

Um breve passeio pela Modernidade e Pós-Modernidade através de *RAGTIME*

Wilton Fred Cardoso de Oliveira

Profº do CEFET-PR, unidade de Curitiba; Doutorando em Teoria da Literatura pela UFSC.

Ragtime – A Arte do Improviso

De 1896 a 1917 o ragtime era o mais popular “idioma” musical dos EUA. O estilo originou-se dos palcos de casas freqüentadas por negros (“Music Hall”, “Vaudeville” e “Burlesque”), e o termo originou-se da expressão “ragged time” (tempo fragmentado referindo-se ao ritmo sincopado e de contra-tempo). Alguns dos mais famosos temas do estilo são “Hello Ma Baby” (1899), “Under The Bamboo Tree” (1902), “Alexander’s Ragtime Band” (1911) e “Maple Leaf Rag” (1899) de Scott Joplin

A escolha de *Ragtime*, de E. L. Doctorow, para a produção deste ensaio, apresentado à disciplina *Teoria da Modernidade*, não é aleatória. Quando o objeto de estudo de minha tese de doutorado é o romance histórico contemporâneo, debruçar-se sobre essa obra ou sobre *Ulisses*, de James Joyce, são passos fundamentais. Acrescento a isso a menção feita por Fredric Jameson[i]. Em se tratando de *Ragtime*, seu autor é um dos poucos romancistas de esquerda talentosos e inovadores estadunidenses da atualidade, cujos livros se nutrem de história no sentido mais tradicional, sem contudo ter a estrutura de todos os romances históricos, tais como o de Walter Scott, os quais envolvem a mobilização de um conhecimento histórico anterior. Nas palavras de Jameson, conhecimento este

adquirido nos manuais didáticos de história, ideados para servir aos propósitos legitimadores desta ou daquela tradição nacional – dali por diante instituindo uma dialética narrativa entre o que já “sabemos” sobre, digamos, O Pretendente e o que concretamente constatamos a seu respeito nas páginas do romance[iii].

Em Doctorow, ao contrário, vemos o esmaecimento da história, do sujeito, do afeto, além de outros fatores característicos da Pós-Modernidade, quando aquele se debruça sobre a história, utilizando-se de fatos reais e ficcionais, tais como Houdini que se trata de uma figura histórica; Tateh, ficcional e Coalhouse uma figura intertextual. Somando-se a essa estrutura

textual, *Ragtime* é similar às características esquizofrênicas do poema *China* de autoria de Bob Perelman, apontadas por Jameson em sua obra *A Lógica do Capitalismo Tardio*[iii]. O romancista registra a crise da historicidade através de fatos que aparentemente são inarticulados, fragmentários. Ora é o narrador de primeira pessoa abordando sobre a família, interrompendo esquizofrenicamente a narrativa para falar sobre Houdini, ora rompe a linearidade textual, retomando-a capítulos posteriores para novamente abandoná-la. Como nos afirma Jameson, em *Ragtime*, o romancista nessa obra não-representacional, "...combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma"[iv]. Com isso, a história apresentada no romance parece não ter mais nenhuma relação orgânica entre a história aprendida nos livros. O significado agora é gerado na cadeia entre significante e significado, relação esta que dará a unidade ao romance. Perde-se assim o referente histórico, não se propondo mais a representar, "representa" tão somente, nossas idéias e estereótipos sobre o passado. Textos lançam-se contra textos produzindo um texto novo, opaco: *simulacro* de uma história que fica fora do alcance do leitor, "cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu".[v]

Apesar de fragmentário e esquizofrênico, o texto de Doctorow reforça a visão de Jameson de que nesse mundo pautado nas diferenças, na "Guerra ao todo", slogan de Lyotard, o grande desafio consiste em apreender e expor o conteúdo total. Resgatar a vítima do pós-modernismo: o *télos* histórico. Em sua narrativa fragmentária podemos ver uma unidade, assim como faz parte do projeto de Jameson a defesa e a prática de uma abordagem totalizante,[vi] o que pretendo, quiçá, demonstrar no decorrer deste ensaio.

Ragtime, romance assim intitulado por ter uma estrutura fragmentária referindo-se ao tempo fragmentado e ao ritmo sincopado e de contra-tempo do rag. Também, por remontar ao período em que estava em voga o rag nos Estados Unidos da América; por fim, por ter como centro a história de Walker Coalhouse, um negro

pianista profissional, fixado em caráter mais ou menos permanente em Nova York, após conseguir emprego na orquestra Jim Europe Clef Clube, conjunto muito conhecido que dava regularmente concertos no Manhattan Casino da Rua 155 e da Oitava Avenida[vii]

Nos quarenta capítulos de *Ragtime* e quatro partes, a história de Coalhouse Walker somente começa a surgir no capítulo 21, a partir do aparecimento da criança enterrada pela mãe Sarah. Essa criança fora descoberta e adotada pela Mãe da *Família*. Tanto a criança quanto Sarah ficaram aos cuidados da *Família*, assim conhecida no romance. Ao leitor não é dado conhecê-la nominalmente. Sabe-se da *Família* apenas pela referência de lugar: o *Pai*, a *Mãe*, o *Menino* e o *Irmão Mais Novo da Mãe*. Somente nessa parte vemos uma maior unidade e seqüência narrativa. A partir daí, a narrativa começa a ter um eixo e pelo que indica o fio condutor. Transparece o narrador da obra, supostamente, o filho adotivo: Coalhouse Walker jr.

Este situa-se num panopticon de onde tudo observa. Desde a vida da família, a ascensão e queda de Houdini, a vida da prostituta Evelyn Nesbit, o julgamento de Harry K. Thaw, a miséria e ascensão de Tateh, a vida da alta burguesia representada na figura do Sr. Morgan e de Ford, as lutas da anarquista Emma Goldman, o poder da imprensa, o nascimento do cinema, as greves trabalhistas. Em meio a tudo isso, e a outros problemas sociais, circulando como um *flâneur*, a figura silenciosa do *Irmão Mais Novo da Mãe*, elemento criador da conexão entre capítulos esquizofrênicos. Raros são os capítulos em que esse personagem não se encontra, seja como observador, na maioria das vezes, seja como elemento ativo da ação.

Em *Ragtime*, a história de Walker será o motivo maior, posto que denunciará a agressão do poder o qual se torna anônimo, a impotência do sujeito, além de seu assujeitamento ao sistema. Se por um lado temos as lutas sociais, as utopias, as grandes narrativas se desenvolvendo nesse momento, por outro, Doctorow apresentar-se-á foucaultiano, mostrando o cárcere do indivíduo, seja às novas formas de produção, seja aos novos métodos de alienação produzidos pelo sistema capitalista. Mas, se olharmos por outra ótica, a figura de Washington^[viii] (personagem negro que tentará fazer com que Coalhouse se entregue, quando cercado na biblioteca do Sr. Morgan) será um exemplo de que não há mais lugar para as lutas individuais, para o super-herói. O sujeito está morto, resta o coletivo. Toda luta que não seja coletiva está fadada ao fracasso, como esteve a de Coalhouse Walker.

Walker entra na narrativa a partir do momento em que uma criança é achada enterrada semiviva pela Mãe. A polícia é chamada, identifica a mãe criminosa: Sarah. A *Mãe da Família* do narrador assume tanto a criança quanto a Sarah. Após algum tempo, surge, na casa da *Família*, um negro bem trajado e falante o qual se identificava como Coalhouse Walker. Vinha visitar Sarah e queria ver a criança. Sarah recusou-se a recebê-lo. As visitas se repetiram até que Walker passou a freqüentar assiduamente a família todos os finais de semana, criando uma intimidade. Sarah, com o passar do tempo, resolveu receber Walker. Firmou-se o noivado e marcou-se o casamento.

Mas o racismo da população norte-americana não possibilitará um romance com final feliz. Num domingo à tarde, cita a narrativa,

o negro Coalhouse Walker despediu-se da noiva e partiu para Nova York no seu Ford. Eram cerca das cinco horas e as sombras das árvores escureciam a rua. Seu caminho passava por Fire-house Lane, diante da sede do Emerald Isle Engine, corporação de bombeiros voluntários, conhecidos pelo brilho de seus uniformes de parada e o estardalhaço de suas atividades^[ix],

interceptaram Coalhouse fazendo-o parar o carro, dizendo-lhe que somente seria liberado após pagamento de pedágio. Coalhouse estacionou o carro, foi até à delegacia dar queixa. Não obteve nenhuma resposta a não ser que não existia nenhum pedágio obrigatório. Ao retornar

para reivindicar os seus direitos, foi preso, posteriormente solto por fiança paga pelo *Pai da Família*. Foi ali que conheceu o *Irmão Mais Moço da Mãe*.

Solidarizando-se com a situação, o *Irmão Mais Moço de Mamãe* foi ao local do incidente para ver o carro, encontrou o Modelo T

... completamente destroçado, ou pelos voluntários, ou por outras pessoas, impossível verificar. Encontrava-se com as rodas dianteiras na orla do lago, os pneus mergulhados na lama. Os faróis e o pára-brisa estavam quebrados. Os pneus traseiros furados, a forração perfurada e o capô retalhado em tiras.[\[x\]](#)

A partir dessa agressão, Coalhouse inicia o processo de busca de justiça. O carro fica lá abandonado e o negro vai a autoridades, a advogados. Mas nem mesmo os advogados negros se prestaram a pegar a causa, visto considerá-la perdida. Não havia justiça para negros nos Estados Unidos.

Sarah, sabendo da luta do Walker e que este somente se casaria após ver seu carro devolvido nas condições em que se encontrava quando deixara em frente aos bombeiros, vai a um candidato à Presidência dos Estados pedir que este intercedesse pelo caso, "...pouco sabendo de governo e não avaliando o grau de desimportância nacional das provações de seu Coalhouse.." [\[xi\]](#) dirige-se para fazer a sua petição a Jim Sherman candidato que chegara a New Rochelle. Lá, ao se aproximar do candidato, os guardas pensando tratar-se de tentativa de assassinato do candidato, agrediu-a. Sarah foi parar na delegacia, onde passou a noite toda em estado doentio, sendo posteriormente levada ao hospital, local em que faleceu.

A partir desse drama cresceu a revolta em Walker, o qual começou pela força a reivindicar a devolução de seu Ford T, intacto como no dia em que estacionara na frente do corpo de bombeiros. Junta-se a outros negros e ao *Irmão Mais Moço*. Explode o corpo de bombeiro e ameaça destruir outros pontos da cidade, caso as autoridades não atendessem às suas exigências. Até que, certo dia, se fecha na Biblioteca do milionário Morgan a qual promete explodir. Não vendo mais saída, troca a liberdade de seus amigos pela sua e entrega-se à polícia. Ao sair de lá, o pianista e admirador do "Rei do Ragtime", Scott Joplin, foi fuzilado barbaramente.

No interior da Biblioteca, Papai ouviu os disparos coordenados de um pelotão de fuzilamento. Gritou. Correu à janela. O corpo era atirado pela rua numa seqüência de posições, como se tentasse enxugar o próprio sangue. Os policiais atiravam à vontade. Os cavalos relincharam e empinaram"[\[xii\]](#)

Esse é o cerne de *Ragtime*. Não teria sentido esse nome se não passasse pela luta dos negros norte-americanos. Porém, até chegar a essa narrativa dentro de diversas narrativas, Doctorow, ao debruçar-se sobre a história passada, revela ao leitor que a Pós-Modernidade já estava embrionária na Modernidade. O vírus da dispersão, da fragmentação, do esmaecimento e outros implantados pelo capitalismo, foi quem, nesta terceira fase do capitalismo denominada - por Ernest Mandel e apropriada por Fredric Jameson - de *Capitalismo Tardio*, causou a falência da razão individual dando lugar à desrazão coletiva.

Ao relermos *Ragtime*, notamos que não é sem razão que o negro Coalhouse termina no último capítulo dentro da Biblioteca do Sr. Pierpont Morgan, um clássico milionário herói americano que pretendia ir com Ford ao Egito. Encarnava o milionário o capital sem fronteiras. Nas palavras do narrador, “Era um monarca do invisível, transnacional reino do capital, cuja soberania era universalmente reconhecida.”[\[xiii\]](#) Na segunda parte, capítulo XX, surge com mais detalhes esse personagem colecionador.

A residência de Morgan em Nova York ficava no nº 219 na Madison avenue, em Murray Hill, solene casa de pedras na esquina nordeste na Rua 36. Ao lado, erguia-se a Biblioteca Morgan, em mármore branco, que ele construía para abrigar os milhares de livros e objetos de arte reunidos em suas viagens.[\[xiv\]](#)

A busca do original. A biblioteca, assim como o museu, um local de todos, santuário de um povo, transforma-se num objeto de posse, a ponto do próprio Morgan, ao mostrar um ataúde de um grande Faraó para Ford, dizer: “Se soubessem que está nas minhas mãos haveria um tumulto internacional”[\[xv\]](#). O aqui e agora de uma obra, como nos diz Walter Benjamin[\[xvi\]](#), sua existência única, o conteúdo de sua autenticidade, sua tradição, servem tão somente para conferir ao Sr. Morgan um poder de diferença, de separação, diante dos outros, numa época em que a tradição e o nome já não são mais produtores de sentido. Eis o porquê da posse: esses objetos conferem ao senhor Morgan a autoridade, a condição, de ele afirmar que pertence a uma classe superior, dotado de qualidades transcendentais. Através desse personagem Doctorow revelará o espírito do capitalismo, sua sordidez, a tentativa de sublimação de seu regime, e a insensatez de uma classe que se julga superior. A imagem desse regime, dessa classe, será delineada através da face do Sr. Morgan: nariz feio, disforme, e uma classe burguesa tola representada na figura de seus convidados. “Reunidas naquela sala, a elite dos negócios não sabia o que dizer, Morgan ficou abismado, coração apertado”[\[xvii\]](#)

A cada linha, Doctorow concede ao leitor não somente um romance, mas uma teoria da Modernidade e da Pós-Modernidade. Discute potencialmente em *Ragtime* a destruição do conceito de família, a prostituição do artista, a situação sócio-política, o racismo, até mesmo a Arte e a sua reprodutibilidade.

No capítulo 16, inicia o processo de apresentação da condição do artista, representado

pelo personagem Tateh. Judeu, pobre, com uma filha para cuidar, sem esposa, luta contra as miséria e a falta de valor comercial de sua arte. Pintor de quadros nas ruas, para manter-se ficava à mercê de pessoas que almejassem ser retratadas. Debate-se na sociedade da reprodução, do cinema, da fotografia para sobreviver e sai para rua, como uma prostituta para vender a sua obra, assim como fez a sua mulher que “...para dar-lhes de comer, ofereceu o próprio corpo e ele a expulsou de casa, pranteando-a como se pranteia os mortos”.[xviii] Em nada se diferenciando dela; no entanto, sem a consciência baudelairiana a qual “... sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.”[xix]

É assim que, perdidos, sem ter para onde voltar, que Tateh e filha, começaram a andar pelas ruas da Filadélfia, admirando as lojas, perdidos no turbilhão das vitrinas, das estruturas metálicas, até que

...olhando para a vitrina por muito tempo, depois que o interesse da menina havia arrefecido. (Tateh) Entrou com ela na loja. Tirando o chapéu, falou a um homem de camisa listrada, com ligas nas mangas, que se adiantou ao seu encontro. O homem era amável. Claro, vamos ver, falou. Tateh pegou a bolsa da menina, colocou-a sobre o balcão e abrindo-a, tirou o livro da patinadora[xx]. Colocando-se junto ao proprietário, braço esticado, tomou as páginas e folheou-as com habilidade. A meninazinha deslizou para frente e para trás, descreveu um oito, voltou, fez uma pirueta e uma graciosa inclinação. O homem ergueu as sobrancelhas e estendeu o lábio inferior. Deixe-me tentar, pediu.

Uma hora depois, Tateh saiu da loja com vinte e cinco dólares em dinheiro e um contrato assinado, segundo o qual forneceria quatro outros livros a vinte e cinco dólares cada. A firma chamava-se Franklin Novelty Company – publicaria os livros, acrescentando-os à sua linha de artigos. Para finalidade de contrato receberam o nome de livros móveis. Vamos, disse Tateh à filha. Encontraremos uma pensão num bom bairro e em seguida faremos uma boa refeição e tomaremos um banho quente[xxi].

Com o advento do cinema, da máquina a vapor do Ford, não havia mais lugar para a arte que não fosse reprodutível e que não possuísse movimento. Tateh toma consciência disso, apesar de ser avesso às máquinas. A partir dessa percepção, e da consciência de que o mundo se renovara, transformou sua produção em mercadoria, arte venal. Nos últimos capítulos do romance, o personagem surge com o status de barão, o qual lhe fora conferido pelo poder de barganha, na sociedade capitalista, de sua “mercadoria”. Somente essa nova postura em relação à Arte foi capaz de tirá-lo da miséria em que se encontrava. Rico, casa-se com a *Mãe da Família*, após a morte do *Pai*. Perdera o escrúpulo. O artista imita a arte. Como o poema de Baudelaire em *Flores do Mal*, para ter sapatos, para ter comida, para ter um bom banho, vendeu sua alma e seu pensamento, e ainda fingiu altivez ao atribuir-se um título de barão.

Na época da reprodutibilidade técnica, não mais havia espaço para o culto a, e para a magia da Arte, a não ser a produzida pela máquina, pela imprensa, pelo cinema, pelo rádio. Não é gratuitamente que o narrador de *Ragtime*, diz no capítulo 18 que “assim o artista orientou sua vida segundo o fluxo da energia americana.”^[xxii] Ford havia desenvolvido o trabalho em linha, fizera com que uma máquina se repetisse infinitamente, tornando as partes dos produtos intercambiáveis e também os homens. Homens e máquinas se igualavam, atuavam mecanicamente. Agora, ao invés de deixar um homem ir buscar peças, a máquina traz, e ao homem cabe tão somente apertar botões, agilizando a produção, sendo impossível saber quem é a dimensão de quem. Se a máquina é a extensão do homem ou vice-versa. A partir dessa interação, Ford produzia cerca de três mil carros por mês e os vendia a multidões. Esse era o verdadeiro homem das multidões. Não mais o flâneur, mas o homem que dirigia, que produzia bens sedutores das multidões de anônimos. O homem que de seu panopticon (como nos relata o narrador de *Ragtime*, o sr. Morgan “..dirigiu-se a seu gabinete, sala modesta, separada por vidros, no térreo do banco, onde ficava visível a todos e todos a ele”^[xxiii]), controle, ordene, produza o incomensurável insólito da vida, fazendo com que tudo que é sólido se desmanche no ar, criando a angústia nos homens, banindo assim todas as relações fixas e a tudo profanando. O herói das multidões agora é o burguês, e a sua função, como nos afirma Marx, é revolucionar para poder sobreviver. Essa classe tem que constantemente revolucionar

os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção, e com eles todas as relações sociais (...) Revolução ininterrupta da produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação, distinguem a era da burguesia de todas as anteriores^[xxiv],

o mesmo parece-nos afirmar Doctorow. *Ragtime* é esse rasgo poético de denúncia da herança que a Modernidade deixou para a Pós-Modernidade: homens angustiados, valores que não chegam a ossificar-se, relações humanas de interesses e a profanação do sagrado, dentre tantos outros aspectos.

Ao iniciar a leitura de *Ragtime*, o leitor acostumado a um romance tradicional vê não num local habitual, mas como transeunte tentando orientar-se nos interiores do *Westin Bonaventure!* Se neste, o transeunte perde-se pela continuidade; em *Ragtime*, pela descontinuidade em busca de um sentido global mais unificado ao longo da leitura de fatos aparentemente desconexos. Não há uma organicidade, *Ragtime* constitui-se numa dessas obras que a crítica recente, a partir de Macherey,

tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos,

matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que era antes uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. [xxv]

A estrutura do primeiro capítulo coloca o leitor diante dessas discontinuidades e da ausência de organicidade. O narrador conduz o leitor inicialmente para história de sua família, numa descrição breve de sua casa. Na seqüência aborda sobre o período em que Teddy Roosevelt ocupava a presidência dos Estados Unidos. Rompe a estrutura para falar sobre a moda da época, retorna à família e insere a figura do *Irmão Mais Moço de Mamãe*, o qual surgirá em quase todos os capítulos como um *flâneur*, numa ação de fundo, fazendo o papel de olhos do narrador, que de seu *panóptico*, dentro do limite humano, nem tudo alcança. Nesse mesmo capítulo, composto por onze páginas, coloca o leitor a par do crime praticado por Harry K. Thaw, casado com Evelyn Nesbit. Aquele mata Stanford White o amante da esposa. Crime que tomou as páginas de todos os jornais da época. Volta à *Família* comentando as viagens de *Papai* e a paixão que o *Irmão Mais Moço de Mamãe* tinha por Nesbit. Por fim, termina o capítulo, abordando sobre o mágico Houdini.

Trata-se de um emaranhado de fatos. Alguns serão retomados no decorrer do romance, outros abandonados, não chegando ao final do texto. Os quarenta capítulos trabalharão a família do narrador, a vida de Houdini, o julgamento de K. Thaw, Freud na América, a vida de Evelyn, de Tateh, os pobres, os cortiços, os anarquistas tais como Emma Goldman, as greves proletárias, o casamento, o papel da mulher, presidentes dos Estados Unidos, o milagre da engenharia, o progresso, a insatisfação das pessoas, a busca do novo, a arte desse período, as relações de poder, a máquina, a elite, a questão do original, o racismo, o jornal, o cinema, as lutas individuais e as coletivas, finalmente, um novo conceito que alterará a cosmovisão das pessoas e conseqüentemente da Arte: a noção de *movimento*.

O leitor, frente a essas discontinuidades, desreferencializado, não se encontrando diante do narrador benjaminiano [xxvi] (aquele cujas histórias têm suas raízes no povo, fruto de suas vivências ou de suas viagens), é chamado a fazer o impossível: participar de diversas falas ao mesmo tempo e de uma nova maneira de entender o universo trabalhado. Não se trata mais de beber da fonte do conhecimento de um viajante, ou das histórias entranhadas na vida de um homem honesto. Antes sim, deixar-se invadir pelo movimento do significante e do significado, relação em que se origina o último. Nesse jogo, resta ao leitor tão somente a *écriture*.

Não há mais passado em Doctorow. Segundo Jameson [xxvii], o autor de *Ragtime* é o épico do desaparecimento do passado radical americano. A organicidade desse romance não pode ser encontrada num *fora*, mas na própria estrutura do texto. Exemplo dessa auto-referencialidade está no personagem Houdini. O leitor não pode buscar a vida desse mágico para entender a obra. Esse personagem que segue quase à parte na narrativa é o exemplo da busca do espetáculo, do novo, do sensacional desse início de século. Não está posto na narrativa por acaso, mas como um significante que traz significado à totalidade da escritura. O

próprio houdini afirma a seus espectadores que tudo quanto faz é truque, nada havendo de sobrenatural. O significado estava no próprio significante, isto é, no mágico. O bastante era ver. Dar lugar ao deslocamento de sentido que a Modernidade começou a criar e do qual a Pós-Modernidade se apropriou. O *olhar*, esse demônio mudo, expressão de Marilena Chauí[xxviii], é convocado agora para participar do espetáculo que é a vida. Espetáculo que a máquina, o cinema, os jornais, as revistas oferecem aos olhos, não mais aos ouvidos, sentido este que exigiam os narradores benjaminianos. Eis também o porquê da ausência de nomes dos membros da família. São nominais somente aqueles personagens que foram objetos de espetáculo, de notícias; manchetes de jornais. De revistas ou que fizeram a *história*, tais como Houdini, Walker, Nesbit, e outros. Não são mais os homens comuns, suas tradições, seus valores, sua individualidade que devem ser respeitados. Não há mais lugar para o sujeito, para a história. Aquele foi assujeitado, inominado; esta desreferencializada. O *fora* invadiu o *dentro*, o homem foi dessubstancializado, restou a escritura. Os Walker estão mortos: suas lutas individuais, seus desejos de justiça. Os *Pais das Famílias* faleceram. Já não constroem mais casas no alto das colinas, não participam de grandes aventuras ou lutam pela pátria. Os Houdini foram substituídos pelas proezas das máquinas, da eletrônica, da informática. As Emma Goldman foram presas: não há mais idealistas. Restaram nessa Pós-Modernidade, na visão de Jair Ferreira dos Santos[xxix], o que a Modernidade havia semeado: a deserção da história, do político, do ideológico, do trabalho, da família, da religião. E quem sabe, observação minha, a *deserção da deserção*, resultado de um indivíduo *blasé*.

A Pós-Modernidade é *ragged*: sincopada, fragmentária, improvisada, composta por seus *Dês*, tempo do espetáculo. E este é o próprio sentido, convidando a todos a se levantarem de suas mesas e dançarem.

BIBLIOGRAFIA:

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo : Editora Paz e Terra, 1997.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas III**. São Paulo : Brasiliense, 1989.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas I**. São Paulo : Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar – a aventura da modernidade**. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.

DOCTOROW, E. L. **Ragtime**. Rio de Janeiro : Record/Altaya, 1974.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. [Roberto Machado – tradutor] Rio de Janeiro : Edições Graal, 1979.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1992.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo : Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo : Paz e Terra, 2000.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo : 1990.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernismo**. São Paulo : Brasiliense, 2000.

<http://www.estadão.com.br/>

<http://www.revistasubmarino.com.br/>

<http://www.artemanhas.com.br/>

www.newmedia.cgu/bower/ragtime.com

[http://www.evelyn%20nesbit/](http://www.evelyn%20nesbit/thaw%20in%20lyndhurst.html) thaw in lyndhurst.html

<http://www.harryholdini.com/>

www.geocities.com/americanacountry/presidentstable

www.zaz.com.br/voltaire/mundo/truste.htm

[i] Fredric, Jameson, *Pós-Modernismo: A Lógica do Capitalismo Tardio*, p. 50

[ii] Idem, p. 50

[iii] Bob Perelman, in Fredric Jameson, *Pós-Modernidade*, p. 55

[iv] Frederic Jameson, p. 50

[v] Fredric Jameson, p. 45

[vi] Apud. Iná Camargo Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco, *Para a crítica do jogo aleatório dos significantes*. IN: *Pós-Modernismo: A Lógica do Capitalismo Tardio*, p. 6

[vii] Doctorow, E. L., *Ragtime*, p. 126

[viii] Booker T. Washington foi, em sua época, o mais famoso negro do país. Desde a fundação do Turkegee Institute, no Alabama, tornara-se o expoente máximo da instrução vocacional da gente de cor. Era contrário à toda agitação em questões políticas ou de igualdade social. Escrevera uma autobiografia que se tornara best-seller, sua luta da escravatura à auto-

realização, além de suas idéias, que defendiam a evolução do negro com a ajuda de seu vizinho branco. Doctorow, p. 216

[ix] Doctorow, p. 138

[x] Idem, p. 142

[xi] Doctorow, p. 149

[xii] Idem, p. 233

[xiii] Idem, p. 112

[xiv] Idem, p. 116

[xv] Idem, p. 121

[xvi] Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 167

[xvii] Doctorow, p. 113 (*Certa vez, anos antes, organizara um jantar em sua residência de Madison Avenue, no qual os convidados eram os doze homens mais poderosos da América, além dele próprio. Esperava que as energias reunidas de tantas inteligências abalasses as paredes de sua casa. Rockefeller espantou-o com a notícia de que sofria de constipação crônica e fazia grande parte de seus raciocínios no banheiro, Carnegie cochilou sobre o brandy. Harriman murmurou idiotices. Reunida naquela sala, a elite dos negócios não sabia o que dizer. Morgan ficou abismado, coração apertado. Ouvia mentalmente os ventos elétricos de um universo vazio. Ordenou aos criados que colocassem coroas de louros em todas as cabeças. Sem exceção, a dúzia dos homens mais poderosos da América ficou com cara de idiota. Mas a pomposidade que aumentara com a riqueza persuadiu-os de que talvez aquelas coroas ridículas tivessem algum significado. Nem uma só das mulheres pensou em rir. Eram verdadeiras bruxas. Sentadas sobre seus grandes traseiros drapeados, seios caídos sob o decote, não possuíam um grama de espírito. Nem uma centelha no olhar. Eram leais esposas de grandes homens e o forte impulso de destacadas realizações havia sugado-lhes a vida do corpo. Nada revelando dos seus sentimentos, Morgan escondeu-se por detrás de sua feroz expressão. Um fotógrafo foi convocado para tirar uma foto. Houve um clarão e o solene momento ficou registrado.*)

[xviii] Idem, p. 41

[xix] Walter Benjamin, *Paris do Segundo Império*, p.30

[xx] O livro da patinadora é um desenho efetuado por Tateh de forma descompromissada. Não havia o interesse de venda, era tão somente fruto da contemplação do artista diante do belo. (À noite levava para casa pedaços de papel, ripas de carvalho, penas e tinta e, para distrair a menina de suas preocupações, começou a desenhar silhuetas. Criou uma cena num bonde, com pessoas entrando e saindo. Ela adorou. Apoiando-a no travesseiro, admirou-a de diferentes ângulos. Isto deu a Tateh uma inspiração. Executou diversos estudos do bonde e quando os reuniu, folheando as páginas, tinha-se a impressão de que o veículo se aproximava dos trilhos, vindo de longe, e parava, a fim de que as pessoas entrassem ou saltassem. E ficou tão encantado quanto a menina. Esta o fitou com tão serena aprovação que ele se sentiu impelido a criar para ela. Trouxe para casa mais papel e imaginou-a patinando no gelo. Em duas noites fez

cento e vinte silhuetas em folhas do tamanho de sua mão e prendeu-as com um barbante. Segurando o livrinho, a menina folheava as páginas com o polegar e via-se a si mesma patinando para longe e voltando, deslizando e formando um oito, regressando, fazendo piruetas e inclinando-se graciosamente para o público...) Doctorow, p. 100,

[xxi] Doctorow, p. 107-108

[xxii] idem, p. 109

[xxiii] Doctorow, p. 111

[xxiv] Marshall Berman, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, p. 20

[xxv] Fredric Jameson, p. 57

[xxvi] Walter Benjamin, *O Narrador*, pp. 198-221

[xxvii] Fredric Jameson, p. 51

[xxviii] Marilena Chauí, *Janela da Alma espelho do mundo*, p. 31 IN: *O Olhar*, Aauto Novaes.

[xxix] Jair Ferreira dos Santos, *O que é Pós-Moderno*, pp.89-94