his chair in circles seeking the proper alignment. (*R*, 28)

Dreiser está embrenhado na procura (estéril) da posição ideal do artista relativamente à sua arte, o que reflecte uma posição auto-reflexiva, posição essa intimamente ligada à sua intenção. É sempre discutível a possibilidade de nós, enquanto leitores, podermos conhecer essa intenção. Porém, tal facto não deveria ser obstáculo para, através das pistas deixadas pelo autor através das suas personagens, do narrador e dos respectivos pontos de vista, não tentarmos compreender o objectivo do romance, que neste caso específico é tarefa complexa. O que o pós-modernismo nos diz é que não há **uma** posição ideal, não há um único ponto de vista, mas sim uma pluralidade deles, o que por si só já é uma perspectiva, se bem que impossível de conseguir por ser múltipla até ao infinito. Assim, num mundo dominado pela pluralidade, pelo movimento, pela fluidez – Peary tem inclusivamente dificuldade em identificar claramente o Pólo Norte⁵² – quem tiver consciência desses domínios e, apesar das circunstâncias, conseguir escolher o melhor enquadramento terá sucesso garantido. É precisamente o que faz Tateh / Barão

⁵¹ É significativa a presença de Dreiser e não de um outro qualquer escritor se tivermos em conta o que, por exemplo Philip Fisher, escreve dele: “Dreiser makes of New York what Dostoevsky did of St. Petersburg: a city of dreamers, and of the debris of collapsed dreams “. In Philip Fisher, “Theodore Dreiser: Promising Dreamers,” *The New Pelican Guide to English Literature: 9. American Literature*, ed. Boris Ford (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991, [1988]), p. 261.

⁵² Escreve o narrador: “On this watery planet the sliding sea refused to be fixed. He couldn’t find the exact place to say this spot, here, is the North Pole” (*R*, 66/67).

de Ashkenazy: a sua personalidade fluida conjuntamente com a perspectiva que escolhe através da sua lente – “He [Tateh] carried on a chain around his neck a rectangular glass framed in metal which he often held up to his face as if to compose for a mental photograph what it was that had captured his attention” (*R*, 189) – transformaram-no de um pobre imigrante num magnata cinematográfico. O pequeno episódio referente a Dreiser é em si mesmo ambíguo e ambivalente, visto parecer querer dizer que a escolha de uma só perspectiva é insuficiente. Contudo, e simultaneamente, a procura (desesperada) do melhor ângulo pode levar à loucura, uma vez que é impossível de ser encontrado: escolher um é ignorar todos os outros.⁵³ A paródia ao pós-modernismo é evidente, visto que Tateh, a única personagem bem sucedida, escolhe uma só perspectiva de todas as que se lhe oferecem, ainda que o significado dessa escolha seja ambíguo⁵⁴.

6. O título e a multiplicidade de leituras

A multiplicidade está ainda presente no título do romance, *Ragtime*. Este simples vocábulo sugere vários significados, que iremos tentar explorar em seguida, não esquecendo o que Hutcheon escreveu em *The Politics of Postmodernism*: “Whatever the paratextual *form* – footnote, epigraph, title – the function is to make space for the intertexts of history within the texts of fiction”⁵⁵. A palavra “ragtime” define um tipo de música que teve o seu apogeu em Scott Joplin com “Maple Leaf Rag”, assim como uma era que se situa aproximadamente nas duas primeiras décadas do século XX. “Ragtime”

⁵³ Esta reflexão sobre a literatura feita a partir de episódios referentes a “escritores” fechados em quartos tem uma longa tradição na literatura americana – lembremos “Bartleby, the Scribner” de Herman Melville ou *The New York Trilogy* de Paul Auster.

⁵⁴ Reportarmo-nos, claro, à visão final de harmonia entre as diferentes raças e à futura série baseada nessa experiência.

⁵⁵ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 86.

é um tipo de música considerada de transição, algo entre os “minstrels” do século XIX e o jazz dos anos vinte, que se adequa à nova vivência citadina que começava a ser a da maioria dos americanos: “America acquired in ragtime a music in tune with city life and its new ethnic populations”⁵⁶. Podemos, portanto, concluir que “ragtime” é algo que questiona o passado e aponta novos caminhos para o futuro.

“Ragtime”, como tipo de música, é definido por David Emblidge como tendo as seguintes características: “A left hand ostinato unconveying a distinct basis of fundamental repetition and a right handed liveliness allowing for a wide range of improvisation on the melodic line”⁵⁷. Complementando esta definição escreve Josie P. Campbell: “As the pianist opposes syncopations in his right hand against a precise and regularly accented bass, the delayed and misplaced accents and their conjunction with regular meters set up the complex polyrhythms of ragtime”⁵⁸. De acordo com essas definições, cada crítico faz a sua interpretação da palavra “ragtime”, aplicando-a a *Ragtime*. Enquanto Emblidge conclui que a própria estrutura da música simboliza a forma como é visto o processo histórico em *Ragtime* (isto é, recorrência pontilhada por alguma variação individual), Campbell defende que os ritmos opostos existentes em “ragtime” constroem a base estrutural e metafísica de *Ragtime*⁵⁹. No entanto, a interpretação que está mais de acordo com a nossa leitura de *Ragtime* é a dada por Susan Brienza, que escreve: “Syncopation is a shifting of accent so that the normally unaccented beats are stressed. Transposed to the novel form, this means that *Ragtime*

⁵⁶ Ostendorf, “The Musical World,” p. 586.

⁵⁷ Emblidge, “Marching Backward Into the Future: Progress as Illusion in Doctorow’s Novels,” p. 406.

⁵⁸ Josie P. Campbell, “Coalhouse Walker and the Model T Ford: Legerdemain in *Ragtime*,” *Journal of Popular Culture* 13 (1979), 302.

⁵⁹ Josie Campbell refere dois tipos de “ragtime” – o de Christiensen, que reduzia “ragtime” a três movimentos básicos sincopados, que pode ser exemplificado em *Ragtime* pela existência de três famílias, à volta das quais toda a acção roda, e o de Joplin, que dava a cada nota de música o seu próprio tempo, observando escrupulosamente as ligações entre elas, o que de alguma forma é subvertido em *Ragtime*, visto que a “nota” de Coalhouse soa durante mais tempo do que a das outras personagens.

will not be primarily about the great historical figures of the time; rather, the ordinary people will be stressed⁶⁰. Na verdade, em *Ragtime* dá-se voz a quem, naquele tempo, não tinha o direito de expressar as suas opiniões – os imigrantes, os negros, as mulheres. A mesma acentuação é dada às personagens históricas, ricas e famosas, e às ficcionais, pobres e desconhecidas⁶¹.

Ainda relativamente a “ragtime”/ música, Frank Kermode chama a atenção para o facto de *Ragtime* aparecer justamente na mesma época de um certo revivalismo relativamente a Scott Joplin, devido à popularidade do filme “The Sting”, que tinha este tipo de música como banda sonora. A palavra “ragtime”, no entanto, pode ser vista noutras perspectivas que não necessariamente como metáfora construída a partir de um tipo de música. Se a decompusermos, teremos duas palavras distintas, “rag” e “time”. Phyllis Jones menciona a expressão “it rags time⁶²”, relacionando-a com o facto de o romance *Ragtime* questionar as noções convencionais de tempo na história, o que é notório, por exemplo no uso de anacronismos e antecipações. Uma expressão semelhante é utilizada por Barbara Cooper que, contudo, lhe atribui um significado diferente: “This novel is “rag” time which encompasses nostalgia, memorabilia, data, and factual historical information⁶³”, referindo-se às diferentes fontes utilizadas na construção de *Ragtime*. Pode-se inferir um outro significado na linha destes se reportarmos a palavra “rag” a imigrante como faz Father, na altura em que deixa Nova Iorque a bordo de *Roosevelt* e se cruza com um navio de imigrantes: “It was a rag ship with a million dark

⁶⁰ Susan Brienza, “Doctorow’s *Ragtime*: Narrative as Silhouettes and Syncopation,” *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 11.2 (1981), 101.

⁶¹ No mesmo artigo, Susan Brienza menciona um pormenor interessante para o estudo do título quando compara este tipo de música com as silhuetas, sugerindo a sua equivalência: “Silhouettes depend on the relationship between background and foreground in special dimensions; in temporal and aural dimensions it might be said that ragtime also depends on this relationship between background and foreground. In short, ragtime appears to be a musical version of the moving silhouettes”. “Doctorow’s *Ragtime*: Narrative as Silhouettes and Syncopation,” p. 101.

⁶² Jones, “*Ragtime*, Feminist, Socialist and Black Perspectives on the Self-Made Man,” p. 17.

⁶³ Cooper, “The Artist as Historian,” p. 29.

eyes staring at him“ (*R*, 18). Na realidade, estima-se que entre 1892 e 1954 (tempo em que funcionou a entrada de imigrantes através de Ellis Island) entraram nos Estados Unidos vinte milhões de imigrantes, dos quais uma grande parte entrou até 1924, altura em que o Congresso aprovou uma lei – Reed-Johnson Immigration Act – que impunha limites à quantidade de estrangeiros que seriam aceites. Entre eles estava Tateh, que vai simbolizar o mito do sucesso, na época expresso nos romances de cordel de Horatio Alger e a sua ideia de “from rags to riches“. Significativamente, quando Tateh decide abandonar as suas roupas, que não estariam em muito bom estado, o seu percurso muda e o seu renascimento começa: “His belongings, his rags, he would leave to the landlord“ (*R*, 100). É como se abandonasse não só as roupas, mas toda uma forma de pensar e de viver.

Gerhard Bach⁶⁴ tem uma outra interpretação suscitada pela ideia de Jacob Riis, que compara o mapa que fez de Manhattan a um “crazy quilt of humanity“ (*R*, 22). Na verdade, uma manta de retalhos é constituída precisamente por diferentes pedaços de tecido de várias cores que harmoniosamente se conjugam para formar uma unidade. Será isso Manhattan? Isto é, apesar das diferenças étnicas há união, ou somente grupos de pessoas que, fruto do acaso ou das circunstâncias, se juntaram no mesmo sítio? Assumindo a metáfora, haverá uma “manta“ ou somente “retalhos“?

Para terminar o estudo do título, Bach sugere ainda uma outra interpretação para a palavra “ragtime“ quando escreve:

In a mosaic or quilt there is no one central piece or groups of pieces giving sole meaning to the picture. Each element is of equal importance, but this is only recognized when it is missing. Doctorow’s continuity thus is a structural principle employed by Doctorow in order to enable or challenge the reader to participate in the creative process of making history by ordering bits and pieces of history and fiction into what eventually resolves itself

⁶⁴ Gerhard Bach, “Novel as History and Film as Fiction: New Perspectives on Doctorow’s *Ragtime*,” *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, pp.163-75.

as the complex picture of an era: not a factual reality of dates, places and so-called events, a deadbeat history, musically speaking, but a history composed in ragged time.⁶⁵

Daqui se conclui que a própria composição de *Ragtime* é feita de pequenos pedaços de história, de recordações pessoais, de sentimentos, de ficção. Boy, através do prazer que sente em tudo guardar, constrói uma narrativa em que é possível ver “only the tracks made by the skaters, traces quickly erased of moments past, journeys taken” (*R*, 92).

⁶⁵ Bach, “Novel as History and Film as Fiction,” p. 169.

Conclusão

[Ragtime is] one of those anomalies of American letters: a serious work of fiction which is greeted by both popular and critical acclaim.

Bernard F. Rodgers

The novel is dominated by its surface. It lacks depth, in much the same way as the music from which it derives its title lacks depth.

Leonard Kriegel

Ragtime, by E. L. Doctorow, is a extraordinary novel.

Allan Winkler

A pluralidade e a contradição parecem fazer parte da natureza de *Ragtime*, inclusive da sua recepção. Após o êxito comercial (devido a uma bem orquestrada campanha publicitária) e o bom acolhimento crítico, seguiram-se opiniões de sinal contrário, em que, por exemplo, o romance foi classificado como “The Most Overrated Book of the Year”¹. O que *Ragtime* parece ter conseguido foi esbater as fronteiras entre cultura popular e cultura erudita, expondo-se ao efeito perverso de poder ser criticado por ambas. A literatura “popular” poderá acusar *Ragtime* de só poder ser lida por elites culturais, uma vez que invoca tantos intertextos que será impossível dominá-los a todos. Por seu lado, a literatura “erudita” poderá considerar *Ragtime* superficial, precisamente pelas mesmas razões, alegando que ao tentar debruçar-se sobre tantos aspectos da vida

¹ *Atlantic Monthly*, January 1976. Berryman, “*Ragtime* in Retrospect,” p. 30.

americana torna-se impossível um estudo profundo de qualquer um dos assuntos.

Este esbatimento de fronteiras claramente definidas é uma das características de *Ragtime* que, assim, questiona as delimitações de história/ficção, individual/colectivo, passado/presente. A “invasão” de personagens históricas num discurso ficcional, a sua interacção com personagens fictícias em acontecimentos imaginados, assim como a acumulação de factos históricos comprovados com ocorrências fictícias são técnicas usadas por Doctorow para conseguir aproximar história de ficção e concluir que tudo é narrativa, que tudo é composição. Como exemplo podemos dar o primeiro parágrafo do romance, onde já se apresentam relações entre personagens correspondentes a pessoas reais, relações sobre cuja existência não há provas: será que Evelyn Nesbit e Emma Goldman se conheceram, se tornaram amigas? Ao juntar num mesmo parágrafo factos verdadeiros – o triângulo amoroso Thaw/ Evelyn/ White e o crime que resultou de tal relação – e factos *talvez* ficcionais – o encontro de Evelyn com Emma – o leitor é levado, por um lado a acreditar, por outro a questionar tudo aquilo que lê. A linha de separação entre o real e o ficcional esbate-se e o que temos é narrativa.

Na verdade, tal como a música que dá o título ao romance, também *Ragtime* é uma composição feita a partir de vestígios de um passado presentificado com os testemunhos de diferentes personagens, para os quais o narrador chama a nossa atenção, tornando-nos, dessa forma, conscientes dos mecanismos da ficção e, por extensão, da própria história. Esta auto-reflexividade é igualmente visível na problematização da linguagem enquanto meio de ordenação de experiências (Father e os seus diários da expedição ao Pólo Norte), ou como instrumento de poder (as cartas de Coalhouse ou os discursos de Emma Goldman).

Em *Ragtime* a reflexão metaficcional está centrada na atitude que o narrador assume perante a narração. Assim, como interpretar e confiar num narrador cuja narrativa se baseia em testemunhos pessoais que ele, naturalmente, descodifica subjectivamente? Como interpretar e confiar num narrador que oscila entre uma perspectiva individual e uma colectiva, que não distingue o “eu” do “outro”, que não sabe quem é? Como interpretar e confiar num narrador que permeia a sua narração do passado com conhecimentos do futuro através de uma enorme profusão de anacronismos e antecipações? Como interpretar e confiar num narrador consciente das suas limitações, mas também do seu poder enquanto intérprete de experiências alheias, que lhe chegam já mediadas pela linguagem? A resposta parece residir numa simples palavra – paródia. Não estará Doctorow a parodiar o papel de narrador e tudo o que isso implica? Ou seja, através deste narrador auto-reflexivo Doctorow parodia a natureza dessa entidade ficcional a que damos o nome de narrador, mas também todas as narrativas, quer sejam ficcionais ou históricas, que usam o narrador como instrumento. Contudo, este narrador “paródico” encerra em si uma outra característica que é vista como paradoxal. Ele é também um narrador virado para a história, para o mundo exterior e, nesse papel, torna-se um elemento fundamental da paródia e consequente crítica que se faz a alguns dos mitos americanos – a ideia de “melting pot”, de “self-made man”, do sonho americano. O narrador exemplifica a diferença entre sonho e realidade ou aquilo que as palavras de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos apontam: “[A] evidente discrepância entre a retórica do êxito e os conflitos sociais nos Estados Unidos não deixaria de projectar-se de alguma forma curiosa na construção da América no seu próprio imaginário como uma espécie de América-a-haver, o espaço em branco da materialização do sonho (não raro

tornado pesadelo) ou o trajecto da demanda do lugar (um percurso tantas vezes viciosamente circular) “²”.

Este olhar para o passado com o intuito de problematizar o presente inscreve-se na tradição do “romance”, tradição essa fundamental na definição de uma literatura americana. Ao apropriar-se de alguns elementos do “romance” Doctorow está a confirmar essa tradição, mas a atitude paródica que toma subverte-a. Assim este posicionamento paradoxal filia *Ragtime* no paradigma pós-modernista, que se caracteriza pela sua ambiguidade e pluralidade (consequências da ideia de inclusão, tão importante para o pós-modernismo) assim como pela auto-reflexividade e historicidade. Todas essas características são conseguidas devido à atitude paródica que se assume perante o material que tem à disposição. Como vimos, essa atitude implica uma posição paradoxal, uma vez que significa cumplicidade e crítica ao objecto parodiado. Isto significa que qualquer atitude paródica e pós-modernista irá confirmar e negar essas mesmas atitudes, ou por outras palavras, parodia-se a paródia e o pós-modernismo.

Ragtime é um bom exemplo deste posicionamento, que tanto confirma como subverte características pós-modernistas como sejam a ambiguidade e a pluralidade. Vejamos: apesar de termos uma “multiplicidade de testemunhas” e respectivos pontos de vista (alguns até contraditórios entre si), não temos todos os possíveis, pelo que qualquer perspectiva é sempre e somente uma, o que exclui todas as outras, negando-se o princípio da inclusão tão defendido pelos pós-modernistas. O princípio da pluralidade dos testemunhos também é subvertido em *Ragtime*, porque são sempre filtrados através de uma única perspectiva – a do narrador. A dupla-voz em *Ragtime* conduz ao esbatimento de certas fronteiras e consequente ambiguidade, que acaba por se virar

² Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “Lugares de Sentido na Literatura Americana,” *Revista Crítica de Ciências Sociais* 22 (Abril 1987), 163.

contra si própria mas que atinge o objectivo pós-modernista de tudo questionar.

A re-leitura que *Ragtime* faz e que implica uma posição de confirmação e subversão de, por exemplo alguns mitos americanos a que já fizemos referência, não é somente aplicável a um tempo histórico e alguns escritores. Pelo contrário, a atitude crítica e questionadora que lhe está subjacente, é extensível à forma como encaramos o presente, quer se trate de acontecimentos com implicações sociais, culturais, ideológicas, económicas ou científicas quer se trate de literatura. *Ragtime* ensina que tudo deve ser questionado.

Se, como dissemos, o objectivo é tudo questionar, temos que definir esse *tudo*, que em *Ragtime* é essencialmente a relação da história com a ficção, como as duas se permeiam e como a ficção nos pode levar a fazer outras leituras da história. A classificação de *Ragtime* como metaficção historiográfica é já uma resposta à forma como essa relação é tratada e em que, basicamente se questiona e parodia a ideia de América como porto de abrigo ou, nas palavras de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “a América como processo de realização, a América como caminho, viagem ou ponte – numa palavra, a América como sentido”³. A personagem que encarna esta paródia é Tateh, que com um percurso, que poderíamos apelidar de alegórico no contexto americano, vê o seu sonho transformado em pesadelo. Contudo, através de um processo de libertação (ou traição?), Tateh “point[ed] his life along the lines of flow of American energy” (R, 102) e torna-se um digno representante da ideia de *americano* tal como ela é descrita por Perry Miller: “being an American is not something to be inherited so much as something to be achieved”⁴. A América que é parodiada em *Ragtime* é a América da promessa, a América do devir, a América do sucesso.

³ Santos, “Lugares de Sentido na Literatura Americana,” p.163.

⁴ Perry Miller citado por Dieter Schulze em “E. L. Doctorow’s America: An Introduction to his Fiction,” *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*, p. 15.

Se *Ragtime* é paródia à história e à América também é paródia à escrita e à arte como instrumento de mudança. A arte, sempre mediada por uma qualquer linguagem, apresenta-se impotente face ao real e incapaz de ser um meio eficaz para se conseguir mudanças sociais. Relativamente à escrita, a própria estrutura do romance leva-nos a fazer uma leitura paródica de *Ragtime*, visto que parece imitar a estrutura da escrita de uma tese – os primeiros dois capítulos introduzem todas as coordenadas que vão sendo desenroladas e concluídas no último, que se caracteriza pela quantidade de informação aí contida, funcionando quase como sumário de um destino colectivo e sua ligação com os destinos individuais.

Ragtime, através da sua posição pós-modernista de chamar ao centro os que estão na margem da sociedade, dá voz aos silenciados da história, permitindo-nos ouvir uma melodia diferente e concedendo-nos a oportunidade de compor uma sinfonia a várias e diferentes vozes.

Bibliografia

Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. New York: The Modern Library, 1931.

Aristóteles. *Poetica*. Int., pref., trad., coment., apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

Bach, Gerhard. "Novel as History and Film as Fiction: New Perspectives on Doctorow's *Ragtime*." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988.163-75.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Berryman, Charles. "Ragtime in Retrospect" *The South Atlantic Quarterly* 81:1. (Winter 1982): 30-42.

Berthoff, Warner. "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms." *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. M. W. Bloomfield. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1970.

Bradbury, Malcolm, ed. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Fontana Press, 1990.

Bradbury, Malcolm and Howard Temperley. *Introduction to American Studies*. London and New York: Longman, 1981.

Brienza, Susan. "Doctorow's *Ragtime*: Narrative as Silhouettes and Syncopation." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 2. 3. (1981): 97-103.

Brooker, Peter, ed. and int. *Modernism / Postmodernism*. Harlow: Longman, 1992.

_____. *New York Fictions: Modernity, Postmodernity, The New Modern*. London and New York: Longman, 1996.

Budick, Emily Miller. *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition*. New Haven and London: Yale U.P., 1989.

Bulhof, Ilse N. "Imagination and Interpretation in History." *Literature and History*. Eds. Leonard Schulze and Walter Wetzels. Lanham, New York and London: University Press of America, 1983. 3-25.

Busby, Mark. "E. L. Doctorow's *Ragtime* and the Dialectics of Change." *Ball State University Forum* 26. 3 (Summer 1985): 39-44.

Campbell, Josie P. "Coalhouse Walker and the Model T Ford: Legerdemain in *Ragtime*." *Journal of Popular Culture* 13 (1979): 302-9.

Carrard, Phillipe. "Writing the Past: Le Roy Ladurie and the Voice of the New History." *Studies in Twentieth Century Literature* 9-10 (1984-1986): 9-30.

Carrol, Peter N. and David W. Noble. *The Free and the Unfree*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Claridge, Henry. "Writing on the Margin: E. L. Doctorow and the American History." *The New American Writing: Essays on American Literature since 1970*. Ed. Graham Clarke. London and New York: Vision Press / St. Martin's Press, 1970. 9-28.

Cooper, Barbara. "The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow." *Emporia State Research Studies* 29. 2 (Fall 1980): 5-44.

Cooper, Stephen. "Cutting Both Ways: E. L. Doctorow's Critique of the Left." *South Atlantic Review* 58. 2 (May 1993): 111-125.

Crosman, Inge. "Reference and the Reader." *Poetics Today* 4. 1 (1983): 89-97.

Currie, Mark, ed. and int. *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.

Dawson, Anthony B. "Ragtime and the Movies: The Aura of the Duplicable." *Mosaic* XVI /1-2 (Winter- Spring 1983): 205-14.

Diedrich, Maria. "E. L. Doctorow's Coalhouse Walker, Jr.: Fact in Fiction." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 113-23.

Ditsky, John. "The German Source of *Ragtime*: A Note." *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*. Ed. Richard Trenner. Princeton: Ontario Review Press, 1983. 179-81.

Doctorow, E. L. *Ragtime*. London: Picador, 1985 [1974-5].

_____. "Living in the House of Fiction." *The Nation* CCXXVI (April 22, 1978): 459-460.

_____. "False Documents." *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*. Ed. Richard Trenner. Princeton: Ontario Review Press, 1983. 16-27.

_____. "The Art of Fiction." *The Paris Review* 101 (1986): 22-47.

_____. "A Multiplicity of Witness: E. L. Doctorow at Heidelberg." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 183-98.

Eagleton, Terry. *Saints and Scholars*. London and New York: Verso, 1987.

Emblidge, David. "Marching Backward into the Future: Progress as Illusion in Doctorow's Novels." *Southwest Review* LXI (Autumn 1977): 397-409.

Estrin, Barbara L. "Recomposing Time *Humboldt's Gift* and *Ragtime*." *Denver Quarterly* 17. 1 (Spring 1982): 16-31.

Faber, Marion. "Michael Kohlhaas in New York: Kleist and E. L. Doctorow's *Ragtime*." *Heinrich von Kleist Studien / Heinrich von Kleist Studies*. Ed. Alexej Ugrinsky. Berlin: E. Schmidt, 1980. 147-56.

Fisher, Philip. "Theodore Dreiser: Promising Dreamers." *The New Pelican Guide to English Literature: 9. American Literature*. Ed. Boris Ford. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991 [1988]. 251-62.

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

Foley, Barbara. "From U.S.A. to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction." *American Literature* 50.1(1978): 85-105. (Reprinted in Trenner, *Essays & Conversations*. 158-78.)

Ford, Boris, ed. *The New Pelican Guide to English Literature: 9. American Literature*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991, [1988].

Fowler, Douglas. *Understanding E. L. Doctorow*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Friedl, Bettina. "The Stability of Images and the Instability of Things in E. L. Doctorow's *Ragtime*." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 91-104.

Friedl, Herwig, and Dieter Schulz, eds. *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Essen: Die Blaue Eule, 1988.

Furtado, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Gelus, Marjorie and Ruth Crowley. "Kleis in *Ragtime*: Doctorow's Novel, Its German Source and Its Reviewers." *Journal of Popular Culture* 14 (1980): 20-6.

Genette, Gérard. *Palimpsests: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Gentry, Marshall Bruce. "Ragtime as Auto Biography." *Kansas Quarterly* 21. 4 (1989): 105-12.

Green, Martin. "Nostalgia Politics." *The American Scholar* 45 (1975 / 76): 841-5.

Harpham, Geoffrey Galt. "E. L. Doctorow and the Technology of Narrative." *PMLA*, 100. 1 (January 1985): 81-95.

Harshaw, Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework." *Poetics Today* 5. 2 (1984): 227-251.

Harter, Carol C. and James R. Thompson, eds. *E. L. Doctorow*. Boston: G. K. Hall & Co., 1990.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Harmondsworth: Penguin Books: 1983.

Helbing, Robert E. "E. L. Doctorow's *Ragtime*: Kleist Revisited." *Heinrich von Kleist Studien / Heinrich von Kleist Studies*. Ed. Alexej Ugrinsky. Berlin: E. Schmidt, 1980. 157-67.

Hutcheon, Linda. *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1980.

_____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and the Contemporary American Fiction*. Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davies. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.

Hux, Samuel. "'So the King says – says he ...' : Historical Novel / Fictional History." *Western Humanities Review* 33 (1979): 189-201.

Iannone, Carol. "E. L. Doctorow's 'Jewish' Radicalism." *Commentary* 81 (March, 1986).

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1981.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso, 1991.

Jones, Phyllis. "Ragtime: Feminist, Socialist and Black Perspectives on the Self-Made Man." *Journal of American Culture* 2 (1979): 17-28.

Kermode, Frank. "Those were the Days." *New Review* 2 (1975 / 76): 57-9.

King, Richard. "Between Simultaneity and Sequence." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 45-60.

Knorr, Walter. "Doctorow and Kleist: Kohlhaas in *Ragtime*." *Modern Fiction Studies* 22 (1976): 224-7.

Krauth, Nigel. "Fact and Fiction: The Scissors and Paste Job." *Australian Literary Studies* 12 (1984): 119-123.

Kriegel, Leonard. "The Stuff of Fictional History." *Commonweal*, CII (19 December, 1975): 631-2.

Krieger, Murray. "Fiction, History, and the Empirical Reality." *Critical Inquiry* 1 (December 1974): 335-360.

Levine, Paul. "The Writer as Independent Witness." *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*. Ed. Richard Trenner. Princeton: Ontario Review Press, 1983. 57-69.

_____. *E. L. Doctorow*. London and New York: Methuen, 1985.

_____. "E. L. Doctorow: The Writer as Survivor." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 61-73.

Losa, Margarida. "Ficção e Realidade." *Literatura e História*. Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos. Coimbra, 1987.

MacCabe, Colin. "The Discursive and the Ideological in Film: Notes on the Conditions of Political Intervention." *Screen* 19. 4: 29-43.

Mazurek, Raymond A. "Metafiction, The Historical Novel, and Coover's *The Public Burning*." *Critique* 23. 3: 29-42.

McHale, Brian. *Postmodernism Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.

Morris, Christopher D. *Models of Misrepresentation: On the Fiction of E. L. Doctorow*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1991.

Newman, Charles. *The Postmodern Aura: The Fact of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1985.

O'Donnell, Patrick and Robert Con Davies, eds. *Intertextuality and the Contemporary American Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Ort, Linda. "The Revenge of Literature: A History of History." *New Literary History* 11 (1979):1-22.

Ostendorf, Berndt. "The Musical World of Doctorow's *Ragtime*." *American Quarterly* 43. 4 (December 1991): 579-601.

Paglia, Camille. *Sex, Art, and American Culture*. New York: Vintage Books, 1992.

Parks, John G. *E. L. Doctorow*. New York: Continuum , 1991.

_____. "The Politics of Polyphony: The Fiction of E. L. Doctorow." *Twentieth CenturyLiterature* 37. 4 (Winter 1991): 454-63.

Riffaterre, Michael. "Intertextuality Representation: On the Mimesis as Interpretive Discourse." *Critical Inquiry* 11. 1 (1984): 141-162.

Said, Edward. *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Lugares de Sentido na Literatura Americana." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 22 (Abril1987): 159-74.

Schmidt, S.J. "The Fiction Is That Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature." *Poetics Today* 5: 2 (1984): 253-74.

Seamon, Roger G. "Narrative Practice and the Theoretical Distinction between History and Fiction." *Genre* XVI (Fall 1983): 197-218.

Seelye, John. "Doctorow's Dissertation." *The New Republic* (10 April, 1976): 21-3.

Schulze, Dieter." E. L. Doctorow's America: An Introduction to his Fiction." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 9-18.

Schulze, Leonard and Walter Wetzels, eds. *Literature and History*. Lanham, New York and London: University Press of America, 1983.

Steinberg, Cobbett. "History and the Novel: Doctorow's *Ragtime*." *Denver Quarterly* 10. 4 (Winter 1976): 125-30.

Strout, Cushing. "Historicizing Fiction and Fictionalizing History: The Case of E. L. Doctorow." *Prospects* 5 (1980): 423-37.

_____. *The Veracious Imagination: Essays on American History, Literature and Biography*. Middletown, Connecticut: Wesleyan U.P., 1981.

_____. "Tocqueville and the Idea of an American Literature (1941-1971)." *New Literary History* 18 (1986-87): 115-27.

Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1984.

Thompson, James R. "Categories of the Human Form : Some Notes on E. L. Doctorow and the Historical Consciousness in American Fiction since 1960." *Caliban* 28 (1991): 17-24.

Trenner, Richard, comp. and ed. *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*. Princeton: Ontario Review Press, 1983.

Waugh, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. London, New York, Sydney and Auckland: Edward Arnold, 1992.

_____. *Metafiction*. Methuen, 1984.

Weinstein, Mark A. "The Creative Imagination in Fiction and History." *Genre* 9. 3: 263-77.

Weinstein, Fred. *History and Theory After the Fall: An Essay on Interpretation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.

White, Hayden. "The Fictions of Factual Representation." *The Literature of Fact: Selected Papers from the English Institute*. Ed. With a Foreword by Angus Fletcher. New York: Columbia U.P., 1976. 21- 44.

_____. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry* 7. 1(Autumn 1980): 5-27.

_____. "The Narrativization of Real Events." *Critical Inquiry* 7. 4 (1981): 793-8.

_____. "Historical Pluralism." *Critical Inquiry* 12 (Spring 1986): 480-93.

Winkler, Allan. "Ragtime and the United States before World War I." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Eds. Herwig Friedl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988.105-12.

Índice

Introdução.....	5
Capítulo 1:	
<i>Ragtime</i> : Uma leitura alternativa da história.....	19
1. Metaficção historiográfica e pós- modernismo.....	20
2. Metaficção historiográfica e linguagem.....	25
3. Metaficção historiográfica e o ‘mundo’: Paródia e intertextualidade.....	29
4. ‘Interdiscursividade’ e as vozes das margens.....	34
5. Metaficção historiográfica, Doctorow e a “transação ritual entre leitor e escritor”.....	36
6. <i>Ragtime</i> , história e ficção.....	39
7. Composição da história e ficção.....	46
Capítulo 2:	
A paródia e a convocação de outras vozes.....	54
1. Paródia e ironia.....	55
1.1. Ironia e dupla-voz.....	56
1.2. Ironia e estereótipos.....	59
2. Paródia e intertextualidade histórica.....	64
3. Paródia e intertextualidade literária.....	67
4. Figuras paródicas.....	72
4.1. Tateh.....	72
4.1.1. Tateh e Houdini.....	80
4.2. Houdini.....	81
4.3. Coalhouse Walker Jr.	84
4.3.1. Coalhouse e Father.....	93
4.3.2. Coalhouse e Younger Brother.....	94
4.4. Younger Brother e Father.....	96
4.5. Morgan e Ford.....	97
4.6. Evelyn Nesbit.....	99
Capítulo 3:	
Estratégias para novas leituras.....	105
1. <i>Ragtime</i> e o seu narrador.....	106
1.1. Identificação do narrador.....	106
1.2. Boy e a (auto)-duplicação.....	111
1.3. Outras imagens de duplicação.....	114
1.4. Narrador tradicional vs. narrador paródico.....	115
2. A des-naturalização das relações temporais e a discrepância tempo de narração e tempo de narrativa.....	118
2.1. Anacronia.....	120
2.2. Coalhouse: figura anacrônica.....	121
3. O fantástico como “subversão do real”.....	123
4. A (falta) de nomeação: pessoas vs. máquinas.....	129
5. A linguagem e a posição do artista.....	134
6. O título e a multiplicidade de leituras.....	137

Conclusão.....142

Bibliografia.....149

