

Rejane de Almeida Ribeiro

O PÓS-MODERNO E A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA
EM “*RUNNING DOG*”, DE DON DELILLO

São José do Rio Preto
2006

Rejane de Almeida Ribeiro

**O PÓS-MODERNO E A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA EM “*RUNNING DOG*”, DE DON DELILLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto,
2006

Ribeiro, Rejane de Almeida.

O pós-moderno e a relação entre literatura e história em Running Dog, de Don DeLillo / Rejane de Almeida Ribeiro. - São José do Rio Preto : [s.n], 2006
119 f. ; 30 cm.

Orientador: Gisele Manganelli Fernandes
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana - Séc. XX - História e crítica. 2. Pós-modernismo (Literatura) 3. DeLillo, Don, 1936- - Running Dog - Crítica e interpretação. I. Fernandes, Gisele Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título..

CDU – 821.111(73).09

Rejane de Almeida Ribeiro

**O PÓS-MODERNO E A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA EM “*RUNNING DOG*”, DE DON DELILLO**

COMISSÃO JULGADORA

Orientadora: Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

1º Examinador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

2º Examinador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Giséle Manganelli Fernandes, que além da orientação e apoio, me deu forças para nunca desistir.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Álvaro Luiz Hattner, Norma Wimmer, Carlos Daghlían, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Sérgio Vicente Motta, Marize Hattner, que contribuíram de várias formas com a elaboração deste trabalho.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, professor Arnaldo Franco Júnior, pela boa vontade de sempre me atender nos momentos de dúvidas.

Aos colegas do Programa, e em especial aos eternos amigos e companheiros: Ricardo da Silva Sobreira, Adriana Lins Precioso e Wendel Cássio Christal, por sua cumplicidade e força dedicadas nos instantes mais turbulentos de minha vida.

À minha família, pelo apoio incondicional durante os anos de estudo e, sobretudo à minha amada mãe, pessoa que me ensinou como encarar a vida e a quem devo tudo o que sou.

À minha mãe.

RESUMO

A partir de teorias sobre o pós-moderno e sobre as relações entre Literatura e História, realiza-se a análise da obra *Running Dog* (1978), do autor norte-americano Don DeLillo, a fim de verificar quais elementos históricos, culturais, sociais e políticos estão presentes na narrativa. Aborda-se também como esses aspectos são estruturados de maneira estética, ou seja, qual é o projeto ficcional do autor. O romance traz uma busca por um filme supostamente pornográfico que teria Hitler como uma de suas personagens. Na verdade, quando o filme é encontrado, vemos o líder nazista frágil, debilitado, imitando Charlie Chaplin em *O Grande Ditador* (1940), revelando, assim, uma outra imagem do *Führer*. O trabalho apresenta uma discussão sobre a postura crítica do autor frente à História oficial, bem como à cultura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: pós-modernismo; Don DeLillo; Literatura e História; *Running Dog*; Hitler; *thriller*.

ABSTRACT

This thesis presents an analysis of the novel *Running Dog* (1978), by Don DeLillo, based on theories that focus on postmodern issues, Literature and History, in order to verify which historical, social and political elements are approached in the book. It is discussed how these aspects are aesthetically structured, that is, what the author's fictional project is. The narrative shows the search for an alleged pornographic film that would have Hitler as one of its characters. In fact, when the film is found, we see a debilitated, fragile Nazi leader, imitating Charles Chaplin in *The Great Dictator* (1940). Thus, the author discloses another image of the *Führer*. This study also addresses DeLillo's criticism towards official History and contemporary culture.

KEYWORDS: postmodernism; Don DeLillo; Literature and History; *Running Dog*; Hitler; *thriller*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – PÓS-MODERNISMOS	06
1.1. Modernismo e pós-modernismo.....	10
1.2. Pós-modernismo e pós-modernidade: teorias e interpretações...12	
1.3. Pós-modernismo e Literatura.....	33
1.4. A relação entre os estudos culturais e os estudos literários.....	38
CAPÍTULO II – A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	42
2.1. A relação entre Literatura e História nas diferentes épocas.....	51
2.2. Os romances históricos tradicionais.....	55
2.3. Os romances históricos pós-modernos.....	68
CAPÍTULO III – OS ASPECTOS PÓS-MODERNOS E A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA EM “<i>RUNNING DOG</i>”	79
3.1. A linguagem de Don DeLillo.....	87
3.2. Aspectos pós-modernos em <i>Running Dog</i>	97
3.3. A relação entre literatura e História em <i>Running Dog</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA ...	114

INTRODUÇÃO

A relação entre Literatura e História é muito antiga e complexa. Há a tendência de se considerar a História como o relato de fatos que realmente ocorreram e a Literatura seria a invenção de acontecimentos, personagens e diálogos que se submetem à interpretação e à vontade do autor, constituindo, assim, as narrativas. Entretanto, essa visão de História pode ser imprecisa, pois o historiador baseia-se em arquivos históricos, testemunhos e em outros aspectos que são filtrados de acordo com o seu *background*, isto é, sua posição social, sua ideologia etc., e com o poder de selecionar o que será tornado fato histórico. Desse modo, a História também pode se constituir em uma narrativa.

Algumas narrativas têm se utilizado de eventos históricos transformados em fatos com o intuito de dar ao seu universo fictício um sentido de veracidade e especificidade.

Os fatos narrados costumavam ser, geralmente, relativos aos vencedores, sendo esta a versão que permanecia. Entretanto, agora passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, isto é, do centro e dos marginalizados. Essa nova abordagem, de acordo com Hutcheon (1991), sugere uma reflexão sobre a História e sua reavaliação, constituindo-se em uma das propostas das ficções pós-modernas que tomam por base o passado histórico.

Assim, os romances históricos pós-modernos recriam o passado sob diferentes perspectivas. Sabemos que cada época faz essa reconstrução de modo a buscar responder aos novos questionamentos que se apresentam, não podendo, portanto, a História ser considerada a única fonte de informação sobre os fatos passados. Atualmente, há o retorno aos arquivos, mas contesta-se a sua autoridade.

Com o intuito de estudarmos as relações entre Literatura e História na contemporaneidade, decidimos analisar o romance *Running Dog* (1978), do autor norte-americano Don DeLillo. Nesta obra, a ponte entre Literatura e História encontra-se presente por meio da figura de Adolf Hitler que, ao ser focalizada por DeLillo, permite-nos discutir o conceito de História do autor.

Entretanto, tendo em vista que Don DeLillo debate o mundo pós-moderno em seus textos e utiliza técnicas de escrita ligadas ao pós-modernismo, torna-se necessário discutir estes termos e contextualizá-los para a nossa posterior interpretação de *Running Dog*.

Don DeLillo escreveu os seguintes romances: *Americana* (1971), *End Zone* (1972), *Great Jones Street* (1973), *Ratner's Star* (1976), *Players* (1977), *Running Dog* (1978), *The Names* (1982), *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Mao II* (1991), *Underworld* (1997), *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), e *Amazons* (1980, com o pseudônimo de Cleo Birdwell). As seguintes obras estão traduzidas para o Português: *Os Nomes* (2003), *Ruído Branco* (1987), *Libra* (1995), *Mao II* (1997), *Submundo* (1999), *A Artista do Corpo* (2001) e *Cosmópolis* (2003).

O autor recebeu *the National Book Award* por *White Noise* (1984), *the PEN/Faulkner Award for Fiction*, por *Mao II* (1991), e *The Irish Times International Fiction Prize*, por *Libra* (1988). É autor, também, de peças e contos, além de ser membro da *American Academy of Arts and Letters*.

No início de sua carreira, DeLillo não obteve reconhecimento imediato no mundo acadêmico, mas suas obras foram amplamente lidas pelo público. O escritor, que nasceu em Nova York em 1936 e lá reside até hoje, em raros momentos realiza palestras, justificando

o seu desinteresse: “Eu nunca senti que tivesse algo que valesse a pena dizer aos alunos”¹ (DeCurtis, 1990, p. 298).

Todavia, seus romances conquistaram espaço nas disciplinas universitárias e, apesar de alguns críticos afirmarem que DeLillo é apenas um entusiasta das manifestações culturais da contemporaneidade (Douglas, 2002, p. 105), seus textos são estudados como formas de crítica cultural. Desse modo, podemos dizer que o seu trabalho pauta-se, sobretudo, pela análise do momento presente e por revisitar momentos históricos de seu país.

Como apontado por Frank Lentricchia (1989, p. 04-05), o escritor foi considerado pela direita política americana um traidor de seu país logo após a publicação de *Libra* (1988), romance que ficcionaliza o assassinato do presidente John Fitzgerald Kennedy, abordando-o sob novas perspectivas.

As obras de DeLillo descrevem a vida americana atual e abordam diversas questões que vão desde o terrorismo internacional, a propaganda, o futebol americano, a guerra, a tecnologia, o meio-ambiente, a televisão, o *rock*, a cultura pop dos filmes, a astronomia, entre outros. Além disso, alguns romances e contos tratam de acontecimentos e figuras históricas.

Para a análise do romance escolhido, foram estudadas teorias e interpretações sobre o pós-moderno (e também os conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo), e apresentadas as características que definem e diferenciam os romances históricos tradicionais dos romances pós-modernos que se baseiam na História.

¹ “*I never felt I had anything worth saying to students.*”

Assim, esta dissertação divide-se em três capítulos de acordo com os temas em questão: o primeiro aborda o pós-moderno e, o segundo, a relação entre Literatura e História. Dessa forma, os dois primeiros capítulos fornecem subsídios teóricos para a análise do romance, realizada no terceiro capítulo.

No primeiro capítulo, comentamos algumas visões que comparam o pós-modernismo e o modernismo, apresentando as características em comum e as principais diferenças entre eles. Em seguida, focalizamos a maneira como os aspectos pós-modernos presentificam-se na arte, principalmente, na Literatura.

Ainda, nesta parte, salientamos as características semelhantes entre os estudos culturais e os estudos literários, as influências mútuas e questões polêmicas discutidas pelos críticos da Literatura e da cultura, sobretudo no tocante ao cânone literário.

No capítulo 2, estudamos, de acordo com teorias sobre Literatura e História, as relações mantidas entre estas disciplinas ao longo do tempo. A partir destas reflexões, verificamos quais são as características constituintes dos romances históricos tradicionais, o seu estabelecimento enquanto gênero e as transformações por eles sofridas na pós-modernidade.

Tecidas considerações sobre o fenômeno pós-moderno e apontadas as diferenças entre os romances históricos tradicionais e os romances históricos pós-modernos, analisamos como Don DeLillo aborda os aspectos culturais contemporâneos, a relação entre Literatura e História em *Running Dog* (1978). Além disso, podemos observar como o autor constrói a sua linguagem, com o intuito de visualizar a forma pela qual esses elementos são trabalhados e apresentados, bem como o ponto de vista crítico subjacente a eles.

Em *Running Dog*, a busca por um filme supostamente pornográfico produzido no abrigo nazista da Segunda Guerra Mundial determina o enredo do romance, trazendo a figura de Hitler e o Holocausto à tona.

A escolha do texto foi baseada na presença da polêmica personagem histórica do líder germânico, por apresentar aspectos da estética pós-moderna e, também, por ser um romance que ainda merece mais propostas de interpretações, além de contribuir para divulgar a obra de Don DeLillo no Brasil.

Dessa forma, a fim de discutirmos o panorama teórico sobre o fenômeno pós-moderno, baseamo-nos em textos dos seguintes estudiosos: Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, David Harvey, Steven Connor, Brian McHale, Fredric Jameson, Terry Eagleton e Linda Hutcheon.

No tocante à relação entre Literatura e História nas diferentes épocas, fundamentamos nossa discussão em textos de Lionel Gossman, Nicolau Sevcenko, Stephen Grenblatt, Peter Burke e Dominick LaCapra. Para comentarmos os romances históricos tradicionais, utilizamos os trabalhos de Georg Lukács, Tadeusz Bujnicki e Bernard Guyon.

Por sua vez, com relação aos romances pós-modernos que lidam com o passado, utilizamos os fundamentos teóricos de Hayden White e Linda Hutcheon.

Para refletirmos e elaborarmos uma análise mais adequada do romance, realizamos leituras teóricas e da fortuna crítica sobre Don DeLillo e seu procedimento artístico, a partir de trabalhos, tais como os de Anthony DeCurtis, Bill Mullen, Daniel Aaron, Douglas Kessey, Frank Lentricchia, John Frow, John Johnston, Mark Edmundson, Thomas LeClair e Toby Silverman Zinman.

Cabe ressaltar que as traduções utilizadas de trechos citados dos originais das obras teóricas, assim como os do romance são de responsabilidade da autora desta dissertação.

CAPÍTULO I

PÓS-MODERNISMOS

O termo pós-modernismo teria surgido, pela primeira vez, no mundo hispânico, na década de 30, para indicar uma reação contra o modernismo. A denominação ficou popular durante os anos 60, em Nova York, quando o trabalho de artistas (John Cage, Andy Warhol e sua *pop art*) e escritores (E. L. Doctorow, Thomas Pynchon) passaram a designar um novo momento de experiências estéticas.

Entretanto, ainda nos dias de hoje, não há um significado consensual para este conceito. As tentativas de definição do fenômeno são inúmeras, algumas, muitas vezes, confusas e contraditórias. Mas cabe ressaltar que, nos últimos tempos, poucos temas receberam tanta atenção e têm a capacidade de provocar reflexões sobre as mudanças culturais pelas quais estamos passando. Talvez a dificuldade em definir o pós-moderno deva-se às incertezas do mundo em que está inserido.

Terry Eagleton (1998) faz uma distinção entre pós-modernismo, forma de cultura contemporânea, e pós-modernidade, período histórico específico. Todavia, o autor esclarece que, de modo geral, a controvérsia gerada pelo emprego desses dois termos deve-se ao fato de estarem intimamente relacionados com aquilo que retratam. Dessa forma, a “Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão e identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (p. 07).

Por sua vez, aponta Eagleton, o

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (p. 07).

Linda Hutcheon (1993), também afirma que “muito da confusão acerca do uso do termo pós-modernismo é devida à convergência da noção cultural de pós-modernismo (e sua relação inerente ao modernismo) e pós-modernidade como a designação de um período ou ‘condição’ social e filosófica”¹ (p. 23).

David Harvey, em sua obra *A Condição Pós-Moderna* (1992), declara que, no pós-modernismo, não há mais verdades eternas e universais, pois ele não permite nenhuma representação unificada do mundo e caracteriza-se, basicamente, por ligar-se à nossa vida cotidiana e pelo seu caráter de descontinuidade histórica.

Harvey também apresenta várias perspectivas sob as quais o pós-modernismo pode ser considerado: uma ruptura radical ou revolta interna do modernismo; um estilo; um conceito periodizador; um potencial revolucionário contra as metanarrativas; uma comercialização do modernismo; uma solapamento da política que integra; uma reestruturação do capital na sociedade pós-industrial (p. 47), mas define-o como “uma extensão lógica do poder de mercado a toda a gama da produção cultural” (p. 64). Devido a este panorama, há uma diversidade de debates, teorias e interpretações sobre o pós-modernismo.

¹ *Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and postmodernity as the designation of a social and philosophical period or ‘condition’.*

Na América Latina, Rincón (1995) afirma que o pós-modernismo teve início no final do período moderno com a mudança radical das tecnologias de comunicação, de conhecimento e de energia (p. 32).

Essa nova época pode ser considerada resultado das transformações ocorridas nas áreas da economia, política e tecnologia a partir do pós-guerra. Com a ruína das nações européias, os Estados Unidos consolidam-se como a principal potência do Ocidente. Desde então, o capitalismo entrou em uma nova fase que trouxe novas formas de organização do mercado mundial e de industrialização.

Além disso, podemos observar a consolidação da mídia eletrônica e dos meios de comunicação de massa e o crescente poder da publicidade.

O desenvolvimento de novos artefatos tecnológicos, principalmente o computador, possibilitou-nos a integração mundial, em um sofisticado sistema de informação.

Desse modo, podemos dizer que o pós-modernismo nasce e expande-se, em princípio, nas sociedades pós-industriais, informatizadas e de consumo, refletindo o estilo de vida típico norte-americano e os valores daquele país.

Essa mudança de perspectiva, segundo o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson (1997), está ligada ao avanço do capitalismo multinacional, sendo o pós-modernismo a expressão lógica desse sistema. Portanto, a produção estética estaria integrada à produção de mercadorias.

Segundo Jameson, a origem do pós-modernismo pode ser datada a partir do período pós-guerra nos Estados Unidos ou da Quinta República na França, em 1958. É nesse período conturbado que surgem as primeiras transformações artísticas e teóricas sob a denominação do novo termo (p. 03).

O teórico concebe o pós-modernismo “não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (2000, p. 29).

Jameson também declara que o movimento seria uma reação contra as instituições e formas estabelecidas, isto é, uma crise questionadora da autoridade do chamado alto modernismo, já estabelecido no mundo acadêmico.

Linda Hutcheon caminha na mesma direção quando afirma que o pós-modernismo é um desafio às idéias dadas como certas. Ademais, a teórica canadense admite um paradoxo inerente ao pós-modernismo: ele reconhece o poder dessas idéias, mas faz uso delas para construir a sua crítica (1991, p. 264). Assim, o pós-modernismo ressalta as suas contradições já que depende das concepções estabelecidas, mas que são utilizadas de forma subversiva: elas são confrontadas pelos novos questionamentos.

Não obstante, Hutcheon distingue dois tipos de pós-modernismo: um não-mimético, a-histórico, ultra-autônomo e anti-referencial; o outro, que representa a posição defendida pela autora, historicamente engajado e referencial (1991, p. 77). Ela considera o pós-modernismo uma crítica do ponto de vista da representação enquanto reflexo da realidade e, ao mesmo tempo, da idéia aceita do homem enquanto sujeito centrado da representação. A História, esquecida no modernismo passa, agora, a ser encarada de modo consciente e crítico.

Por sua vez, Jean-François Lyotard (1993), define a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às “metanarrativas”, oferecendo, desse modo, elementos para uma série de debates sobre os vários sistemas narrativos pelos quais a sociedade organiza e dá significado, unidade e universalidade à sua experiência.

O teórico francês, analisando o que considera como as narrativas dominantes de legitimação e emancipação, argumenta que a pós-modernidade caracteriza-se não por uma narrativa mestra totalizadora, mas por narrativas menores e múltiplas que não buscam e tampouco obtém qualquer estabilização ou legitimação universalizante.

Por outro lado, Steven Connor (1992) afirma que a emergência do pós-modernismo liga-se a dois fatores: primeiro, ele seria uma derivação do modernismo, surgindo a partir de novas narrativas; segundo, ele teria surgido da modernidade, em que aparece sob novas formas de arranjo social, político e econômico. Segundo o autor, o fenômeno pode ser caracterizado por sua abertura, extensão do tempo e hibridismo.

A partir destas e de outras tentativas de definição, iremos discutir as teorias e interpretações que procuram explicar o pós-moderno. Essa discussão encontra-se no item 1.2. deste capítulo. Para o momento, analisaremos as relações entre o modernismo e o pós-modernismo.

1.1. Modernismo e pós-modernismo

Uma das afirmações mais comumente aceitas sobre essa relação refere-se à formação do pós-modernismo nas bases do modernismo, usando suas características, mas questionando-as.

Os defensores da idéia de sua origem como uma extensão do modernismo afirmam que os dois movimentos compartilham a auto-reflexividade e a fragmentação. Mas há, também, segundo Jameson (2000, p. 84) aqueles que defendem a posição de que o modernismo e o pós-modernismo são meros estágios do romantismo.

Para Ihab Hassan (1987), o pós-modernismo não se constitui em uma ruptura ou quebra, mas sim em uma intensificação de tendências modernas. O autor, da mesma forma,

reconhece que o moderno insere-se, de modo inevitável, no pós-moderno.

Dessa maneira, trata-se de uma ligação “de conseqüência, diferença e dependência” (Hutcheon, 1991, p. 61), em que as suposições modernas são desvendadas e desconstruídas pelo pós-modernismo.

Segundo Hutcheon (1991), a natureza do relacionamento entre ambos os períodos pode ser abordada de duas formas distintas: a primeira considera o fenômeno como uma quebra total com o modernismo; a segunda, como uma extensão deste (p. 75).

A ruptura, em nível formal, exemplificaria-se pela oposição entre a superficialidade, ironia e paródia (pós-moderno), e a profundidade, seriedade (moderno). Porém, Hutcheon defende o aspecto contraditório da relação com o modernismo e da autonomia do pós-modernismo, pois este não seria um rompimento e nem uma continuação do modernismo (p. 36).

A diferença básica entre o pós-modernismo e o modernismo, segundo a teórica, reside na junção do metaficcional e do referencial. Os traços modernos revelam-se, no nível formal, na descontinuidade da estrutura narrativa e no final aberto que cede lugar às múltiplas possibilidades de interpretação. O uso de intertextos na escrita moderna tinha o intuito da continuação; porém, na pós-modernidade, a intertextualidade marca o desejo do descontínuo. Enquanto o modernismo desafiou as convenções narrativas de representação, o pós-modernismo revelou-as na forma de romance (1993, p. 51).

O pós-modernismo subverte alguns aspectos do modernismo, mas desenvolve-se a partir deles. Este fato evidencia uma das contradições pós-modernas, já que incorpora e contesta características prevalentes da arte moderna como a forma fechada, a obra acabada, a totalização, o centramento e a profundidade. Isto é, suas origens no modernismo são problematizadas por meio do combate à separação entre arte e mundo.

Jameson (1997) defende a idéia de que a dificuldade em definir a lógica cultural do capitalismo tardio ² explica-se pelas diversas formas existentes de alto modernismo, isto é, a sua descrição dependeria do modernismo que pretende substituir (p. 02). Essa ligação envolve dimensões continuadoras e descontinuadoras, formando uma das marcas da mudança cultural e social que caracteriza a nova arte de um tempo também novo.

O crítico marxista vincula a sociedade pré-guerra e sua linguagem cultural dominada pelo tempo ao alto modernismo e, por outro lado, o pós-guerra e a categoria do espaço ao pós-modernismo.

Para Jameson (1997), alguns aspectos descritivos do pós-modernismo podem ser encontrados em outros períodos. Contudo, eram caracterizações marginais, que passaram a ter uma posição central, dominante, descrevendo essa nova produção de cultura (p. 18).

1.2. Pós-modernismo e pós-modernidade: teorias e interpretações.

A seguir, discutiremos algumas teorias sobre o pós-modernismo que contribuíram e geraram debates para o desenvolvimento de pesquisas a respeito do tema. Essas considerações mostram-se relevantes para compreendermos as suas especificidades.

Entre as várias interpretações, abordaremos, de forma breve, o trabalho de Jean-François Lyotard (1993), Jean Baudrillard (1991, 1995, 1998), Brian McHale (1992, 1994) e Terry Eagleton (1998); todavia, nos deteremos nos estudos de Fredric Jameson (1994, 1997, 2000) e Linda Hutcheon (1991, 1993).

² O termo capitalismo tardio foi utilizado pelo economista Ernest Mandel para designar três estágios diferentes da expansão capitalista: i) o capitalismo de mercado; ii) o capitalismo monopolista ou imperialista, em que os mercados tornaram-se mundiais, organizados ao redor das nações; e iii) a fase pós-moderna, chamada de pós-industrial, do capitalismo multinacional, marcada pelo crescimento de corporações internacionais e pela globalização dos mercados (Jameson, 2000).

Jean-François Lyotard (1993) considera o pós-modernismo sob à luz de diferentes áreas do saber. O seu trabalho discute a função da narrativa no discurso e no conhecimento científico. O interesse do autor não são os procedimentos científicos, mas as formas pelas quais eles obtém ou reivindicam legitimidade.

Para Lyotard, a ciência moderna pode ser descrita pela rejeição ou supressão de formas de legitimação que se fundamentam na narrativa. Mas há um ponto em que essa mesma ciência volta-se à narrativa, já que, no fim, é por meio dela que expressamos o conhecimento, o estudo científico recebe autoridade e a cultura pode legitima-se.

Lyotard reconhece o paradoxo de que um conhecimento científico ligado a uma narrativa está condenado a depender de uma “metanarrativa” ou “grande narrativa” que explicaria e organizaria outras narrativas.

Uma das partes mais relevantes de seu trabalho refere-se à condição contemporânea. Lyotard alega que os últimos acontecimentos, a partir da Segunda Guerra Mundial, sugerem uma perda do poder das grandes narrativas de fornecerem uma estrutura legitimadora do trabalho científico.

Todavia, Steven Connor (1992) declara que Lyotard indetermina os motivos ao acusar o espírito capitalista, a maior liberdade de idéias e o avanço tecnológico como causa de declínio das metanarrativas (p. 32). Além disso, Connor afirma que, embora o teórico francês critique o pensamento totalizador e tente promover a diversidade, ele não apresenta as bases em que esse processo poderia ser concretizado (p. 39).

Assim, podemos afirmar que o pós-modernismo para Lyotard (1993) descreve a condição do conhecimento na maioria das sociedades. O termo designa o estado de nossa cultura, após as transformações ocorridas a partir do século XIX, que modificaram a

ciência, a literatura e as artes. Essas mudanças seriam explicitadas no contexto da crise das narrativas.

Não obstante, Lyotard (1993) define a sociedade pós-moderna como uma multiplicidade de “jogos de linguagem”, termo estabelecido originalmente por Wittgenstein. Os jogos são diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de auto-legitimação. A linguagem da narrativa opõe-se à linguagem científica, pois não comporta nenhuma forma de autenticação, enquanto o conhecimento científico necessita de provas para afirmar-se.

Dessa maneira, revela-se a passagem das grandes narrativas à autonomia fragmentadora das micronarrativas que não visam uma estabilização universalizante.

A incredulidade diante das metanarrativas seria fruto do progresso das ciências e as reflexões advindas desse processo fariam-nos mais sensíveis para aceitar as diferenças e tornariam-nos mais tolerantes no que diz respeito aos questionamentos irresolutos do pós-moderno.

Portanto, a descrença nas metanarrativas provocaria a perda de sua legitimidade, gerando o enfraquecimento do valor da ciência e o declínio do seu poder em organizar-se. A ciência pós-moderna, então, poderia ser definida como um abandono das narrativas centralizadoras.

Outro ponto importante de sua teoria alude à questão da referência. Ao constatar a impossibilidade de a linguagem, em determinados momentos, captar o não-lingüístico, Lyotard deparou-se com as suas limitações.

O autor também se interessa pela questão do referente no âmbito da narrativa, preocupando-se com as instâncias envolvidas no processo (produtor, receptor, a própria narrativa e a interação entre esses elementos). Porém, o foco recai sobre a referência ser

feita a outra narrativa ou discurso, isto é, a fatos e não a acontecimentos. Fatos que se referem a acontecimentos (realidade bruta) já previamente textualizados (Hutcheon, 1991, p. 194).

Por sua vez, Jean Baudrillard (1998) acredita que a condição determinante do pós-modernismo diz respeito ao crescimento da corrente de informações e as novas formas de recepção que são condicionadas pela tecnologia e a mídia.

Baudrillard contribui com o debate sobre a pós-modernidade com sua discussão sobre o papel da mídia na sociedade. O autor foi membro de um grupo de críticos sociais franceses da década de 60, os Situacionistas que, juntamente com Guy Debord, foram os responsáveis por cunharem o termo “sociedade do espetáculo”, abordando um aspecto contundente da vida contemporânea.

No âmbito pós-moderno, podemos notar a saturação de informações, não só produzidas pelas palavras, mas por imagens espetaculares, mais intensas que o real. Assim, na sociedade do espetáculo, tudo pode transformar-se em matéria-prima para a mídia.

Segundo o sociólogo, a produção rápida de mercadorias culturais, imagens sociais ou signos produz uma “economia política do signo”, em que os meios de comunicação de massa desempenhariam papel de fundamental importância.

A influência de sua teoria alude ao avanço das idéias sobre o simulacro. No presente, não há a obrigatoriedade de o signo ter contato verificável com o mundo que representa. O signo, hoje, não tem relação com nenhuma realidade: é o seu próprio simulacro puro (1991, p. 13).

Desse modo, a simulação toma a forma, não de irrealdade, mas de objetos e experiências produzidas que tentam ser mais reais do que a própria realidade ou, como o autor denomina, “hiper-reais” (1991, p. 08).

A hiper-realidade e o espetáculo podem ser refletidos nas notícias, na ficção, nos musicais, nos esportes, nos documentários e, sobretudo na propaganda, em insistentes estímulos ao consumo. Baudrillard não nega a necessidade de consumir, mas justifica que este ato não se organiza na dependência do prazer ou do que é necessário.

Conforme o autor (1991), no simulacro, a imagem é uma “boa” aparência, depois “má”, então passa a “fingir ser” uma aparência para, por fim, não pertencer mais ao domínio da aparência, mas da simulação (p. 13).

Linda Hutcheon (1991), também considera a simulação uma destruição final do significado por meio da neutralização realizada pelos meios de comunicação de massa: “primeiro refletindo a realidade, em seguida disfarçando-a, depois disfarçando a ausência de realidade e, finalmente, deixando de ter com ela qualquer relação” (p. 280).

Contudo, Hutcheon adverte que o pós-modernismo contesta o processo representacional, problematizando essa noção, já que não existe naturalidade no real. A autora ainda acrescenta que o novo movimento não lida com a simulação, mas questiona os seus domínios (p. 288).

Por conseguinte, a propaganda e a mídia são as responsáveis por invadir e destruir o espaço público. A televisão, como produto do capitalismo avançado, é considerada promotora de consumo. O exagero e a saturação de informações traz uma sensação de perda do real, não produzindo significado, mas levando-nos a um estado esquizofrênico.

Na sociedade do espetáculo, a mídia gera um colapso temporal e de profundidade, ocasionando a (re)aproximação da cultura de massa e da chamada alta cultura.

Para Brian McHale (1992), o fenômeno pode ser descrito como um construto discursivo produzido nos e pelos discursos de críticos, filósofos, historiadores, jornalistas, pessoas públicas, escritores e artistas. Talvez o pós-modernismo seja uma mistura de vários

construtos incompatíveis entre si, nem todos coerentes, válidos ou úteis (p. 206).

Ainda segundo McHale, no modernismo há uma predominância do cinema, enquanto a televisão é o meio pelo qual a cultura pós-moderna representa a si mesma. O espaço desorientador reflete-se não somente na literatura, mas na arquitetura com igual intensidade.

Eagleton (1998) afirma que o novo “estilo” compartilha características do *kitsch*, sendo responsável pela desorientação do sujeito que não é livre por causa de sua indeterminação, mas porque é determinado por esse processo. A ironia seria o fator que conduziria esse estilo à trivialidade e, como conseqüência, ao *kitsch*.

Não obstante, ele acusa o pós-modernismo de ser a-histórico e de não ser totalmente desvinculado do modernismo, criticando os seus questionamentos. Nessa nova fase da cultura, o hibridismo é preferível à pureza, a pluralidade à singularidade, a diferença à auto-identidade.

Quanto à História, Eagleton declara que a cultura pós-moderna considera-a enquanto produto de consumo, reduzindo o passado a uma mera projeção de volta ao presente, isto é, esquecemos e desprezamos o que passou como se fôssemos superiores ao passado.

O retorno a um tempo remoto seria apenas uma forma de nostalgia. Entretanto, como afirma Hutcheon:

Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele [pós-modernismo] nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. (1991, p. 63)

Eagleton critica a posição do pós-modernismo em alegar que a História não possui forma determinada, acusando o movimento de classificá-la, ao mesmo tempo em que defende a sua não-classificação.

Até aqui, notamos que a pós-modernidade refere-se a uma época em que as condições plurais do social e do cultural tornam-se inseparáveis.

Fredric Jameson tem o mesmo ponto de vista, acreditando que a periodização do fenômeno deva ser explicada pela relação causal entre o desenvolvimento do capitalismo ocidental e o surgimento do pós-modernismo. Para Jameson, pós-modernismo é

um conceito periodizador, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais na cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica – o que é freqüentemente, de modo eufemístico, chamado modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, a sociedade da mídia ou do espetáculo ou capitalismo multinacional ³ (1998, p. 03).

Assim, para o autor, “o pós-modernismo remarca ou reproduz – reforça – a lógica do capitalismo de consumo; a questão mais significativa é se há, também, um modo pelo qual ele [pós-modernismo] resiste a essa lógica ⁴ (1998, p. 20).

Entretanto, a essa idéia, Linda Hutcheon (1993) acrescenta que a nova estética também critica esses efeitos, mas nunca finge ser capaz de operar fora deles (p. 25). Para a autora canadense, o pós-modernismo deve ser considerado a partir de sua prática estética e não como uma reação contra a cultura de massa do capitalismo (1991, p. 46).

Jameson afirma que a mudança essencial ocorrida na organização econômica global não é causa do declínio do capitalismo, mas uma intensificação de suas formas e energias.

³ *a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism.*

⁴ *postmodernism replicates or reproduces – reinforces – the logic of consumer capitalism; the more significant question is whether there is also a way in which it resists that logic.*

O teórico esclarece que sua concepção sobre o pós-moderno surgiu a partir dos debates sobre a arquitetura (2000, p. 28), e, baseando-se no trabalho de Ernest Mandel, como já mencionado, defende a idéia de que vivemos “a mais pura forma de capital que já emergiu, uma prodigiosa expansão do capital para áreas até então não atingidas pelo mercado” (p. 29).

Jameson utiliza a periodização de Mandel com o intuito de classificar estágios culturais, de acordo com os períodos capitalistas, respectivamente em, realismo, modernismo e pós-modernismo (p. 61-2).

Todavia, Linda Hutcheon (1993) afirma que o fato de Jameson aproveitar-se da classificação de Mandel sugere que sua definição de pós-modernismo apóia-se em uma metanarrativa, ação combatida pela nova dominante cultural (p. 25).

Desde então, várias denominações para um novo tipo de sociedade começaram a irromper: sociedade “pós-industrial”, sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* etc (2000, p.29). Contudo, segundo Eric J. Hobsbawn (2000), “há um equívoco em falar de uma era pós-industrial, pois, na verdade todos os bens e serviços que eram produzidos na era industrial continuam sendo fabricados” (p. 97-8).

Jameson considera a produção, a troca, a promoção, o consumo das formas culturais e os meios de comunicação de massa como elementos fundamentais para a atividade econômica no momento atual.

Por conseguinte, as imagens, as representações e os estilos não podem ser considerados meros acessórios promocionais, mas produtos em si, fato que observamos, de igual modo, no âmbito artístico em que a intensa mercantilização da arte causa a sua

banalização e, como consequência, o objeto estético passa a ser mais um produto de mercado.

Entretanto, Hutcheon critica Jameson por não justificar a afirmação de que o pós-modernismo corresponde à estética dominante da sociedade do consumo. Além disso, a teórica acusa Jameson de confundir a definição de pós-modernidade e pós-modernismo, classificando o último enquanto designação cultural e periodização sócio-econômica ao mesmo tempo (1993, p. 25).

Jameson (2000) estabelece quatro posições tomadas pelos debatedores do pós-moderno:

- i) Antimodernista (pró-pós-moderna);
- ii) Pró-modernista (anti-pós-moderna);
- iii) Alto modernismo (positivo) e;
- iv) Alto modernismo (negativo).

A primeira posição conta com a defesa de Tom Wolfe e Charles Jencks. A segunda, com a de Manfredo Tafuri. As duas primeiras posições aceitam a denominação e alegam existir uma ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo.

Por sua vez, o terceiro ponto de vista é defendido por Lyotard e Jürgen Habermas e, por fim, a última posição tem como representante Hilton Kramer. Porém, as duas últimas posturas rejeitam qualquer visão de quebra e sequer cogitam a existência de um novo fenômeno: “são, então, logicamente, uma avaliação negativa e uma positiva do pós-modernismo, agora reassimilado à tradição do alto modernismo” (2000, p. 84).

Não obstante, Hutcheon (1993) diz que a segunda posição “acentua o que ambas compartilham: suas autoconsciência ou dependência, todavia irônicas, na tradição”⁵ (p. 27).

Em seu estudo, Jameson discute várias características formais e estilísticas identificadoras da cultura pós-moderna, como, por exemplo, a abolição da fronteira entre a chamada alta cultura e a cultura de massa (aspecto crucial para o autor na definição dessa nova fase da cultura); a perda de uma personalidade unificada em favor da experiência esquizofrênica; o “pastiche” ou a colagem de estilos em oposição à profunda estética autêntica moderna; a perda da nossa capacidade de conhecermos o próprio passado; a superficialidade, tanto na teoria quanto nas relações.

A abolição da fronteira entre a alta cultura, a cultura de massa e a cultura popular é o ponto que os oponentes do pós-modernismo atacam, tentando preservar a cultura de elite em oposição à cultura de massa e à popular.

Entretanto, a indistinção de limites não nos deve fazer confundir cultura popular e cultura de massa.

A cultura erudita é aquela que, em uma escala social, vem dos grupos de elite, auto-denominados os únicos detentores da cultura “verdadeira” e passada de geração em geração, sempre obedecendo aos interesses políticos e pessoais dos grupos dominantes.

Todavia, a cultura de massa é criada pelos *businessmen* da mídia, servindo de instrumento de dominação política e imposta pela elite ou, como melhor define Dominic Strinati: “Podemos considerar que cultura de massa é a cultura popular produzida pelas

⁵ stresses what the two share: their self-consciousness or their reliance, however ironic, on tradition.

técnicas de produção industrial e comercializada com fins lucrativos para uma massa de consumidores” (1999, p. 27).

Por sua vez, a cultura popular ou *folk*, distingue-se da cultura de massa por vir das camadas populares, mas genuinamente criada e elaborada pelo próprio povo.

No pós-modernismo, a alienação do sujeito moderno cedeu lugar à sua fragmentação, gerando discussões sobre um tema bastante polêmico na atualidade, o descentramento ou “a morte do sujeito”, o fim do individualismo, já que o sujeito burguês não tem mais espaço no mundo do capitalismo corporativo.

O resultado desse processo, no mundo da arte, revelaria-se, segundo Jameson, por meio da perda de originalidade e estilo, ou seja, do sentido único e pessoal que antes era inerente à obra de arte (2000, p. 43), gerando o emprego de uma das práticas mais significativas da nova dominante cultural, a que o teórico denomina “pastiche”.

Essas duas expressões da nova ordem social do capitalismo tardio, o “pastiche” e o sujeito “esquizofrênico”, estariam ligadas a questões de espaço e de tempo, respectivamente. Dessa maneira, a arte produzida, hoje, falha em ser original, tendo de aprisionar-se às produções passadas.

Contudo, Hutcheon (1993, p. 94) declara que qualquer estilo pode ser parodiado, criticando a opinião de Jameson e de Eagleton que acreditam na não existência de trabalhos originais na atualidade, como verificamos na seguinte afirmação da teórica canadense:

Os conceitos de originalidade e ‘autenticidade’ artísticas, e de qualquer entidade histórica estável (tal como “o operário”), que são contestados, parecem ser essenciais à narrativa-mestra marxista desses dois críticos. [...] Essas duas influentes posturas de oposição ao pós-modernismo baseiam-se no tipo de metanarrativas totalizantes (Lyotard) que o pós-modernismo desafia – isto é, ao mesmo tempo usa e abusa delas. (1991, p. 71)

Hutcheon ainda critica Jameson e Eagleton por não aceitarem os questionamentos, as contradições e os paradoxos do pós-modernismo, procurando respostas que não serão dadas. Em vez disso, o que o pós-modernismo pode oferecer são apenas reflexões problematizantes (1991, p. 270).

A perda de um estilo original e individual é considerada pelos artistas pós-modernos “como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento” (Hutcheon, 1991, p. 29).

O “pastiche”, em alguns momentos, confunde-se com a paródia, mais burlesca, irônica e crítica, uma imitação que zomba do original com intenção de ridicularizá-lo.

Apesar de ambas as formas implicarem a imitação de outros estilos, o “pastiche”, segundo Jameson, pode ser definido como uma prática sem o impulso satírico da paródia, ou uma paródia que perdeu o senso de humor, vazia, sem o riso, em que há o desaparecimento do referente histórico (1997, p. 05).

O emprego do “pastiche” estaria relacionado a uma certa nostalgia inerente à cultura de massa e refletida, em sua maioria, pelos filmes que, apropriando-se de estilos ultrapassados do modernismo, promoveriam a sua canibalização com o intuito de desmistificar a dependência desses estilos como tentativa de reproduzir, recuperar momentos de um passado perdido (1997, p. 07).

Novamente, Hutcheon (1991, p. 45) defende a idéia de que a paródia pós-moderna não é vazia, nostálgica e nem *kitsch* ou uma mera canibalização estética, como declaram Eagleton (1998) e Jameson (2000). A autora distingue o “pastiche” da paródia pós-moderna, sendo esta

fundamentalmente irônica e crítica, não-nostálgica ou antiquada na sua relação com o passado. [...] A paródia pós-moderna é desconstrutivamente crítica e construtivamente criativa, paradoxalmente tornando-nos conscientes de ambos os limites e os poderes da representação – em qualquer meio. ⁶ (1993, p. 98)

Dessa forma, observamos que o retorno ao passado não é nostálgico, mas trata-se de seu repensar por meio da ironia, como afirma Hutcheon: “Assim como não se pode voltar ao passado de maneira não problemática, também não se pode negá-lo. Isso não é nostalgia; é uma reavaliação crítica” (1991, p. 247).

O “pastiche” de múltiplos estilos nas formas culturais pós-modernas mimetiza a atual tendência da vida social contemporânea para a fragmentação de normas lingüísticas, com “cada grupo vindo a falar uma curiosa língua particular própria, cada profissão desenvolvendo seu código ou dialeto privado e, por fim, cada indivíduo vindo a ser uma espécie de ilha lingüística, separado de todos os demais” ⁷ (Jameson, 1997, p. 05).

O crítico declara que a utilização do “pastiche” mostra o “esmaecimento da nossa historicidade”, em que perdemos a capacidade de representar a história passada e o presente vivido (p. 48) na época do capitalismo de consumo, revelando um obstáculo ao lidarmos com o tempo e a História.

Logo, a nossa dificuldade em organizar, de forma coerente, o passado e o futuro, reflete a representação de um sujeito fragmentário ou “esquizofrênico” (p. 52), além de uma arte também fragmentária.

⁶ *fundamentally ironic and critical, not nostalgic or antiquarian in its relation to the past. [...] Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium.*

⁷ *each group coming to speak a curious private language of its own, each profession developing its private code or idiolect, and finally each individual coming to be a kind of linguistic island, separated from everyone else.*

Jameson emprega a definição de sujeito esquizofrênico de Lacan que se caracteriza por uma desordem lingüística, uma ruptura na cadeia de sentido, a fim de elaborar uma nova concepção de sujeito inserido no mundo do capitalismo multinacional.

Para o autor (1997), o nosso sistema social contemporâneo seria o responsável por não conseguirmos entrar em contato com o passado. A mídia teria participação fundamental no processo de fazer-nos esquecer o que acontece ao nosso redor, contribuindo para a nossa amnésia histórica (p. 20).

Assim, com a fragmentação do tempo, passamos a viver em um “presente perpétuo” sem profundidade, definição e identidade segura:

Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. (2000, p. 53)

Porém, esse ponto de vista é discutível. Como observado anteriormente, Linda Hutcheon defende a existência de uma volta ao passado como forma de resgatar a sua memória, na tentativa de o compreendermos criticamente.

Segundo Jameson (2000), a superficialidade seria uma das mais importantes características formais do pós-modernismo existente em todos os tipos de manifestação do fenômeno (p. 35). Dessa maneira, a profundidade moderna é substituída por uma ou várias superfícies (p. 40).

O esmaecimento de afeto nas relações, predominante no atual contexto cultural, não pode ser generalizado. Como adverte o autor:

Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo

Lyotard, de “intensidades” – são agora auto-sustendados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia. (2000, p. 43)

O sujeito pós-moderno apresenta uma dificuldade em localizar-se no espaço atual, ou como definido por Jameson (2000), no “hiperespaço”, em que há uma disjunção entre o corpo e o ambiente construído. Isso acaba refletindo, do mesmo modo, a incapacidade de mapearmos a rede global de comunicação em que estamos inseridos, justamente por ainda mantermos os hábitos perceptivos do modernismo: “houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito” (p. 64).

O avanço acelerado dos meios de comunicação seria um dos fatores responsáveis pela anulação do espaço tradicional do alto modernismo ao qual estávamos habituados.

Desse modo, McHale (1992) afirma que o espaço pós-moderno, no trabalho de Jameson, funciona como alegoria do sistema mundial complexo em que vivemos, isto é, o regime do capitalismo multinacional (p. 158).

O simulacro, para Jameson, que baseou sua definição em Jean-Paul Sartre, teria a função de *desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana (2000, p. 58), transformando a realidade em imagens. Este fato constituiria, então, outro aspecto essencial para a descrição do pós-moderno: uma crise profunda de representação ou a sua impossibilidade, isto é, a história desapareceu e o presente dissolve-se em imagens.

O crítico norte-americano classifica o modernismo como marginal e oposicional, características que Linda Hutcheon afirma serem inerentes ao pós-moderno, que prioriza o local, o regional, em vez do global (1991, p. 30).

Não obstante, para Hutcheon, o pós-modernismo expressa uma cultura em crise e não se constitui em uma ruptura, tem consciência das normas predominantes e é engajado politicamente (1991, p. 288).

A autora concorda com Jameson no que diz respeito ao fim da separação entre arte de elite e arte popular já que, explica a teórica, o pós-modernismo atua nessas duas esferas culturais: “é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível” (1991, p. 69) Mas justamente o fato de não esconder sua relação com a sociedade de consumo seria o seu aspecto mais positivo.

Hutcheon considera o pós-modernismo um fenômeno cultural provocador, contraditório, histórico, político, paradoxal, um impulso contestador das narrativas-mestras que, por sua natureza, evitavam qualquer contradição.

Agora, entramos em contato com perspectivas múltiplas e provisórias que, apesar disso, fazem sentido. Ademais, é um movimento que se manifesta em vários campos da cultura e caracteriza-se pela investigação auto-reflexiva sobre a natureza do discurso artístico (p. 42).

As contradições existiam no passado, mas não de forma irônica e repetida. O pós-modernismo surge como força problematizadora, não é uma resolução: organiza-se por meio de um processo de negociação dessas contradições que aparecem na “presença do passado” (1991, p. 20), consciente de suas irresoluções, sem a intenção de produzir nenhuma verdade universal.

Entre as contestações levantadas nesse novo momento, destacam-se o questionamento do sujeito coerente, do referente histórico, da originalidade e autenticidade artísticas. Além disso, o pós-modernismo problematiza a História, a subjetividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo (1991, p. 289). A subjetividade pós-moderna não é fixa e nem autônoma, trata-se de um processo abordado e discutido a partir das noções humanistas de História.

O pós-modernismo questiona o nosso conhecimento histórico e, como visto antes,

ele não é a-histórico e nostálgico em sua reavaliação do passado. Desse modo, podemos dizer que o conhecimento torna-se provisório pelas lacunas que são deixadas. O discurso pós-moderno não nos apresenta a verdade, mas modos diversos de encararmos o real (1991, p. 202).

O que faz do pós-modernismo não ser apenas uma mera nostalgia é exatamente a ironia de seu distanciamento em relação ao passado: “não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos”, afirma Hutcheon, (1991, p. 288), e acrescenta: “A paródia é a forma irônica de intertextualidade que permite reavaliações do passado” (p. 283), mostrando-nos como as representações do presente surgem do passado.

Para Hutcheon, a arte pós-moderna é auto-reflexiva, didática e paródica, procurando firmar-se no mundo histórico (1991, p. 12). O pós-modernismo contesta a ideologia dominante e a originalidade da obra artística por meio da exposição das contradições entre auto-reflexividade e fundamentação histórica.

A realidade do passado, na arte pós-moderna, é discursiva, incorporada e modificada. A paródia emerge, dessa forma, enquanto força contestatória do pós-modernismo, pois reinterpreta o passado de modo crítico: é uma releitura do passado que confirma e subverte o poder das representações da História, diferenciando-se da paródia moderna por não ser fechada. Esse aspecto constitui-se em mais um contrasenso pós-moderno, pois a cumplicidade paródica legitima, mas também subverte, aquilo que parodia (Hutcheon, 1993, p. 101).

A paródia questiona a originalidade e a noção de propriedade do mundo capitalista. Trata-se de uma forma desnaturalizadora de reconhecer a História e, por meio da ironia, as políticas de representações, ou seja, a paródia não desconsidera o contexto das produções

passadas e mostra-nos que estamos separados do passado pelo tempo e pela História (1993, p. 94).

O que importa, desse modo, é o processo representacional e a impossibilidade de encontrarmos um modelo totalizante que resolva as contradições do pós-modernismo.

Todavia, a arte pós-moderna não perde o seu propósito. Ela deve ser considerada inédita e cheia de significados, utilizando-se da paródia e da ironia para engajar a História (1993, p. 100).

O emprego da paródia, torna-se, dessa forma, uma categoria que engloba os “ex-cêntricos”, os marginalizados pela ideologia dominante. O pós-modernismo questiona o centro, a totalização, sem, contudo, destruir essas noções completamente. Assim, “O impulso pós-moderno é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar” (1991, p. 73), dando ênfase à pluralidade, a uma identidade que se baseia na diferença e na especificidade.

A arte pós-moderna preocupa-se com o contexto da produção e da recepção do objeto estético. A ironia dessa relação reside no fato de o receptor sempre depender do produtor.

A prática e a teoria não se separam no pós-modernismo. A arte e a teoria pós-modernas não são triviais, mas auto-conscientes e posicionam-se de maneira ideológica no mundo. A auto-reflexividade artística atual reside na revelação de que todas as formas culturais de representação não podem evitar o envolvimento com o social e o político, isto é, no pós-modernismo não existe separação entre o artístico e o político (1993, p. 16).

Outra preocupação pós-moderna, apresentada por Hutcheon, é a desnaturalização de alguns aspectos dominantes do nosso modo de vida, principalmente, apontar que as entidades que supomos serem naturais, são, de fato, culturais e construídas por nós (1993,

p. 02).

Dessa forma, notamos que o emprego da paródia oferece uma abertura maior do texto, pois, conforme Hutcheon, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (1991, p. 165); trata-se, portanto, de uma forma de revisitar o passado da arte e da História.

Embora o marginal tenha espaço no pós-modernismo, ele não é levado para o centro, mas depende dele para o seu estabelecimento. O ex-cêntrico (na arte e na teoria) rompe a barreira entre o discurso acadêmico e a arte contemporânea, contesta o poder, desafiando as crenças tradicionais a partir do reconhecimento do diferente. Ainda segundo Hutcheon, manifestações marginais fazem a ligação entre o ideológico e o estético (1991, p. 100).

O pós-modernismo administra o espaço entre o centro e a margem, aceitando as diferenças (1991, p. 250); entretanto, não se resume a um simples cruzamento de fronteiras de gênero e discursos pré-estabelecidos.

O processo descentralizador pode ser descrito como um repensar sobre a margem, a fronteira a partir do heterogêneo, do híbrido, questionando os valores estabelecidos na sociedade (1991, p. 66). Essa descentralização acaba refletindo-se na teoria e na arte pós-moderna. Mas cabe ressaltar que a diferença é provisória, e não se refere a uma mera oposição ou exclusão, isto é, quando o diferente tem a voz, ele é trazido momentaneamente ao centro, mas não permanece lá.

Hutcheon declara que o pós-modernismo não confunde a desintegração e o desaparecimento do sujeito; o que ele faz é problematizar toda noção de subjetividade, situar o sujeito, reconhecer as diferenças, propondo novas possibilidades para compreendermos o novo indivíduo (1991, p. 204).

Segundo Hutcheon, o movimento não pode ser utilizado ou confundido como um simples sinônimo de contemporâneo. As configurações de novos procedimentos estéticos denunciam que a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumávamos classificar como nossa cultura dominante. A teoria e a arte pós-modernas reconhecem o seu envolvimento com e contestam o humanismo liberal e a cultura capitalista de massa.

Para a teórica (1991), o pós-modernismo explicita “que aquilo que tanto valorizávamos é um construto, e não algo previamente existente, e, além disso, um construto que exerce uma relação de poder em nossa cultura” (p. 257).

O pós-modernismo não crê na força da arte para transformar a sociedade de maneira direta, mas está convencido de que as suas problematizações podem oferecer condições para possíveis mudanças (Hutcheon, 1991, p. 274).

Como crítica aos marxistas, a autora afirma que se basear somente nas questões de classe é esquecer-se das outras diferenças, como as de sexo, de raça etc. (1991, p. 273).

Entre os muitos fascínios pós-modernos, destacam-se o diferente, o paradoxal, o múltiplo, o provisório, a relação entre poder e conhecimento e os contextos históricos, sociais e ideológicos (1991, p. 72).

A confrontação do passado com o presente é problemática, pois só temos acesso ao passado por meio de seus vestígios, isto é, de seus traços textuais. Assim, “Conhecer o passado torna-se uma questão de representação, isto é, de construir e interpretar, não de um registro objetivo”⁸ (1993, p. 74).

O significado histórico sempre foi provisório e contextual. O pós-modernismo

⁸ *Knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording.*

recusa o apagamento da enunciação, privilegiando o contexto que é relevante para a História e também para a ficção (1993, p. 67).

A questão da referência é complicada pela mistura entre o histórico ao auto-reflexivo que necessita da História a fim de subvertê-la. A recente forma de representar contesta a totalização, desnudando o seu poder e suas limitações, abrindo caminho para possíveis relações entre a arte e o mundo em que os limites entre alta cultura e cultura popular são confundidos. Mas esse cruzamento dá-se com uma considerável tensão das áreas envolvidas.

Um paradoxo inerente ao pós-modernismo diz respeito ao estabelecimento de suas bases para sua posterior confrontação crítica. Ele instala, insere e depois questiona, subverte: “usa e, ironicamente, abusa, afirma e nega as convenções em cujo interior atua” (1991, p. 194). Daí a sua duplicidade em instalar e, logo após, subverter as convenções.

Outro paradoxo do pós-modernismo refere-se ao registro do real, que passa a ser uma falsificação do real representado. A representação pós-moderna é sempre um produto ideológico que influencia a nossa vida nesse mundo por ser mediada pelas representações e formas culturais. O pós-modernismo desafia as nossas suposições sobre a representação, a transparência e a naturalidade das coisas, indo além das formas de representação tradicionais da narração histórica e ficcional (1993, p. 51).

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo é “histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana” (1991, p. 79). Desse modo, percebemos que, para a autora, o pós-modernismo constitui-se em um questionamento sobre o que a realidade pode significar e como podemos conhecê-la.

1.3. Pós-modernismo e Literatura

Segundo Carlos Rincón (1995, p. 137), a noção de literatura pós-moderna teria surgido na década de 70, e foi vista como um fator positivo, dentro da formação discursiva norte-americana anti-canônica, híbrida e de cultura de massa.

Os romances pós-modernos desejam contestar os modos culturais dominantes, dando voz a manifestações anteriormente consideradas marginais. Essas obras podem ser descritas pela multiplicação das instâncias narrativas, apresentando diversos discursos que constroem versões da realidade, pela desestabilização e pelo descentramento dos níveis de narração (Rincón, 1995, p. 101).

O romance, enquanto gênero, é palco para as contestações contra as crenças do humanismo liberal em relação à arte pós-moderna. As ficções produzidas nesse novo momento são problematizantes e geram paradoxos inerentes ao gênero do romance. Elas utilizam-se das convenções de poder pré-estabelecidas, para depois contestá-las (Hutcheon, 1991, p. 229). Dessa forma, a quebra de expectativa encontra-se em conformidade com os preceitos dos romances pós-modernos.

Para Steven Connor (1992), a ficção pós-moderna caracteriza-se por vários estilos, vozes e registros, rompendo com a hierarquia de gêneros literários:

Autoconsciente, descentrado, cético e galhofeiramente polimorfo, o texto literário pós-moderno – de Borges a Beckett e a Rushdie – é um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar. (p. 107)

A obra literária moderna é vista como exemplo de um “gênero”; por sua vez, a pós-moderna constitui-se em um texto com sua “retórica” particular (Harvey, 1992, p. 49).

A auto-reflexividade desses romances pode ser notada na abertura textual e na parcialidade, em que prevalecem textos que exploram a sua própria natureza e condição de

ficção (Connor, p. 104).

Para Brian McHale (1992), o romance, no pós-modernismo, também sofre uma mudança de paradigma do moderno epistemológico para o ontológico. Desse modo, enquanto o romance moderno refletia os limites da consciência individual ou as relações entre diferentes subjetividades, a ficção pós-moderna revela a inquietação com a criação de mundos autônomos.

Para o autor, existem diferenças e aspectos análogos entre as representações da televisão e dos filmes na ficção pós-moderna. A função da televisão e do filme é semelhante, pois introduzem um segundo plano dentro do mundo ficcional. Trata-se de uma estratégia para apresentar o segundo plano ou multiplicar o primeiro (1992, p. 125).

Ainda segundo McHale, há um grande número de ficções que são sobre filmes ou sobre a sua realização, isso deve-se ao fato de que “a tecnologia de reprodução mecânica é também a tecnologia da vigilância, da fraude e ‘do controle de dados’- ingredientes principais do *thriller* de alta tecnologia”⁹, em que procedimentos lingüísticos arbitrários são usados de forma radical, a fim de moldar o próprio mundo da ficção de conspiração em si (p. 181).

Outro procedimento estético muito recorrente na ficção pós-moderna é a descentralização da subjetividade, pois o narrador tradicional, onisciente, cede lugar ao leitor que passa a ser um colaborador.

Se antes o narrador tentava suprimir a sua responsabilidade, agora a indicação da forma como os textos são produzidos surge de modo aparente no texto.

O aspecto subjetivo do texto perde valor, também, pela delegação da voz aos

⁹ *The technology of mechanical reproduction is also the technology of surveillance, deception, and ‘data control’- staple ingredients of the high-tech thriller.*

personagens, em que o emprego de recursos lingüísticos como aspas e travessão são abandonados: quem fala são as personagens, não há mais condução manipulada e explícita do narrador. Esse tipo de narrativa obriga o leitor a questionar e a refletir sobre quem fala, deixando de ter um papel de mero consumidor.

O narrador pós-moderno atua no sentido de conscientizar-nos sobre as habituais convenções da narrativa que condicionavam a interpretação dos leitores. Ao dar ênfase no ato de produção e enunciação, o narrador insere o contexto para, em seguida, questionar as suas fronteiras.

O leitor, dessa maneira, participa ativamente do processo de fabricação de sentido, como afirma Harvey:

o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. (1992, p. 55)

Segundo Hutcheon (1991), “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente” (p. 29).

Os textos pós-modernos questionam a natureza da linguagem, da representação, do fechamento narrativo, do contexto de sua produção e recepção. Mesmo a teoria e a arte têm a consciência de que são modeladas pelas práticas e instituições sociais, aponta Hutcheon (p. 80). Eles subvertem a originalidade, isto é, o escritor reescreve os textos, utilizando-se do recurso paródico.

Para Jameson (2000), na ficção pós-moderna, podemos notar o emprego de frases curtas, sentenças isoladas e sem nenhum apoio (p. 54). É freqüente a associação de fragmentos de textos colocados em seqüência, sem qualquer relacionamento explícito entre

eles. Assim, a fragmentação textual acaba refletindo o sujeito e a realidade do mundo em que vivemos.

Segundo o autor, existem dois tipos de conteúdo narrativo para os romances atuais: a paranóia de alta tecnologia e as narrativas sobre os processos de reprodução.

Hutcheon (1993) e Jameson (2000) têm pontos de vista diferentes no que diz respeito à representação. Enquanto o crítico marxista associa o pós-moderno a um repúdio da representação, uma quebra revolucionária com a ideologia repressiva, em geral, de se narrar fatos, a teórica canadense defende a problematização da representação nos romances pós-modernos (p. 50). A narrativa é um “ato socialmente simbólico” (Jameson, 1994), que resulta da interação social.

A ficção pós-moderna liga-se a uma forma de escrita que Hutcheon define como “metaficção historiográfica”:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa - seja na Literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (1991, p. 21-2)

São obras que, além de uma história ficcionalizada, proporcionam, de modo auto-consciente, reflexões sobre a composição do texto e a totalização da representação narrativa. Trata-se de um discurso que apresenta uma versão da realidade e explicita os mecanismos de sua elaboração (1991, p. 64), questionando qualquer possibilidade de garantia de sentido.

Dessa maneira,

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (1991, p. 127)

A metaficção historiográfica apresenta um mundo de experiência pública enquanto discurso, daí o seu aspecto popular, pois essa cumplicidade lhe assegura acessibilidade.

De acordo com Rincón, esta é uma literatura que questiona o seu processo de construção (metaficção) e a referência histórica (historiográfica), utilizando-se de intertextos literários e históricos (1995, p. 153).

Como característica essencial, temos a auto-reflexividade, já que se refere ao seu próprio caráter fictício e tematiza o seu processo de escritura, apresentando, assim, a sua convencionalidade. Um texto auto-reflexivo tem a sua autoridade derivada das convenções culturais que definem a narrativa e o construto “real” (Hutcheon, 1993, p. 36).

Nesse tipo de romance, não há pretensão de uma simples mimese: ele passa a ser mais um entre outros discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade.

Todavia, o registro daquilo que passou não consiste em uma negação da História ou de sua escrita. Hutcheon ainda declara que a “metaficção historiográfica” é uma arte histórica e política em que a mistura da representação histórica e ficcional recebe críticas: apesar de não ser uma conexão recente, o problema reside na maneira auto-consciente de sua ficcionalidade e no questionamento do terreno factual da escrita histórica (1993, p. 35).

Embora os acontecimentos tenham existido no passado, a metaficção historiográfica nos mostra que eles constituem-se em fatos históricos apenas porque foram selecionados e escolhidos para serem narrados, mostrando uma preocupação ou obsessão pós-moderna

com os fatos que deixam de serem eventos a partir do momento em que os documentos de arquivos são filtrados e interpretados, como elucida Hutcheon (1993, p. 57). Trata-se de uma ficção que retorna ao passado para resgatá-lo por meio do preenchimento das lacunas deixadas incompletas.

Portanto, como observado previamente, Hutcheon aponta que só entramos em contato com o passado por intermédio de outros discursos, ou seja, traços de eventos históricos (arquivos, documentos, testemunhos e relatos de historiadores) (1993, p. 36). Justamente a natureza desses arquivos e a não resolução na contradição da narrativa ficcional pós-moderna é o que a problematiza.

Enquanto críticos marxistas como Jameson e Eagleton acusam a ficção pós-moderna de ser a-histórica, Hutcheon defende um retorno consciente ao passado a fim de problematizá-lo.

No novo romance histórico, a História é sempre um pretexto, é deformada, reinterpretada, discutida e recriada, evidenciando o processo de representação narrativa do real e do ficcional e suas inter-relações.

A ficção pós-moderna, assim, questiona o modo pelo qual construímos e representamos a realidade, sempre lembrando-nos de que toda representação tem uma política, isto é, um processo desnaturalizador a partir do estabelecimento e subversão das convenções da narrativa (Hutcheon, 1993, p. 49). Estes aspectos serão abordados e debatidos mais detalhadamente no capítulo 2 desta dissertação.

1.4. A relação entre os estudos culturais e os estudos literários

Segundo Maria Elisa Cevalco (2003), há diversos modos pelos quais podemos considerar a ligação entre os estudos culturais e literários. Um deles salienta o ponto de

vista histórico em que os estudos culturais teriam se formado a partir dos estudos de críticos literários. Também pode-se enfatizar as contribuições dadas aos estudos literários pelos estudos culturais e, por sua vez, há ainda a possibilidade de os estudos culturais serem uma extensão dos estudos literários.

No momento atual, encontramos críticos como Harold Bloom que negam o valor dos estudos sobre cultura por acreditarem que eles surgiram com o intuito de rebaixar o *status* da literatura (2003, p. 138). Essa posição é defendida por grupos conservadores que temem o fim da chamada “alta” literatura. Assim, os estudos culturais foram considerados uma ameaça aos estudos literários.

Este receio pode ser explicado pelo seu surgimento simultâneo e pelas suas semelhanças com o pós-modernismo, movimento ainda não aceito por vários teóricos e críticos, acostumados com uma metodologia de análise totalmente legitimadora de suas práticas. Entre algumas dessas práticas, podemos citar a discussão sobre a (não) manutenção do cânone literário.

Com a chegada do pós-modernismo, em que todas as posições são questionadas, iniciam-se os debates sobre a canonização de obras literárias, pelo fato de esta constituir-se em mais uma forma de dominação, tanto intelectual quanto política.

O estabelecimento de um cânone literário nunca deixou de estar relacionado ao poder e a critérios de escolha que atendem interesses pessoais. Em outras épocas, a canonização serviu ao discurso da alta cultura, consolidando a hegemonia das elites cultas, reafirmando as hierarquias sociais e legitimando o poder do Estado. A literatura canônica, assim, ajudava a moldar o pensamento e a manter os interesses do sistema político do período.

Muitos dos grupos defensores da “alta” literatura e da manutenção de um cânone literário, que tem como principal representante Bloom, acreditam que essas são formas incontestáveis, fechadas e restritas a poucos escolhidos.

Os que exigem a reformulação da lista literária canônica em vigor não têm consciência de que uma nova lista só iria trazer os mesmos problemas. A questão não está sobre a qualidade dos textos em si, mas sobre a própria idéia de uma classificação sempre vinculada ao poder (Cevasco, 2003, p. 138).

Qualquer nova lista seria contestável. O mais coerente, por parte dos defensores das categorias até agora excluídas do cânone ocidental e dos que querem a sua manutenção, seria a proposta de extinção, do fim da existência de uma lista, e não, como tem acontecido, o desejo de refazê-la ou de nela constar.

Segundo Hutcheon (1991), “o pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone” (p. 170).

Outro fator constante na discussão sobre a (não) manutenção do cânone literário refere-se ao descentramento pós-moderno. Com a percepção de que existem outras formas de arte e de literatura fora dos padrões em vigor, vemos que a canonização começa a ruir, pois textos peculiares como os religiosos, místicos e as literaturas orientais tornaram-se desafiadores.

Um dos receios com relação a descanonização diz respeito ao temor de a literatura perder o seu valor e lugar de destaque enquanto disciplina.

As opiniões sobre o legado dos estudos culturais para os literários também variam: a literatura teve o seu campo de estudo ampliado pelas novas formas de significação oferecidas pelos estudos culturais; mas, por outro lado, a celebração intensa do popular, inerente aos estudos sobre cultura, tornou-os uma ameaça, sendo vistos com ressalvas entre

teóricos e críticos. Na verdade, como pudemos notar, essa intensa massificação deve-se ao jogo dos meios de comunicação de massa que forma a produção cultural.

Outra contribuição dos estudos culturais, que passou a influenciar os estudos literários, foi o desenvolvimento da teoria do materialismo cultural de Raymond Williams.

O materialismo cultural considera os produtos da cultura práticas sociais. A análise de Williams objetiva esclarecer as condições em que essas práticas são formadas. A cultura popular deve ser entendida enquanto prática social. O ponto principal de investigação refere-se à compreensão dos elementos constituintes da obra artística a fim de que ela possa ser consumida da melhor maneira possível.

A partir disso, surge a conexão com o literário, conforme aponta Cevasco: “Ao fazer análise literária, os procedimentos de estudos de cultura vão indagar as condições de possibilidades históricas e sociais de considerar esse tipo de composição como literatura, e vão observar as condições de uma prática” (2003, p. 149).

Desse modo, percebemos que a visão materialista de Williams tenta explicar as inter-relações entre literatura e realidade, cultura e sociedade. A cultura deve ser entendida como um modo de vida complexo em constante transformação ou diferentes textos que relacionam-se entre si, produzindo outras formas textuais.

No capítulo 3 desta dissertação, abordaremos alguns traços pós-modernos já explicitados nesta primeira parte como a questão do consumo, do poder das imagens, da superficialidade das relações pessoais, da perda da individualidade, da sociedade da vigilância, da tecnologia e da fragmentação da identidade do sujeito. Estes aspectos serão analisados a partir de citações do romance *Running Dog* que explicitam essas características.

CAPÍTULO II

A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

La véritable Histoire, aujourd'hui comme hier, ne s'écrit pas chez les historien mais chez les écrivains. [A verdadeira História, hoje como ontem, não se escreve pelos historiadores, mas pelos escritores.]

(Pierre Barbéris, *Prélude à l'Utopie*, 1991).

A ligação entre Literatura e História é antiga, com aspectos em comum que se confundem desde os primórdios de ambas as disciplinas. Por apresentarem algumas características semelhantes, as duas áreas de estudo possuem limites difíceis de traçar, constituindo, desse modo, uma conexão complexa.

A representação histórica e literária, como afirma Linda Hutcheon (1993), é provisória, pois os leitores não sabem se os textos são histórias falsas ou histórias que fingem ser verdadeiras. Apesar de o material de que se ocupam historiadores e escritores, o fato histórico e o ficcional, ser, basicamente, diferente, eles lidam com um construto humano, organizam fatos e têm uma preocupação em comum: o processo narrativo no que diz respeito à sua teleologia, causalidade e continuidade. As duas formas também são modos de significação existentes e reconhecidos em nossa sociedade e, ainda segundo Hutcheon, “são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (1991, p.149).

A estrutura de que se servem as duas disciplinas revela algumas semelhanças, da

mesma maneira como o próprio trabalho de historiadores e escritores. Questionamentos são levantados e discutidos sobre a narrativa tanto no âmbito da ficção quanto no da historiografia. A partir desse aspecto análogo, surge a dificuldade em delinear de maneira precisa o escopo de cada grupo de produtores de textos.

A narrativa é um aspecto fundamental para esses dois campos, já que o nosso acesso ao passado é mediado por ela e pelos poderes e fatores limitantes de nossas representações sobre o tempo que passou. Essa forma textual é relevante para a descrição de fatos históricos, bem como para a ficção, conforme Lionel Gossman salienta:

Tradicionalmente, então, a história e a prática ficcional de contar história confrontam-se e desafiam-se em pólos opostos da prática narrativa. O desenvolvimento real de cada uma, entretanto, revela grandes similaridades e algumas tensões significativas. Visto que cada uma é percebida na e pela narrativa, a forma da narrativa e o ponto de vista do mundo que formas narrativas em particular expressam podem bem ser comuns a ambas em qualquer época. ¹ (1990, p. 233)

Assim como a forma narrativa é imprescindível e comum ao discurso histórico e literário, a sua relevância reside, também, no fato de que ela é o modo pelo qual nós representamos, discursivamente, o conhecimento, como foi declarado por Lyotard em *O Pós-moderno* (1993). Ora, os autores de ficção e os historiadores, no processo de escrita, percorrem, em termos gerais, os mesmos caminhos, utilizando técnicas de escrita semelhantes.

A abordagem narrativa contribui para a pesquisa histórica pela maneira como as informações são compostas e dispostas, constituindo um novo jeito de apresentar os dados. Além disso, o modo de leitura do romance passa a influenciar o da História, isto é, as

¹ *Traditionally, then, history and fictional storytelling confront and challenge each other at opposite poles of narrative practice. The actual development of each, however, reveals both great similarities and some significant tensions. Since each is realized in and through narrative, the shape of the narrative and the view of the world that particular narrative forms convey may well be common to both at any given time.*

contestações do passado feitas no presente, apresentadas nos romances, podem ser encontradas na historiografia que está se tornando mais crítica.

As similaridades e interligações entre essas disciplinas não são poucas. Segundo Hayden White (1994), os eventos que despertam interesse em historiadores e escritores podem ser de natureza diversa; contudo, as formas, os objetivos e as técnicas ou estratégias desses discursos são as mesmas, por mais distintas que possam parecer no nível superficial de seus textos. Os romances e as narrativas históricas atuais não somente reproduzem os acontecimentos, mas apresentam e proporcionam reflexões sobre os fatos.

Em sua obra *Trópicos do Discurso* (1994), o autor aborda a História como uma construção cultural, ou, mais precisamente, na qualidade de narrativa, e sugere a maneira pela qual os historiadores e romancistas constroem as suas tramas:

os historiadores interpretam seu material de duas maneiras: ou escolhendo uma estrutura de enredo que confira às suas narrativas uma forma reconhecível, ou escolhendo um paradigma de explicação que dê aos seus argumentos uma forma, um impulso e um modo de articulação específicos. [...] Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). [...] Mas o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como os historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. (1994, p.86, 137-8)

O trabalho dos historiadores, e por que não dizer também dos escritores, é fornecer significado aos eventos do passado. Assim, para White, “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (1994, p.138).

Embora seja comum afirmar que a História e a Literatura são formas de escrita desiguais, elas apresentam origens e características comuns à narrativa clássica, ou seja, possuem uma estrutura narrativa e situam um tempo verbal diferente daquele do tempo narrado.

Outro ponto convergente entre esses dois ramos do saber é a aproximação de seus discursos. Historiadores e romancistas, com intensidades diferentes, exploram a linguagem, deixam marcas subjetivas em seus textos e possuem um determinado público a ser convencido. O papel desempenhado pelo escritor pode ser comparado ao de um profeta, já que resgata o passado e, a partir disso, proporciona reflexões sobre o presente e o futuro. Esse é o caso do autor norte-americano Don DeLillo, como veremos no capítulo 3 desta dissertação.

Tanto os historiadores quanto os escritores que produzem textos baseados na História são os responsáveis por estabelecerem as conexões entre os fatos e completarem os espaços históricos vazios com os seus pontos de vista. Esse procedimento “contamina” o texto e pode influenciar o leitor, já que não há neutralidade em seus discursos.

A divisão entre fato e interpretação na História e na Literatura pode ser problematizada. Desse modo, visualizamos o papel relevante desempenhado por autores e historiadores ao trabalharem com fatos históricos. Ademais, assim como historiadores e escritores, o leitor preenche as lacunas deixadas pela História, conferindo significado aos fatos narrados.

Os historiadores também tentam aproximar-se da coerência ficcional, já que o relato histórico é ambíguo por natureza e não se constitui apenas de exposições ou seqüências de fatos isolados. Os fatos são vinculados de modo a proporcionar uma descrição contínua e ordenada dos acontecimentos. A partir desse aspecto, notamos que a historiografia não é

objetiva, pois depende da narrativa e do ponto de vista subjetivo do historiador para garantir a sua representação do passado.

O uso de técnicas literárias para a descrição da História é capaz de dar forma aos fatos históricos heterogêneos. É, ainda, mais um recurso empregado a fim de fornecer coerência e finalidade ao texto, revelando uma preocupação com o receptor das informações.

Por sua vez, os escritores podem tomar por base a História para subverter as características da própria ficção, utilizando personagens ou fatos não inventados, isto é, reais, ou o que temos como real. Dessa forma, ajudam a (re)criar uma outra História. Nesse ponto, a historiografia passa a ser uma base importante de apoio para os autores de romances históricos. Portanto, notamos que a relação entre a escrita ficcional com base no que se apresenta como realidade e a produção histórica é recíproca e complementar.

De acordo com Nicolau Sevcenko (1983), a relação existente entre Literatura e História é de intercâmbio e confrontação. De intercâmbio, pois as características dos dois tipos de escrita são similares e inter-relacionam-se. De confrontação, porque questões sobre o caráter verídico do que está sendo narrado são discutidas por ambas e reivindicadas pela historiografia.

A descrição da História, por muito tempo, proporcionou apenas conhecimento e poucos questionamentos, assim como as ficções que tratam da História. Todavia, os romances oferecem uma visão crítica sobre os fatos, seja para confirmar ou contestar aquilo que é narrado. Nas últimas décadas, a reflexão sobre o passado tem mudado e vem tornando-se mais consciente.

Segundo Stephen Greenblatt (1989), com o advento do *New Historicism*, a nova concepção de História não está separada da textualidade, e não é uma mera cópia de

eventos do mundo, mas um encontro de construção e participação desse mundo. O novo modelo de estudo da História sugere que ela é uma seqüência narrativa, com formas sucessivas de discurso, ou seja, um modo de conhecermos o mundo a partir de sua própria textualidade.

O teórico afirma que, na atualidade, a História é considerada uma prática, não uma doutrina. Para o autor, uma das marcas que distingue o *New Historicism* do historicismo baseado na fé e transparência de signos é a sua auto-consciência metodológica. Os estudos sobre a História recusam-se a ser ingênuos; os seus questionamentos ainda sem resolução não ignoram, mas são “fermentados” pela teoria literária.

Da mesma maneira, Peter Burke (1992a) mostra-nos que essa outra perspectiva de estudo da História pauta-se por questionar alguns pressupostos do “paradigma” tradicional. Antigamente, a História possuía um caráter político e imutável; porém, agora ela é considerada uma “construção cultural” que depende de mudanças de tempo e espaço.

Enquanto os antigos historiadores tentavam narrar, de forma clara, os acontecimentos, o *New Historicism* preocupa-se com as estruturas, negando o seu aspecto objetivo e dando voz “ao resto da humanidade que tinha um papel secundário nos dramas históricos”, como afirma Burke (1992a, p. 12).

Ambas formas narrativas possuem um valor documental, fornecendo vários significados ao fato histórico focalizado, além de serem elos comuns com a sociedade. Por meio das narrativas históricas, sejam elas ficcionais ou consideradas reais, as pessoas entram em contato, de alguma forma, com o seu passado, sendo o escritor a figura representativa e mediadora dessa relação.

Para os estudiosos da História e da Literatura, a realidade é uma construção humana e não um fenômeno acabado, e a ela damos significado a partir de nossa interpretação.

Portanto, de modo correspondente, historiadores e escritores produzem suas narrativas com significações pessoais e criam uma reconstrução dessa realidade que já existiu como traços textualizados, utilizando a sua imaginação e a sua interpretação no processo de “ler” o mundo. Como aponta Hutcheon, “os fatos não falam por eles mesmos em qualquer um dos tipos de forma narrativa: quem os descreve fala por eles, fazendo desses fragmentos do passado um todo discursivo”² (1993, p. 58).

No tocante aos fatos referidos, podemos afirmar que esse processo é semelhante em ambas formas narrativas, pois dá-se por meio de intertextos, isto é, elas dependem de outros textos previamente estabelecidos para constituírem-se como discurso.

Outro aspecto análogo reside na questão do movimento desencadeado por esses dois tipos de discurso. Na ficção e na descrição histórica, a reflexão sobre o passado parte do presente: retornamos ao passado para podermos repensar a época atual. Nesse caso, o presente é a mola propulsora, geradora das reflexões sobre o tempo que passou e, como veremos na ficção pós-moderna, sobre o futuro também.

Até mesmo os problemas levantados sobre Literatura e História assemelham-se: será que a representação via narrativa pode ser considerada uma maneira de explicação e de acesso ao conhecimento sobre o que aconteceu no passado? Esse questionamento polêmico é atual e está sendo discutido tanto no campo literário quanto no histórico.

Segundo Dominick LaCapra, a crise vivida pelos estudos históricos hoje é semelhante à literária porque desafia os pressupostos humanistas predominantes de unidade, continuidade e domínio documental. A nova fase contesta o conhecimento objetivo do passado pelo historiador, a sua acessibilidade e, ainda, re-conceitua os

² *Facts do not speak for themselves in either form of narrative: the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole.*

processos históricos, abrangendo as relações entre os textos e contextos da leitura e da escrita (1996, p. 106).

Embora existam várias semelhanças entre os textos de historiadores e escritores, os críticos dessas áreas apenas concordam que ficção e História são formas distintas de discurso, cada um com suas especificidades.

Cada discurso é marcado por uma determinada tradição, um público, formas e temas, constituindo, assim, uma maneira própria de trabalhar a realidade e a ficção. A narrativa, na descrição histórica, possui uma maior objetividade em relação ao discurso ficcional. A História dever ser coerente com o mundo que retrata, aspecto oposto ao universo ficcional que é, por natureza, autônomo. A autonomia literária é confirmada, também, por LaCapra quando afirma que “o romance, diferentemente da historiografia, pode inventar personagens e eventos e ocasionar configurações que não estão disponíveis na escrita da história”³ (1996, p. 128-9).

A imaginação pode ser uma característica comum utilizada por escritores e historiadores. Contudo, os historiadores, geralmente, preenchem as lacunas da História apresentando apenas uma hipótese. Essa característica não é observada nos romances atuais que trabalham com o real, em que podem sugerir várias abordagens para uma mesma situação. Ademais, a Literatura não reivindica como verdadeira a sua descrição dos fatos. Ela é sugestiva e, por isso, o emprego de técnicas ficcionais na descrição da História é vista com ressalvas pelos historiadores.

A natureza representacional da narrativa também é tema de discussão. Enquanto Hayden White (1994) afirma que as “ficções da representação factual” e a historiografia

³ [...] *the novel, unlike historiography, may invent characters and events and give rise to configurations that are not available in the writing of history.*

compartilham do aspecto narrativo para a representação da realidade, LaCapra (*apud* Hutcheon 1993) defende a desnaturalização das noções dos documentos históricos como representações do passado e do modo pelo qual esses traços de arquivos de eventos históricos são usados dentro da historiografia e das representações ficcionais. O autor também afirma que “os documentos não são inertes ou inocentes, mas podem, com certeza, ter relações ‘críticas ou mesmo potencialmente transformadoras com os fenômenos representados neles’”⁴ (1993, p. 50).

Nos dias atuais, apesar de sabermos que o discurso histórico é um construto como a escrita ficcional, muitos historiadores, e até mesmo críticos literários, consideram a História uma mera representação objetiva e imediata da realidade. Não obstante historiadores modernos critiquem o realismo histórico e a sua descrição “neutra” dos fatos, a sua escrita ainda não sofreu tantas alterações quanto a literária. Enquanto historiadores sustentam o padrão de sua escrita, os escritores buscam subvertê-la.

O objetivo dos historiadores ao utilizarem as técnicas ficcionais na elaboração de seus textos apenas para atrair os seus leitores e, dessa forma, aproximarem-se da Literatura, encontra-se separado dos escritores e de suas concepções e práticas. Esses historiadores estão aquém das preocupações e interesses do artista literário que não pretende contar uma verdade histórica, mas sim ficcionalizá-la, oferecendo outra perspectiva sobre um acontecimento passado. Assim, como aponta Maria de Fátima Marinho, “A história é uma ficção controlada” (1999, p. 31).

A relação entre Literatura e História foi e está formando-se, reformulando-se, ao longo do tempo. Em uma tentativa de visualizarmos como as afinidades e as diferenças

⁴ *Documents are not inert or innocent, but may indeed have ‘critical or ever potentially transformative relations to phenomena “represented” in them’.*

estabeleceram-se, apresentaremos breves discussões sobre esta conexão e como ela foi e é abordada nos diferentes períodos da História.

2.1. A relação entre Literatura e História nas diferentes épocas

Desde Aristóteles, a conexão entre Literatura e História já era alvo de reflexões. Naquele período, a Literatura era considerada uma arte superior à História, pois esta limitava-se apenas a representar o geral e fatos pré-determinados.

Em sua *Poética*, o filósofo grego distinguia o trabalho de historiadores e poetas: os historiadores relatavam o que aconteceu e trabalhavam com o real. O seu papel era recontar ações e saber conectar os fatos.

Os poetas, por sua vez, ocupavam-se com o que poderia acontecer, tratavam de temas universais e, para tanto, usavam a imaginação. Porém, nada impedia que um acontecimento ou personagem da História fosse utilizada como tema nas tragédias, nem que um historiador utilizasse técnicas ficcionais na descrição de fatos. A partir daí, vários historiadores passaram a aplicar os mesmos procedimentos da escrita ficcional em seus relatos e, até o século XVIII, a História era considerada mais um ramo da Literatura.

A ação e o fato foram classificados por Aristóteles como fenômenos distintos. Enquanto um fato era visto como algo isolado, sem causas e relações, uma ação tinha, necessariamente, começo, meio e fim.

A divisão clássica feita por Aristóteles é explicada da seguinte forma por Gossman:

Aristóteles assim define história e poesia, de modo tipicamente clássico, antiteticamente: a poesia é unificada, inteligível, baseada em uma subordinação apropriada da parte aos fins do todo, enquanto a história somente conhece a organização paratática da contigüidade ou sucessão.⁵

⁵ Aristotle thus defines history and poetry, in typically classical manner, antithetically: poetry is unified, intelligible, based on proper subordination of the part to the ends of the whole, whereas history knows only the paratatic organization of contiguity or succession.

(1990, p. 232)

Durante o século XVIII, as semelhanças entre Literatura e História acentuaram-se e consolidaram-se. A questão da ética e do compromisso com a verdade eram as maiores preocupações referentes à narrativa. Estes aspectos também serão, no pós-modernismo, fonte de debate no que diz respeito às verdades ou possibilidades de interpretação dos fatos narrados.

Até a metade do século XIX, a historiografia ainda era vista como parte integrante da arte literária e, assim, História e Literatura caminhavam juntas. Os pontos em comum entre ambos discursos já haviam aflorado e, a História, pela utilização das mesmas técnicas empregadas pela Literatura, não possuía um caráter objetivo. O romance e a narrativa histórica ainda mantinham paralelos, as suas escritas exerciam influência mútua e historiadores e romancistas confundiam-se profissionalmente.

Historiadores da Literatura e especialistas em historiografia acreditam que a Revolução Francesa, por sua “gradual emancipação da humanidade da escravidão e da opressão de classe” (Connor, 1992, p. 31), marcou uma grande ruptura na tradicional concepção de História, do tempo, e da escrita histórica que passou a ser mais objetiva.

No fim do século XIX, os historiadores começam a buscar um novo modelo para o desenvolvimento da pesquisa sobre a História. Os dois modos narrativos apresentam diferenças: a escrita histórica passa a ser mais científica e objetiva.

A partir daí, com a chamada “História Científica” e a busca objetiva dos fatos, a utilização de recursos ficcionais para a descrição de acontecimentos históricos passou a ser contestada pelos historiadores. Segundo eles, esses recursos eram um obstáculo para o entendimento da chamada História “pura”, pois acreditavam que o uso das técnicas literárias distorceria e encobriria a verdade, atrapalhando a compreensão e a objetividade.

Portanto, os historiadores escrupulosos não deveriam preencher as lacunas deixadas pela História. A partir daí, Literatura e História separam-se e formam disciplinas distintas.

Nessa época, os historiadores ainda não tinham consciência do caráter objetivo e subjetivo de seus relatos. Eles mantinham a ilusão de contar um fato, abstraindo qualquer traço ideológico que pudesse, porventura, aparecer. A História era organizada de modo cronológico e o historiador dizia-se, pretendidamente, onisciente.

O interesse pelo estudo da História, no século XIX, deveu-se a vários fatores, entre eles, a instrução e o dever de conhecer o passado, o sentimento de nostalgia pelas antigas glórias e, até mesmo, como mais uma forma de entretenimento.

Hutcheon ressalta a importância da escrita literária e histórica naquele momento, já que

o século XIX deu origem ao romance realista e à história narrativa, dois gêneros que têm em comum um desejo de selecionar, construir e proporcionar auto-suficiência e fechamento a um mundo narrativo que seria representacional, mas ainda assim distinto de experiência mutável e do processo histórico. Atualmente, a história e a ficção compartilham uma necessidade de contestar esses mesmos pressupostos. (1991, p. 145-46)

Na virada para o século XX, inicia-se uma crítica aos métodos científicos no estudos humanísticos e uma consciência maior sobre a importância da interpretação e do significado. Ao mesmo tempo, começa a existir uma desconfiança do enredo narrativo, que passa a ser ironizado.

A partir daí, o foco recai sobre a natureza e a função do conhecimento histórico, que agora é instável e não nostálgico. Segundo Hutcheon, o problema da escrita histórica e sua representação ficam relegados a segundo plano, dando lugar a questionamentos sobre a exatidão do relato histórico e as semelhanças de ambos os discursos:

a problematização da natureza do conhecimento histórico se volta para a necessidade e para o risco de distinguir entre a ficção e a história como

gêneros narrativos. Essa problematização também tem ocupado o primeiro plano em grande parte da teoria literária contemporânea e da filosofia da história, de Hayden White a Paul Veyne. (1991, p. 148)

Na contemporaneidade, existe um limite tênue entre as duas disciplinas, provocando uma inquietação nos estudiosos dessas duas áreas que passam a concentrar-se, mais uma vez, naquilo em que ambas as formas têm em comum. Assim, as diferenças antes levantadas não importam mais como antigamente; agora, o trabalho de decifração do real que historiadores e romancistas fazem ao abordar os fatos constitui-se no ponto principal de investigação. O uso de técnicas literárias volta a aparecer no relato histórico.

Segundo Gossman, a relação entre Literatura e História passa a apresentar outras concepções e características semelhantes:

Em nosso tempo, parece existir correspondências entre desenvolvimentos na historiografia e certos desenvolvimentos na ficção moderna – entre elas, o repúdio do realismo, o colapso do sujeito ou personagem como uma entidade integrada e integrante e uma crescente consciência aguda da lógica fundamental ou sintaxe da narrativa e das restrições e oportunidades que ela fornece.⁶ (1990, p. 244)

Como já mencionamos, na exploração e criação de significados, o historiador e o escritor empregam a linguagem, mas de maneira diferente. A Literatura preocupa-se com ela na qualidade de instrumento de significação. Por sua vez, a História pretende estabelecê-la como mais uma entre as linguagens formais da ciência.

Sabemos que é quase impraticável a descrição histórica sem que haja um envolvimento do historiador, que possui uma visão particular de determinado fato histórico escolhido para ser narrado, filtrando-o de maneira pessoal no momento da narração. A partir disso, estabelece-se uma dificuldade que deverá ser enfrentada pelo historiador por

⁶ *In our time, there appear to be correspondences between developments in historiography and certain developments in modern fiction – among them the repudiation of realism, the collapse of the subject or character as an integrated and integrating entity, and an increasingly acute awareness of the fundamental logic or syntax of narrative and of the constraints and opportunities it provides.*

não conseguir mais realizar as ligações entre os fatos de modo objetivo, o que revela, dessa forma, a imparcialidade do relato histórico.

A nova forma de registro histórico vai assemelhar-se cada vez mais à escrita ficcional por apresentar outras possibilidades de interpretação para um determinado fato. Assim como as ficções históricas contemporâneas, esse descentramento histórico não afirma, categoricamente, a verdade de um evento que foi descrito. Em vez disso, ela nos mostra que outros fatores devem ser levados em conta no processo, como, por exemplo, quem relata, quais são as suas intenções etc. Tendo em vista que a História toma como base os relatos, os testemunhos e os documentos de uma determinada época para a construção do significado, percebemos que há uma maior consciência dos historiadores sobre a relação entre o passado e o presente.

Não perdendo de vista essa linha tênue limitando Literatura e História, discutiremos a dificuldade em definir o romance histórico e analisaremos as características constituintes dos romances históricos tradicionais e as transformações que sofreram na pós-modernidade.

2.2. Os romances históricos tradicionais

Passamos agora a abordar algumas definições do romance histórico e suas características.

Como História e Literatura sempre mantiveram uma relação complexa, a conceituação do que é o romance histórico e de como surgiu revela-se uma tarefa não menos árdua. Contudo, qualquer teoria sobre o gênero do romance histórico deve iniciar-se a partir da relação de “verdade” do texto.

Georg Lukács (1976), um dos primeiros teóricos a estudar a escrita histórica como sendo de caráter ficcional, define o romance como um gênero inerente à classe burguesa.

Para o teórico, apesar de a ficção histórica clássica ter surgido na estética do Romantismo, ela é anti-romântica por estar, de modo íntimo, ligada à ascensão da burguesia, às novas mudanças econômicas, sociais e políticas do momento e à conscientização das pessoas sobre a relevância da História do próprio país e do mundo.

Para Lukács, o bom romance histórico resultaria da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente. Conforme podemos notar, o percurso narrativo dos romances históricos não se diferencia dos processos de outros tipos de escrita ficcional:

Este romance histórico não difere do romance em geral mesmo em relação a essas possibilidades e modos; ele não forma qualquer gênero ou sub-gênero próprio. Seu problema específico, a retratação da grandeza humana na história passada, tem que ser resolvido dentro das condições gerais do romance. E estas – como a prática dos autores clássicos nos tem provado – fornecem tudo o que é necessário para a realização bem sucedida desta tarefa. A forma do romance de modo algum exclui a possibilidade de retratar pessoas significativas em situações significativas. [...] É somente uma questão de criar-se um enredo em que essas situações significativas tornem-se partes orgânicas necessárias de uma ação total muito mais ampla e rica, e um enredo que seja bem planejado para que sua própria lógica interna leve-o em direção a tais situações, pois elas fornecem sua satisfação real.⁷ (1976, p. 148)

Uma característica de fundamental relevância para a existência dos romances históricos é a utilização de dados ou personagens verídicos para a constituição da narrativa.

Tradicionalmente, os romances históricos representariam um processo apresentado por meio de um universo específico generalizante, tendo como pano de fundo um ambiente

⁷ *This historical novel does not differ from the novel in general even as regards these possibilities and means; it does not form any genre or sub-genre of its own. Its specific problem, the portrayal of human greatness in past history, has to be solved within the general conditions of the novel. And these – as the practice of the classic authors has proved to us – provide all that is necessary for the successful accomplishment of this task. For the form of the novel by no means excludes the possibility of portraying significant people in significant situations. [...] It is only a question of creating a plot in which these significant situations become necessary organic parts of a much broader and richer total action; and a plot which is so contrived that its own inner logic impels it towards such situations, because they provide its real fulfillment.*

histórico reconstruído de maneira completa. A ação do romance ocorreria em um passado anterior ao presente do escritor. As personagens seriam tipos bem marcados, sínteses dos seres humanos em geral.

Tanto os papéis históricos quanto os inventados poderiam figurar em primeiro plano, a depender das convicções do autor. Contudo, às personagens históricas eram relegados papéis secundários, ou seja, as figuras estariam lá para ajudar a compor ou contar a história e a situar a época focalizada, agindo de acordo com a mentalidade do seu tempo.

No entanto, se o autor fizesse uso de personagens históricas em primeiro plano, teria que recorrer a documentos referentes a elas. Por outro lado, se as fictícias fossem priorizadas, o escritor limitar-se-ia a estudar os fatos e datas sobre aquele momento.

As figuras marginais, apesar de terem um valor inegável, fazendo parte e ajudando a construir a História, nunca apresentam-se como principais, nem determinam a focalização por parte do narrador, fato que não será observado nos romances históricos pós-modernos.

A descrição pormenorizada de lugares e personagens seria um modo de incorporação e assimilação de dados a fim de obter-se uma veracidade histórica. Ao narrador desse tipo de escrita caberia a função de focar os detalhes com o objetivo de apresentar e contextualizar o momento histórico em questão.

Segundo Lukács, o nascimento do romance histórico deu-se no início do século XIX, com a publicação dos romances de Sir Walter Scott (*Waverley*, de 1814, *Ivanhoe*, de 1819, entre outros). Este autor escocês trabalhou, em suas obras, as tensões no âmbito da vida intelectual moderna e tradicional da Escócia e importantes acontecimentos da História britânica.

Scott inovou e superou os romances realistas do século XVIII e as suas noções que visavam garantir circunstancialidade, especificidade de detalhes, além de verificabilidade.

E, não obstante trate de assuntos locais, a abrangência de seus romances pode ser considerada universal, pois relaciona-se a conflitos e situações de caráter mais geral que podem ser apresentados em outros períodos, isto é, os estágios de progresso da civilização descritos em seus romances são semelhantes em várias sociedades. Além disso, a sua escrita foi inovadora, no que diz respeito à forma e ao conteúdo dos modos literários tradicionais de seu tempo, moldando o curso do romance histórico e influenciando o trabalho de outros escritores.

Avrom Fleishman também justifica o papel precursor de Scott:

Scott é o primeiro romancista histórico porque é o primeiro a criar um mundo ficcional de acordo com estes princípios históricos claros, traçados em parte pelo uniformitarismo Iluminista e em parte pelo historicismo Romântico. Ele surge precisamente na época da transição entre esses dois modos de se olhar para trás e ganha poder para ir além do vestuário fino dos romances históricos anteriores que fantasiavam as personagens do tempo presente nas situações típicas do passado, dos de cor local e dos tipos Góticos que detalhavam ou embelezavam o passado para o seu próprio bem e sem fazer referência ao presente.⁸ (1971, p. 25)

Outro papel relevante dos romances de Scott foi a apresentação e o tratamento dado à transição européia da sociedade feudal para uma mais moderna e industrializada. Desse modo, Walter Scott desempenhou, ao mesmo tempo, papel de historiador e romancista.

Para Lukács, além de o estilo de Scott contrastar os valores do passado e do presente, outros fatores levaram ao desenvolvimento da ficção histórica. A partir de 1848, as transformações político-sociais desencadearam mudanças na definição desse tipo de romance que passou a ser mais subjetivo e a questionar o mundo capitalista.

⁸ *Scott is the first historical novelist because he is the first to create a fictional world according to these clear historical principles, drawn partly from Enlightenment uniformitarianism and partly from Romantic historicism. He emerges precisely at the time of transition between these ways of looking backward, and gains the power to go beyond both the thin costumery of previous historical romances, which dress up present-day characters in the trappings of the past, and the local-color and Gothic types, which detail or embellish the past for its own sake and without reference to the present.*

Antes do autor escocês, os escritores que trabalhavam com o passado restringiam a sua escolha a temas e ambientes superficiais, não tendo consciência dos movimentos histórico-sociais. Os romances históricos de Scott não abordavam o presente, mas tratavam as épocas passadas de forma literária e eram considerados maneiras mais adequadas de ensinar História, revelando mais uma contribuição de sua escrita pelo caráter didático das obras.

Scott partiu da escrita postulada pelos historiadores especulativos, assim denominada pela reconstrução que faziam do passado, definindo o progresso histórico sem preocupar-se com a objetividade do seu relato feita por meio de generalizações. Dessa maneira, o curso histórico de Scott segue o padrão marcado por esses historiadores, refletindo o valor universal da transformação social dos homens.

A concepção de romance histórico do escritor escocês pauta-se por ser uma volta interpretativa ao passado a partir de um determinado momento no presente. Dessa forma, percebemos que a sua visão, de certo modo, ainda mostra-se atual, proporcionando uma reflexão do presente por meio do retorno ao passado, conforme aponta Fleishman:

A visão de história de Scott não é estática, que glorifica a estabilidade de qualquer ordem social, mas um quadro dinâmico de constante mudança, enfatizando o crescimento, o desenvolvimento do presente a partir do passado e até mesmo o princípio amplo de progresso. [...] A visão de Scott da história é ilimitada e livre, não é uma validação do passado nem uma invocação de um resultado necessário sobre o horizonte. Scott não era um ideólogo, mas um dramaturgo de idéias e seu pensamento histórico está mais próximo de ser uma contemplação estética de mudança do que uma celebração de qualquer sociedade, passada ou presente.⁹ (1971, p. 48-50)

⁹ *Scott's vision of history is not a static one, which glorifies the stability of any social order, but a dynamic picture of constant change, emphasizing growth, the development of the present from the past, and even the broad principle of progress. [...] Scott's vision of history is open-ended and free, neither a validation of the past nor an invocation of a necessary outcome on the horizon. Scott was not an ideologist but a dramatist of ideas, and his historical thinking is closer to being an esthetic contemplation of change than it is to being a celebration of any society, past or present.*

Essa reflexão terminaria quando o romancista alcançasse não o seu presente, mas a conduta constante da experiência humana na História.

O herói e a heroína apresentados nos romances de Scott tinham um ponto em comum: ambos não possuíam grandes convicções. As personagens fictícias apresentavam-se, geralmente, em primeiro plano. A sua visão sobre a História é otimista. A sociedade descrita na ficção é abordada como uma entidade em constante mudança, em direção ao progresso, porém um tanto quanto nostálgica em relação aos valores e grandes feitos do passado.

Após Scott, o prestígio do romance histórico decaiu, mas foi retomado e renovado por escritores modernos. A importância das obras do autor escocês para o romance histórico, além do caráter inovador, reside no fato de que ele propôs o reconhecimento de formar-se o futuro por meio das tradições do passado.

Já para Fleishman (1971), a origem do romance histórico é antiga, surgindo na tradição épica, revelando-se na imaginação da era Romântica sem, contudo, manter uma nostalgia pelo passado perdido e, a partir daí, estabelecendo-se no período Vitoriano.

O teórico, definindo a ficção com base no real, afirma que “o enredo deve incluir um número de eventos ‘históricos’, particularmente aqueles da esfera pública (guerra, política, mudança econômica etc.), misturados com e afetando a sorte pessoal das personagens”¹⁰ (1971, p. 3).

Outra característica imprescindível para o estabelecimento do gênero é a presença de uma personagem histórica. A ocorrência de uma figura real é o que diferencia o romance histórico dos demais tipos de escrita ficcional. A repetição de grandes feitos históricos não

¹⁰ [...] *the plot must include a number of ‘historical’ events, particularly those in the public sphere (war, politics, economic change, etc.), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters.*

é importante nessa nova forma de escrita; contudo, há uma abordagem especial das figuras que fizeram parte da situação.

Mais um aspecto presente nos romances históricos é a questão da transtemporalidade. Segundo Fleishman “o que faz um romance histórico ser histórico é a presença ativa de um conceito de História enquanto uma força modeladora – agindo não somente sobre as personagens do romance, mas sobre o autor e os leitores fora dele”¹¹ (1971, p. 15).

Os romances históricos descrevem o passado e são formados por um conceito de História que atua sobre o leitor e o próprio escritor. Para tanto, eles contrapõem as experiências coletivas e individuais dos homens em uma determinada fase, ou seja, descrevem aspectos gerais da sociedade em um certo período histórico. Apesar de referir-se a um tempo estabelecido, essa descrição é transtemporal; daí, a originalidade dessa nova forma de escrita para a época.

A transtemporalidade é percebida pelo escritor quando ele se descobre na condição de ser da História. Ela também presentifica-se no comportamento humano dos vários períodos históricos.

Desse modo, diferentemente da visão de Lukács que defendia a descrição do homem em uma época determinada, Fleishman afirma que a escrita ficcional histórica traça a vida do homem na História, uma característica mais geral, já que o comportamento humano repete-se em vários momentos, formando um caráter mais universal.

Já Hutcheon, com relação ao aspecto transtemporal, aponta que:

Obras pós-modernas [...] contestam o direito da arte no sentido de afirmar que insere valores atemporais universais, e o fazem por meio da

¹¹ *What makes a historical novel historical is the active presence of a concept of history as a shaping force – acting not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it.*

tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que depende do contexto. Elas também desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da disparidade. Por meio da narrativa, elas apresentam uma corporalidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo realmente tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade do caráter. (1991, p. 123)

A partir daí, debates sobre as funções do relato histórico estabelecem-se no que diz respeito ao caráter individual, particular do passado, ou mais geral, típico do presente.

Os romances históricos e a escrita da História, apesar de serem representações do passado e de escritores e historiadores desempenharem uma função similar, diferenciam-se pelo caráter idealizador e fictício.

O papel do autor de romances históricos pode ser considerado ambíguo, já que exerce a liberdade de escritor e a limitação do historiador. O seu campo de trabalho refere-se, simultaneamente, ao fictício e ao real; porém, por meio da representação de fatos objetivos, o escritor transcende a História oficial.

Segundo Vanoosthuysse (1996), o romance histórico é um gênero híbrido por lidar com o fictício, ponto chave para o romance e com o verídico, inerente ao discurso da História. Ele aborda o universal, mas não parte da realidade histórica para tanto. As descrições são permeadas pela ficcionalização de aspectos específicos que podem ser comparados e ligados a outras épocas.

Os seguidores do romance histórico enquanto gênero são conscientes sobre as suas potencialidades e limitações, pois reconstróem a História por meio de documentos e relatos de testemunhas.

Outro fator que colabora para a construção do ambiente histórico e ajuda a contar, a retratar a História na ficção que trabalha com o real é a manutenção da psicologia das personagens, a fim de que não destoe dos pensamentos da época narrada.

Embora os esforços do autor sejam para atestar maior veracidade ao seu relato, percebemos que, na maioria dos romances históricos tradicionais, há uma atualização da linguagem empregada, isto é, o autor não preserva o dialeto ou a língua original do período descrito. Por sua vez, esse aspecto lingüístico é modernizado para não acarretar incompreensões por parte do leitor, o que comprometeria a leitura e o entendimento do romance histórico.

Joseph Turner e Harry Shaw (*apud* Marinho) propõem mais algumas definições sobre o romance histórico que nos ajudam a entendê-lo.

Turner estabelece três tipos de escrita histórica:

- i) *documented historical novels*, (romances históricos documentados) que empregam personagens fictícias e reais;
- ii) *disguised historical novels*, (romances históricos disfarçados) uma recriação histórica, mescla de documento e invenção;
- iii) *invented historical novels*, (romances históricos inventados) em que o narrador desempenha o papel de um historiador, fingindo estar relatando uma realidade extra-textual. (*apud* Marinho, 1999, p. 25)

Esse autor ainda distingue três modos de narração: original, em que a História interessa por si própria; reflexa, com a ligação entre passado e presente reconhecida, porém quebrada; e filosófica, preocupando-se com a reflexão da História em si (*apud* Marinho, 1999, p. 25).

Por sua vez, Shaw define dois tipos de herói e, de igual modo, três tipos de romance histórico de acordo com o papel desempenhado pela História. O tipo pastoral, em que as preocupações do presente são projetadas; o dramático, em que a História fornece existência à ficção, e o tipo temático, já que o assunto do enredo é a História (*apud* Marinho, 1999, p.

26).

Os heróis ligam-se à denominação dos romances conjuntivos e disjuntivos. Aqueles mostram um herói cuja vida confunde-se com a História e, estes últimos, quando a vida do herói está separada dela.

Já para Bernard Guyon, o surgimento do romance histórico está ligado ao entrecruzamento de três correntes literárias: a corrente idealista do século XVII (precursores involuntários do romance histórico), a corrente realista do século XVIII (momento em que o novo gênero firma-se) e a corrente pitoresca, tendo como representante o escritor Chateaubriand e a sua obra *Martyrs* (quando o romance histórico, segundo Guyon, é possível). Com Walter Scott, o possível torna-se realidade: o pitoresco triunfa sobre as personagens, o diálogo e a descrição. (1975, p. 197).

Como Lukács, o autor francês considera que esse novo gênero está relacionado aos anseios, à expressão dos ideais da sociedade e à exaltação da História nacional. Também afirma ser o romance histórico pai do romance e da História pois, para ele, o romance histórico surgiu antes do romance e da História, isto é, esses dois estilos já existiam de forma híbrida antes do reconhecimento da Literatura e da História como dois ramos diferentes do saber.

A questão fundamental a ser feita e refletida é como Literatura e História misturaram-se anteriormente à definitiva separação, cuja resposta seria mais uma tentativa, entre muitas, de explicar a origem do romance histórico.

As personagens principais desses romances poderiam ser classificadas em três categorias:

- i) os grandes homens, personagens que se encontram no centro gerador de mudanças das coisas;

- ii) os homens médios, personagens jovens, simpáticas, cujas aventuras pessoais poderiam passar em algum lugar importante da trama; e finalmente;
- iii) os grupos, em uma renúncia aos heróis, aqui transformados em uma classe, em herói coletivo. (Guyon, 1975, p. 225-27)

Entretanto, as categorias acima descritas ainda poderiam abranger outra, a das personagens marginais, cujos traços exteriores ou interiores as diferenciariam das anteriores. Elas poderiam ter ou não função definida nos romances históricos tradicionais, recebendo atribuições diversas.

Na maioria das vezes, contudo, a personagem principal do romance histórico apresenta-se como um composto dos tipos vistos, sobressaindo-se e permanecendo, cada vez mais, a figura romanesca em vez da figura histórica.

A estrutura do romance histórico está estritamente ligada à concepção de tempo que mostra. A sua construção projeta na ordem do livro uma imagem de tempo a partir da organização das frases, páginas e até mesmo dos capítulos com a utilização de datas e nomes de lugares.

Para Guyon, o bom romance histórico seria classificado em dois tipos: no primeiro, teríamos uma luta em um mundo eternamente presente, ou seja, uma tentativa de sensibilização da presença eterna do passado no presente por meio do romance e, no segundo tipo, teríamos um entrave de forças estabelecedoras da continuidade entre o presente e o passado (1975, p. 223).

Tadeusz Bujnicki (1980) afirma que, apesar de os romances históricos apresentarem-se na forma de romance, a diferença desse gênero está no resgate do passado glorioso e heróico dos povos e no desafio de transformar História em Literatura. Ele

distingue o novo gênero das demais formas pela sua força de expressão e riqueza de detalhes, o que dá ao leitor do presente uma idéia da vida e dos costumes da época retratada.

A forma desse tipo de romance constitui-se em mais uma preocupação já que depende de uma situação extra-literária. Com isso, para a compreensão do texto, seria preciso um conhecimento compartilhado entre narrador e leitor sobre o fato histórico abordado.

Percebemos, dessa maneira, que a estrutura do romance histórico não é determinada unicamente pela interação entre História e ficção, mas depende da capacidade do autor em recriar o passado por meio do seu trabalho estético, isto é, o escritor de um romance histórico não age como um historiador e não está preocupado com a “verdade” do que narra; ele vai utilizar fatos históricos a fim de extrair daí elementos literários.

Para Bujnicki, as suas características principais seriam:

- i) tema histórico como ponto de partida para a narração;
- ii) interação entre a trama ficcional e o plano histórico;
- iii) tentativa de legitimar o plano histórico pelo uso de referências documentais em uma interação com o universo criado ficcionalmente;
- iv) tentativa de recuperar estruturas e estilos do passado;
- v) o tema, de modo geral, é moralizante e heróico;
- vi) escolha pela narração do passado em detrimento do presente e do futuro (1980, p. 69-70).

As personagens dos romances históricos tradicionais, de acordo com Bujnicki, representariam valores morais e éticos que, na maioria das vezes, são maneiras utilizadas pelo narrador como forma de criticar o presente (1980, p. 71).

Podemos ter um narrador-personagem que faz parte da trama, distanciando-se temporalmente ou não da história e um narrador não participante do plano narrativo, mas que possui consciência sobre os acontecimentos. Ambos tipos de narradores estariam, na verdade, criticando as bases morais e os costumes de determinada época (1980, p. 77).

Ainda segundo Bujnicki, um dos problemas para a compreensão dos romances históricos dependeria da referencialidade. Existindo um grande número de referências históricas, o leitor que não tem pleno conhecimento de todas as informações teria de buscá-las, a fim de interar-se do contexto narrativo. Por outro lado, a demasiada anexação de documentos e explicação de fatos históricos, apesar de amenizar uma possível desinformação por parte do leitor, deixaria o texto com aspecto um tanto quanto historicizante, relegando para segundo plano a construção ficcional da trama. O trabalho do escritor seria desafiar e equilibrar esses fatores de modo a produzir um relato coerente.

O autor também alerta que, além da compreensão das referências históricas para a interpretação do romance histórico, o leitor deve perceber no interior do texto elementos que mostrem a visão ideológica que está subjacente à obra.

Os romances históricos, segundo Umberto Eco, “além de identificarem causas no passado para o que veio depois, investigam como essas causas começam a produzir seus efeitos” (*apud* Hutcheon, 1991, p. 150). Dessa forma, eles ajudam a entender os processos e os motivos pelos quais certas coisas no presente acontecem de determinada maneira.

Isso também ocorre com o tipo de romance pós-moderno denominado por Linda Hutcheon como “metaficção historiográfica”, conceito já definido no capítulo 1. Esse modelo de romance é autoconsciente em relação ao processo de escrita.

Outra contribuição dos romances históricos, pelo menos no Brasil do início do século XX (Wheinhart, 1994), foi a sua utilização, nas escolas, para o ensino de História.

Esse fato deve-se às alegações de alguns intelectuais da época, como Temístocles Linhares, por julgarem que o texto literário facilitaria a compreensão da História já que era mais completo e de fácil entendimento para os alunos; diferentemente dos textos históricos, descritivos e cheios de datas, nomes e lugares e de personalidades representativas do período sem, entretanto, manterem ligações entre si.

Com esse panorama, observamos que a definição do romance histórico e o seu surgimento são pontos que ainda causam muitas discussões. Estabelecer uma explicação clara torna-se uma tarefa complexa, pois esse tipo de romance está ligado à conceitos conflitantes e nem sempre rígidos de História e de Literatura.

Assim, o romance histórico, tendo como base dois paradigmas instáveis, também não deixaria de ter a sua determinação cercada de discussões e controvérsias, notoriamente no que diz respeito aos limites do histórico e do ficcional.

2.3. Os romances históricos pós-modernos

Linda Hutcheon (1993) afirma que as narrativas compostas por começo, meio e fim mostram-nos uma imposição de significado, de uma ordem, denotando um modo de representação “totalizante”. Por esse termo, podemos entender aqueles textos coerentes e unificados que impunham um domínio e controle em relação ao seu conteúdo e definiam o romance enquanto gênero literário.

Entretanto, os romances pós-modernos, segundo Hutcheon, sugerem que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na História é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 147). Assim, visualizamos o caráter combativo dos romances pós-modernos ao aspecto totalizante, revelador da imposição de sentido que se fazia presente nos romances históricos

tradicionais. As obras contemporâneas não aceitam a continuidade inerente às antigas formas narrativas, e, embora utilizem essa linearidade, colocam-na em xeque.

A autora canadense define a ficção histórica “como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)” (1991, p. 151).

Como já mencionado, Lyotard (1993) define a condição pós-moderna como uma desconfiança das narrativas-mestras, conceito próximo ao da narrativa “totalizante” de Hutcheon. Os romances pós-modernos, além de chamarem a atenção para o papel do ex-cêntrico, do marginal, da fronteira, de tudo aquilo que ameaça a ilusória segurança dos aspectos estabelecidos de nossa cultura, mostram a responsabilidade dos historiadores e romancistas em fabricar, criar significados por meio de representações.

Na década de 60 do século passado, em meio às discussões sobre o romance histórico, o fator totalizante das narrativas começa a ser atacado e questionado por uma necessidade de privilegiar-se experiências livres e sem imposições.

A partir do questionamento característico do pós-modernismo, deu-se uma busca pela “destotalização” das formas tradicionais de narrativa que passaram a ter as antigas noções de finalidade, causalidade e continuidade questionadas e subvertidas pela nova categoria de romance emergente, isto é, os romances históricos pós-modernos.

A “metaficção historiográfica” institui os limites entre Literatura e História, mas em seguida os desafia: “ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (1991, p.155). A realidade referida nessa nova forma de escrita “é sempre, basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí sua designação como metaficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (historiografia)” (p. 194).

Com ela, também passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, do centro e dos marginalizados. Ela vai lidar com as obsessões do pós-modernismo, e, diferentemente dos romances históricos tradicionais, não pretende contar a(s) verdade(s), mas sim apresentar outras possibilidades de interpretação e tentar desvendar de quem é (são) essa(s) verdade(s). Dessa maneira, forma-se um dos princípios definidores do romance histórico pós-moderno que é a flexibilidade de interpretação, proporcionando reflexões sobre a própria História.

A ficção pós-moderna é herdeira da crise do sujeito. Assim, os múltiplos pontos de vista surgem a partir da tomada de consciência do autor sobre a dificuldade de trabalhar com vários significados, já que não há distinção entre os discursos narrativos, além de uma busca pela reconstrução do passado sob uma nova perspectiva.

Essa nova forma de romance tem como interesse, também, a natureza dos fatos narrados. Os fatos não traduzem por si só o que existiu no passado, eles sempre aparecem permeados por um ponto de vista. A partir disso, sugere-se uma distinção entre fatos e acontecimentos. Os acontecimentos são formados pelo que existiu em estado bruto e não têm sentido por si mesmos, enquanto os fatos recebem sentido ao serem narrados, eles são a “lapidação” dos acontecimentos, ou seja, tornam-se fatos os acontecimentos que são interpretados e escolhidos para serem narrados (Hutcheon, 1991, p. 161).

Sendo os limites entre o histórico e o ficcional flutuantes, os romances pós-modernos tendem a desestabilizá-los, desmarginalizando o literário a partir do confronto com o histórico, o que problematiza a possibilidade de conhecer o passado por ser ambíguo, dependendo das interpretações subjetivas dos historiadores. Essa confrontação é um dos paradoxos da escrita pós-moderna, pois questiona o seu objeto, mas não pode abrir mão dele para tanto.

Para Hutcheon, este novo tipo de escrita, ao contrário dos romances históricos tradicionais, adota uma ideologia reconhecedora das diferenças. A ficção pós-moderna não nega a História, ela a problematiza, ao mesmo tempo que dela necessita.

As personagens marcadas no antigo modelo não têm mais função ou são atacadas ironicamente. Agora, os protagonistas dos romances pós-modernos são os marginalizados, que passam a ter maior destaque por serem mais interessantes para o mundo atual, pois representam tipos históricos e sociais das grandes massas. Eles condicionam a focalização e podem figurar como principais.

A instabilidade da focalização mostra a precariedade do passado, o que facilita, também, o surgimento das múltiplas perspectivas, problematizando o conhecimento da História e favorecendo o surgimento de alternativas e o repensar sobre questões dadas como certas.

As personagens pós-modernas ainda apresentam um aspecto transcendental porque emergem do passado, podendo significar figuras do presente. Porém, as figuras históricas que fazem parte da trama, geralmente, são subvertidas.

A descrição detalhada pode ser incorporada, mas a sua assimilação não é importante, ou seja, aos pormenores não se fornece um significado definitivo. Desse modo, esse aspecto definidor do gênero tradicional é desafiado de duas formas pelas obras contemporâneas: i) alguns detalhes podem ser falsificados para levantar dúvidas quanto à memória histórica; ii) há uma tentativa de assimilação dos pormenores que é visualizada pelos leitores na organização do processo narrativo. A autora ainda completa “A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente” (1991, p. 152).

A narrativização do passado nos romances pós-modernos não é tecida às

escondidas; pelo contrário, é revelada por meio de sua composição consciente fora dos padrões tradicionais. Ela vai utilizar a parataxe na sua justaposição do passado e do presente. E, embora alguns historiadores, romancistas e críticos literários tenham herdado a tradição de tentarem apagar-se de seus textos, o pós-modernismo nega esse apagamento por ser a enunciação um importante elemento, ainda que problemático, inerente ao contexto da obra produzida. O narrador pode manipular o relato textual ou apresentar várias vozes que descrevem o fato. Contudo, a “metaficção historiográfica” vai questionar tanto os narradores de primeira pessoa quanto os de terceira.

A auto-reflexividade dos romances pós-modernos pode até parecer contraditória. Todavia, são as incertezas e o caráter provisório que vão lhes assegurar certa seriedade, pois admitem as limitações do relato histórico. Hutcheon aponta duas direções nestes romances:

em direção aos eventos sendo representados na narrativa e em direção ao ato narrativo em si. Essa é precisamente a mesma duplicidade que caracteriza toda narrativa histórica. Nenhuma forma de representação pode separar os ‘fatos’ dos atos de interpretação e narração que os constitui, porque os fatos (ainda que não os eventos) são criados em e por meio desses atos.¹² (1993, p. 76)

Uma outra semelhança entre os romances históricos tradicionais e os pós-modernos, além de lidarem com o real e o ficcional, refere-se à afirmação que ambos fazem sobre a sua ficcionalidade revelada na construção de seus textos, ou seja, ambos compartilham a mesma constituição na qualidade de discurso.

Os romances históricos não-ficcionais da década de 60 guardam algumas

¹² *toward the events being represented in the narrative and toward the act of narration itself. This is precisely the same doubleness that characterizes all historical narrative. Neither form of representation can separate ‘facts’ from the acts of interpretation and narration that constitute them, for facts (though not events) are created in and by those acts.*

similaridades formais e de conteúdo com as “metaficções historiográficas”, principalmente no que diz respeito ao caráter provisório e metaficcional: a escrita de não-ficção utiliza técnicas literárias e não tem nenhuma pretensão de ser objetiva, isto é, de fornecer respostas prontas ou de apontar o “dono” da verdade.

Outro aspecto em comum entre essas formas de escrita é que, por apresentarem uma autoconsciência com relação ao processo narrativo, elas podem ser consideradas fenômenos emergentes da última fase do modernismo.

A História, hoje em dia, pode ser vista como um conhecimento instável, provisório e dependente de um contexto em que historiadores passam a utilizar representações ficcionais para a sua descrição. Ela é contemplada mais como espaço do que tempo, por quebrar a linearidade presente na escrita contemporânea. As transgressões de tempo/espaço e as mudanças ocorridas nos romances históricos das últimas décadas podem ser devidas às transformações do conceito de História e das novas concepções do próprio romance.

Desse modo, a historiografia deixou de ser um registro objetivo e ingênuo do passado, tornando-se uma tentativa de compreensão particular do tempo que se foi por meio de um trabalho narrativo e explicativo.

Como afirmado por Lyotard (1993), a narrativa é a maneira mais importante pela qual representamos conhecimento. Ela foi e é um modo legítimo de explicação que historiadores sempre usaram para o preenchimento de lacunas deixadas incompletas pela História.

Assim como o teórico francês, Hutcheon (1991) também acredita ser a narrativa uma forma essencial de compreensão humana e de expressão do saber, englobando inquietações sobre subjetividade, referência, intertextualidade e implicações ideológicas, que são problematizadas pelos romances pós-modernos na relação entre Literatura e

História.

A questão da subjetividade pode ser resumida pela seguinte pergunta: como alguém pode conhecer o passado com um mínimo de certeza? No pós-modernismo, o conceito tradicional de subjetividade é estabelecido para depois ocorrer a sua subversão, isto é, o narrador apresenta aquilo que ele afirma ou nega ser a verdade, porém, em seguida, o seu ponto de vista é questionado. As “metaficções historiográficas” passam a privilegiar a consideração de múltiplas perspectivas no ato de narrar os fatos escolhidos e a contestar os relatos do narrador dito onisciente.

No passado, afirmava-se que os fatos das narrações históricas eram reais e que os das ficções eram criados. Entretanto, os romances pós-modernos mostram-nos que a referência em ambos os casos dá-se por outros textos permeados pela visão de seus autores, ou seja, esses textos estão sujeitos a problemas de interpretação já que são suscetíveis a diferentes sentidos, dependendo do interesse do relator. A existência do passado real, o conhecimento e a representação histórica não são negadas, mas apresentam-se por meio de várias possibilidades de interpretação.

Dessa forma, temos outro paradoxo pós-moderno, pois só conhecemos o passado pelos traços textuais previamente interpretados que chegam até nós (documentos, arquivos, fotografias, pinturas, filmes, Literatura etc.) e formas de incorporação de intertextos históricos utilizadas nesse novo tipo de narrativa, tais como: notas de rodapé, subtítulos, prefácios, epílogos, ilustrações etc. Logo, a “metaficção historiográfica” questiona a maneira pela qual temos acesso ao passado (Hutcheon, 1993, p. 58-78).

Os documentos – sejam eles recortes de jornal, declarações legais ou ilustrações fotográficas – desnaturalizam o arquivo, colocando em primeiro plano, sobretudo, a narratividade de suas representações. Porém, algumas vezes eles são jogados diretamente

na ficção, como se estivessem em uma colagem. Linda Hutcheon ressalta a função dos documentos históricos inseridos nas narrativas: “os textos pós-modernos regularmente usam e abusam de documentos históricos reais e documentação de tal modo a acentuar a natureza discursiva daquelas representações do passado e da forma narrativizada na qual as lemos”¹³ (1993, p. 87).

Hutcheon ainda assinala outra função para eles: “os documentos históricos jogados nas ficções têm o efeito potencial de interromper qualquer ilusão, de fazer o leitor um colaborador consciente, não um consumidor passivo”¹⁴ (1993, p. 88).

Como visto anteriormente, ocorre uma desnaturalização dos documentos, dos arquivos enquanto representações. O emprego desses documentos questionam o nosso conhecimento do passado e, sobretudo, fazem do leitor um participante ativo da história narrada.

Os romances pós-modernos contribuem para uma reconsideração da natureza e autoridade contestáveis dos textos históricos. Quando percebemos que os documentos não nos dão acesso direto ao passado, que são apenas representações de eventos, começamos a ter um interesse e uma auto-consciência maiores na investigação desses arquivos.

É claro que os eventos passados existiram de forma observável, mas as suas representações só podem fornecer “significado” e não “existência” aos acontecimentos passados. Na ficção pós-moderna, o referente não é afirmado e nem negado, mas enfrenta uma problematização.

O uso de intertextos no processo de representação da História nesse tipo de romance

¹³ *Postmodern texts consistently use and abuse actual historical documents and documentation in such a way as to stress both the discursive nature of those representations of the past and the narrativized form in which we read them.*

¹⁴ *historical documents dropped into the fictions have the potential effect of interrupting any illusion, of making the reader into an aware collaborator, not a passive consumer.*

está ligado a um desejo de reduzir a distância sob a perspectiva de se poder escrever o passado por um novo ângulo e dar uma “impressão de veracidade” aos textos, acrescentando credibilidade à narrativa. Contudo, parte da função dessas inserções é extratextual, referindo-se ao mundo fora do texto, a outros textos e a outras representações. Além disso, os intertextos revelam uma função dupla porque eles reforçam a temática ao mesmo tempo que atacam a sua autoridade.

Outra função da intertextualidade é o seu caráter discursivo. As rupturas da forma linear do texto feitas durante a leitura, além de remeter-nos a visões contraditórias, marginalizadas do discurso histórico, desfazem as noções de narrativa coerente, fechada, “totalizante”. Isso nos faz confrontar novas visões com o nosso conhecimento sobre o assunto, refletir sobre elas e tirar nossas próprias conclusões.

A intertextualidade estabelece-se na relação leitor-texto, já que, na estética pós-moderna, o caráter original perde o seu valor. O texto artístico só faz sentido a partir de e com base em discursos anteriores. A intertextualidade fornece o contexto para questionar o processo ficcional (Hutcheon, 1991, p. 166).

Diferentes modalidades de intertextos como, por exemplo, as epígrafes ou os cabeçalhos de capítulos, mostram-nos o caráter narrativo e de ficção do texto principal e afirmam a sua factualidade e historicidade. Assim como o passado, o presente é sempre textualizado.

Segundo Hayden White, “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (1994, p. 88). Sendo a ficção condicionada historicamente e a História discursivamente estruturada, como vemos na “metaficção historiográfica”, debates sobre as implicações ideológicas começam a formar-se.

Contudo, a tendência do pós-modernismo de questionar a autoridade é mais um

paradoxo pós-moderno, pois depende do objeto questionado para obter seu poder, retornando aos arquivos, mas contestando-os de maneira crítica (Hutcheon, 1991, p. 159).

Nessa atitude questionadora dos romances pós-modernos, os pressupostos ideológicos universais são discutidos também, como por exemplo, a não coerência e continuidade do sujeito.

Uma das contradições de representação que é difícil resolver nas obras pós-modernas refere-se ao vínculo entre o passado e o presente. A “metaficção historiográfica” admite que o passado realmente existiu, independente da nossa capacidade de conhecê-lo, mas ele apenas existe agora, para nós, como traços do presente. Desse modo estabelece-se a ligação com o literário (Hutcheon, 1991, p. 168).

Na verdade, a ficção pós-moderna transgride os limites entre o passado e o presente, o fictício e o factual e as visões tradicionais de História. Todavia, as contradições resultantes nunca se resolvem, pairam no ar, pedindo um perpétuo exercício de reflexão. “Portanto, a ‘metaficção historiográfica’ representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da ficção e da História, com seu reconhecimento em relação à inevitável textualidade dessas formas” (Hutcheon, 1991, p. 169). Por conseguinte, “a metaficção historiográfica” desafia os discursos, mesmo utilizando-os.

A consciência do autor de romances históricos pós-modernos no tocante à sua escrita pode ser estendida ao leitor da “metaficção historiográfica”, e porque não dizer ao próprio historiador. Agora, todos percebem a duplicidade fictícia e real presente no trabalho de narrar ou interpretar no presente os eventos do passado.

Pelo exposto, podemos perceber que os romances pós-modernos não fecham a possibilidade de leitura e interpretação de um texto, diferentemente dos romances históricos tradicionais que apresentavam uma história com começo, meio e fim, recheada com uma

ideologia, servindo, na maioria das vezes, como forma de dominação intelectual das classes.

Logo, os romances históricos devem ser considerados a partir de sua natureza romanesca e não como uma tentativa de descrever a verdade histórica. A ficção pós-moderna, além de seu cunho literário, constitui-se em mais uma possibilidade de reavaliação de um fato histórico.

Nessa nova forma de narrativa tudo pode e deve ser questionado. Os romances não surgem para explicar, mostrar ou dar respostas prontas; eles subvertem, questionam, problematizam tudo aquilo que os romances históricos tradicionais e o senso comum davam como certo e já estabelecido. Além disso, sugerem um repensar global das representações pelas quais entendemos o nosso mundo.

Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos, que é mostrada no texto e na sua estrutura, permite ao leitor construir uma interpretação própria sobre o que é narrado e forma uma consciência em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição. Entretanto, não podemos perder de vista que essa nova forma de escrita não oferece soluções definitivas. Ela sugere questionamentos e reflexões, apresentando ainda mais problemas.

Estabelecidas certas diferenças entre os romances históricos tradicionais e os romances históricos pós-modernos e, tecidas algumas considerações sobre estes últimos, passaremos a analisar como o autor Don DeLillo trabalha os aspectos da sociedade pós-moderna e a relação entre Literatura e História no romance *Running Dog* (1978).

CAPÍTULO III

OS ASPECTOS PÓS-MODERNOS E A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA EM *RUNNING DOG*

The novel is the dream release, the suspension of reality that history needs to escape its own brutal confinements. [O romance é o libertar do sonho, a suspensão da realidade que a história precisa para escapar de seus próprios confinamentos brutais.]

(Don DeLillo, 1997).

Running Dog é um *thriller*, um romance de espionagem “doméstica”. Moll Robbins é uma jornalista que trabalha em Nova York para a revista política *Running Dog*, cujo tema principal é conspiração. Ela pesquisa a vida do senador Lloyd Percival, a princípio, devido às conexões dele com uma organização do governo criada para investigar abusos na utilização de recursos pelas suas próprias agências.

Todavia, Moll volta-se para a coleção de arte pornográfica do político no momento em que ele mostra interesse por um filme, de teor lascivo, supostamente produzido por Eva Braun, tendo como ator principal Adolf Hitler. As cenas teriam sido filmadas em um abrigo, durante a Segunda Guerra Mundial, horas antes da rendição alemã.

Por sua vez, Percival investiga uma agência do governo chamada PAC/ORD (CAP/ERG - Comitê de Assessoria de Pessoal/Escritório de Registros e Gastos),¹ que é responsável por outra organização, mas de inteligência secreta, a *Radial Matrix*, dissidente da CIA, que age espionando o próprio governo e controla os interesses americanos no

mundo e as possíveis ameaças que os EUA poderão sofrer. Segundo o senador, a *Radial*

Matrix:

era, de fato, um mecanismo financiador centralizado para operações secretas direcionadas contra governos estrangeiros, contra elementos dentro de governos estrangeiros e contra partidos políticos, tentando ganhar poder contrário aos interesses das corporações dos E.U.A. no exterior. Ela era responsável por canalizar e lavar fundos para o pessoal não oficial de base, agentes nativos, operações terroristas, recrutamento de desertores, contribuições políticas, penetração de redes de comunicação estrangeiras e agências postais. ² (*Running Dog*, p. 74)

Percival, ainda comentando sobre a agência, acrescenta que sua função era, também, “inventar novos segredos, novas burocracias de terror” [...] “satisfazer a contra-função histórica” ³ (*Running Dog*, p. 74).

A partir daí, vários aspectos da vida social e política americana vêm à tona. Os bastidores desse submundo são desvendados quando vemos o senador sendo investigado e investigando, ao mesmo tempo, a agência que foi um ramo da CIA. As chantagens e as tramas políticas são evidenciadas pela sua conduta ilícita e o seu interesse em assuntos escusos, como a pornografia.

No fim do romance, constatamos que o senador continua a levar a sua vida sem qualquer problema: casa-se com a filha de um suposto ladrão de uma rara peça erótica de origem persa. Este fato demonstra que o lado abominável da política, em que a impunidade e a corrupção estão presentes até mesmo nos países considerados desenvolvidos. Assim, o mundo perfeito da América acaba existindo, apenas, na aparência.

¹ PAC/ORD – “*Personnel Advisory Committee/Office of Records and Disbursements*” (*Running Dog*, p. 25).

² *was in fact a centralized funding mechanism for covert operations directed against foreign governments, against elements within foreign governments, and against political parties trying to gain power contrary to the interests of U.S. corporation abroad. It was responsible for channeling and laundering funds for unlisted station personnel, indigenous agents, terrorist operations, defector recruitment, political contributions, penetration of foreign communications networks and postal agencies.*

³ *to invent new secrets, new bureaucracies of terror. [...] satisfy the historical counterfunction.*

No início do romance, Moll e Glen Selvy, espião da *Radial Matrix*, assistem ao filme de Charles Chaplin *O Grande Ditador* (1940), importante elemento narrativo inserido no romance e que contribui para o fim surpreendente da obra.

Um boato sobre a existência do filme pornográfico deflagra a corrida das personagens na tentativa de adquiri-lo por ser algo valioso e inusitado. Todos estão à sua procura, pois se trata de uma raridade que desperta grande interesse, possuindo um alto valor comercial. A simples possibilidade de assistir e ser dono de uma das últimas imagens do líder nazista causa uma excitação nas personagens que farão qualquer coisa para obtê-lo. A fita passa a ser, desse modo, um prêmio, objeto de desejo e de consumo, um produto colocado no mercado e sujeito às suas leis.

Podemos comparar essa corrida desesperada e sem conseqüências às jornadas de busca do Santo Graal. Entretanto, o objeto de cobiça em *Running Dog* não é sagrado e nem traz paz para aqueles que o buscam; ao contrário, é algo profano, acarretando degradação e morte de seus perseguidores (Mark Osteen, 2000).

Lightborne, comerciante e fornecedor de arte pornográfica do senador, deseja o filme como mais um produto que gerará soma bastante lucrativa para os seus negócios; além disso, ele tem um envolvimento emocional com a peça, isto é, uma atração pela imagem poderosa de Hitler e pela era nazista. A dimensão erótica do filme também mexe com as expectativas de Lightborne, já que se identifica com a imagem de Hitler como um homem sexualmente potente e vigoroso.

Considerando esse aspecto, o *marchand* erótico esquece as terríveis ações cometidas pelo ditador para admirar o homem que detinha grande poder e exercia enorme fascínio sobre as pessoas.

Mark Edmundson (1995), salientando a relevância dessa forma de influência para o mundo, aponta que “o poder, para DeLillo, tem uma vida própria: ele é o fato primeiro e inescapável da vida na sociedade Ocidental”⁴ (p. 114). Entretanto, o escritor mostra-nos, com a seguinte afirmação do diretor da *Radial Matrix*, Earl Mudger, que ter poder não significa uma vida controlada e de sucesso: “Quanto menos poder você tem, mais domínio você mantém em áreas secundárias”⁵ (*Running Dog*, p. 120).

O ponto de vista de Mudger parece contraditório, senão irônico, pois parte de uma personagem que vive em um ambiente de constante luta pelo domínio de forças. Essa afirmação parece deixar claro que o esforço realizado para conseguir poder talvez não valha a pena, e seja, somente, uma tentativa em vão. A conquista de *status* pode ser explicada pela sua apresentação dispersa em instâncias diversas da sociedade e com diferentes caracterizações: por meio da obtenção e manutenção de fortunas, aquisição de bens, pela posse de um cargo importante, seja político ou não, ou até mesmo pela fama e sucesso efêmero.

É curioso notar que as únicas personagens que não têm interesse econômico pelo filme, mas pelo seu conteúdo, são Moll, Selvy e Percival. No entanto, outros grupos saem em busca da fita como, por exemplo, gangues, mafiosos e diversos comerciantes de pornografia. Assim, a motivação pessoal de cada personagem, seja ela financeira ou não, é a “mola propulsora” que gera a caçada ao filme.

O político, na condição de colecionador, deseja possuir mais uma peça rara para a sua coleção exclusiva. Moll, seguindo os seus passos, passa a interessar-se, da mesma forma, pelo mesmo objeto.

⁴ *Power, in DeLillo, has a life of its own: it is the first and inescapable fact of life in Western society.*

⁵ *The less power you have, the more dominance you maintain in secondary areas.*

Selvy trabalha, disfarçadamente, no gabinete do senador e é, também, o seu representante na compra de novas peças. Além disso, colhe informações sobre a conduta de Percival caso seja preciso chantageá-lo, pois o político suspeita da atuação da agência secreta e está empreendendo uma investigação sobre as suas ações.

As personagens e o próprio leitor criam uma grande expectativa ao final da história com a revelação do conteúdo da fita. Sensação gerada pela curiosidade sobre dois elementos inseridos na trama: de um lado, o filme pornográfico, e de outro, a figura polêmica de Adolf Hitler e sua alegada participação nas cenas. A presença do líder germânico na narrativa desperta o interesse sobre uma das personalidades mais controversas da História.

Quase no fim do romance, quando de posse do filme, Lightborne, Moll e o próprio leitor são surpreendidos com algo espantoso, mas não da maneira como eles e nós esperávamos: Hitler aparece imitando, de forma inocente, uma imitação dele mesmo, ou seja, ele encena uma paródia da paródia realizada por Chaplin em *O Grande Ditador*. A atuação, filmada dentro do abrigo, tem como platéia alguns adultos, mas é constituída, em grande parte, por crianças. Sem o apelo pornográfico, em vez do final presumido, defrontamo-nos com um total anti-clímax proporcionado pelo conteúdo decepcionante da fita.

A elaboração do romance como um *thriller* segue as características definidoras dessa forma popular e convencional de escrita, isto é, o suspense e uma busca que envolve uma competição por algo valioso. Esse enredo mantém-se na maior parte da história. O autor constrói a trama, preenchendo-a com elementos inerentes a esse subgênero.

Porém, por meio do final inesperado, em que a fita não satisfaz a nossa ansiedade e

nem justifica tamanho empenho das personagens, podemos dizer que, além da subversão da personagem histórica de Hitler, há, também, a subversão do próprio gênero literário com que DeLillo estava trabalhando até então.

Os *thrillers* descrevem uma personagem em busca de um objeto especial e de sua própria identidade, tendo que superar vários obstáculos dignificadores de sua conduta. *Running Dog* também apresenta pessoas que estão em busca de suas identidades perdidas e de um objeto. Todavia, isso não trará um comportamento correto e justificado às personagens já que elas serão contaminadas e influenciadas pelo desejo de possuir o filme: “A última peça de decadência do século”⁶ (*Running Dog*, p. 20).

A esse ponto de vista, soma-se a opinião de John Frow sobre o romance. O crítico afirma que *Running Dog* trabalha sobre e dentro da estrutura do *thriller* somente para solapar as suas suposições estruturais genéricas. O autor usa esse esquema, mas trabalha o gênero a fim de recusar e expor as suas implicações ideológicas (1986, p. 141-46).

Entretanto, para John Johnston, DeLillo apropria-se desses subgêneros do romance não como uma forma de subversão a partir da ironia ou do pastiche, mas

precisamente porque eles são formas altamente reconhecidas de representação que são já dadas como parte de seus conteúdos. É como se DeLillo achasse que certas facetas do mundo contemporâneo já estão tão estruturadas pelas suas próprias representações [...] que a fim de torná-las recém disponíveis para a investigação romanesca, essas representações devem ser abertas, cruzadas e penetradas por novos tipos de material, um procedimento ficcional que introduz novos ângulos de percepção pela reformulação e assim, recontextualização do que são percebidas como conteúdo típico do subgênero e códigos de entendimento. Trabalhando nas margens desses subgêneros facilmente reconhecíveis, estendendo, combinando e cruzando com novas áreas temáticas daquela posição marginal, DeLillo cria um novo ou, no mínimo, um sentido diferente de espaço ficcional, nas margens e nas dobras desses vários cruzamentos e misturas, um espaço que não poderia ser criado pelos mecanismos narrativos que tipicamente garantem a inteligibilidade fácil do enredo e

⁶ “*The century’s ultimate piece of decadence.*”

personagem e, portanto, a “reconhecibilidade” daqueles subgêneros.⁷ (1989, p. 271-72)

Compartilhando a idéia de Johnston, Bill Mullen (1994) afirma que o final inesperado do romance evita a resolução do *thriller* e questiona as convenções de formas narrativas populares a fim de problematizar e demonstrar o dilema pós-moderno da leitura e da descrição da História e a subsequente perda das “verdades” dos discursos tradicionalmente baseados nas reivindicações históricas.

A quebra do subgênero dirige a nossa atenção para outro lugar, forçando-nos a questionar as nossas crenças nos enredos de busca. A reflexão de Moll, a poucos instantes de assistir ao almejado filme, reforça a ponderação das nossas convicções: “A antecipação estava distante do que se seguia. Ela era permanentemente renovável, um sentido de liberdade de todas as tarefas e condições do mundo fora do filme”⁸ (*Running Dog*, p. 225). Em outro trecho, o narrador revela os pensamentos da jornalista sobre o assunto e também confirma a mesma linha de raciocínio:

Moll desconfiava de buscas. No fundo das mais longas e obsessivas buscas, em seu ponto de vista, estava alguma deficiência vital na parte do indivíduo na perseguição, uma escassez de espírito.

[...]

Mesmo mais deprimente do que a natureza de uma dada busca era o provável resultado. Se as pessoas buscavam um objeto de algum tipo ou ocasião interior ou resposta ou estado de ser, era quase sempre decepcionante. As pessoas esbarravam nelas mesmas no fim. Nada senão elas mesmas. É claro que havia aqueles que acreditavam que a busca em si

⁷ *precisely because they are highly recognizable forms of representation that are already given as part of their content. It is as if DeLillo finds that certain facets of the contemporary world are already so structured by their own representations [...] that in order to become newly available for novelistic investigation these representations must be opened up, crossed with, and penetrated by new kinds of material, a fictional procedure that introduces new angles of perception by reframing and thus recontextualizing what are perceived to be the subgenres's typical content and codes of understanding. By working in the margins of these easily recognizable subgenres; by extending, combining, and crossing over into new areas of subject matter from that marginal position, DeLillo creates a new or at least a different sense of fictional space, on the edges and in the folds of these various mixings and crossings, a space that could not be created by the narrative mechanisms that typically guarantee the easy intelligibility of plot and character and hence the 'recognizability' of those subgenres.*

⁸ *The anticipation was apart from what followed. It was permanently renewable, a sense of freedom from all duties and conditions of the nonmovie world.*

era tudo o que importava. A busca em si é a recompensa.⁹ (*Running Dog*, p. 224)

Osteen ainda justifica as razões de pensarmos nas buscas dessa maneira:

porque, por meio delas, habitamos narrativas que levam a metas claramente definidas. Lendo e observando buscas, chegamos a compartilhar as fascinações daqueles que buscam, a possuí-las como um Graal – que agora se torna qualquer coisa que nos permite autorizar nossos próprios destinos.¹⁰ (2000, p. 117)

O enredo de *Running Dog* divide-se em dois fios condutores. O primeiro envolve a busca frenética das personagens pelo filme pornográfico. O segundo diz respeito à vida de Glen Selvy e sua relação com Earl Mudger, seu chefe, um representante das forças especiais no Vietnã, mas agora dirigente da misteriosa organização *Radial Matrix*.

Mudger, por meio da agência secreta, também controla uma rede de pornografia e de armas. Seu desejo é ver cumprida a ordem para a execução de Selvy, quando percebe que ele desviou-se de sua missão principal, isto é, conseguir a fita. Desse modo, os capangas de Mudger matam o funcionário do senador. Toda a cena passa-se no deserto: Selvy foge para as minas *Marathon*, uma espécie de campo militar onde, anos antes, fora treinado. O espião volta às suas origens, e, como na história bíblica referente ao profeta João Batista (Evangelho segundo Marcos, capítulo 6, versículos 14 a 29), tem sua cabeça decepada e levada até Mudger como prêmio.

No início da narrativa, as duas linhas caminham juntas, com Selvy participando da caçada ao filme. Entretanto, os dois fios da história, gradualmente, começam a diferenciar-

⁹ *Moll was suspicious of quests. At the bottom of most long and obsessive searches, in her view, was some vital deficiency on the part of the individual in pursuit, a meagerness of spirit. [...]*
Even more depressing than the nature of a given quest was the likely result. Whether people searched for an object of some kind, or inner occasion, or answer, or state of being, it was almost always disappointing. People came up against themselves in the end. Nothing but themselves. Of course there were those who believed the search itself was all that mattered. The search itself is the reward.

¹⁰ *because through them we inhabit narratives that lead to clearly defined goals. In reading about or observing quests, we come to share the questers' fascinations, to possess them like a Grail – which now becomes anything that permits us to authorize our own destinies.*

se até o momento em que os acontecimentos que culminam com o final de ambos os enredos são apresentados: a conquista da fita por Lightborne, a sua exibição para Moll e, ao mesmo tempo, o assassinato de Selvy.

O título do romance pode suscitar algumas explicações. A primeira que podemos mencionar é a ligação com a revista política em que Moll trabalha, cujo nome foi adotado da propaganda comunista que chamava os capitalistas americanos de “*running dogs*” (imperialistas bajuladores). Outra justificativa seria a auto-denominação feita por Selvy enquanto fugia da gangue que pretendia assassiná-lo como sendo um “*running dog*” (índio corajoso) (Thomas LeClair, 1987, p. 167).

Entretanto, LeClair afirma que o significado fundamental do título está implícito na fuga de Selvy para as minas *Marathon*. O espião parece fugir, mas, na realidade, está retornando às suas origens, assim como um cão abandonado que atravessa grandes distâncias na tentativa de voltar para casa em que vivia, seguindo algum instinto misterioso.

3.1. A linguagem de Don DeLillo

Don DeLillo trabalha, neste livro, com espionagem, conspirações e imagens, temas que são, mais tarde, retomados em *Libra* (1988), romance que ficcionaliza a vida de Lee Harvey Oswald, o suposto assassino do presidente John Fitzgerald Kennedy.

Em *Running Dog*, a temática da conspiração torna-se visível com a declaração da jornalista Moll Robbins logo no início da trama: “Essa é a era da conspiração [...] a era de conexões, ligações, relações secretas” ¹¹ (*Running Dog*, p. 111).

¹¹ “*This is the age of conspiracy [...] connections, links, secret relationships.*”

Segundo Daniel Aaron (1990), a crença nas teorias conspiratórias pode ser reconfortante, pois é o apoio com o qual podemos contar na tentativa de explicar o mundo caótico em que vivemos.

Por sua vez, Bill Mullen (1994) acredita que a marca obscena presente em todo o romance desempenha papel de fundamental importância. Para o crítico, a erotização de tudo constitui-se em uma extensão lógica da cultura da imagem que, na busca do negociável, é concebida enquanto sexo.

Assim, a pornografia em *Running Dog* pode ser considerada como mais um símbolo do consumismo americano. Essa tendência parece ser confirmada no início do romance com os dizeres de Cristoph Ludecke, uma das primeiras vítimas da caçada ao filme: “Tudo de acordo com a vontade de Deus. O Deus do Corpo. O Deus do Batom e da Seda. O Deus do Nylon, do Perfume e da Sombra”¹² (*Running Dog*, p. 04).

Mullen ainda acrescenta que “a proliferação da pornografia, do culto ao corpo, da conspiração, da paranóia, da ameaça e do terror, a erotização do poder: esses são os sintomas categorizados ou suprimidos da Alemanha Nazista que predominam na América dos anos 70 de DeLillo”¹³ (p. 132).

As personagens de DeLillo são instáveis, angustiadas e angustiantes. DeLillo oferece-nos uma versão do ser que está intimamente ligado à época em que vive: as personagens são seres pensantes, refletindo não apenas sobre os seus problemas particulares. As personagens de DeLillo questionam os fatos que influenciam as suas vidas na contemporaneidade.

¹² *All according to God's will. The God of Body. The God of Lipstick and Silk. The God of Nylon, Scent and Shadow.*

¹³ *The proliferation of pornography, the worship of the body, the conspiracy, the paranoia, the menace and dread, the eroticization of power: these are the bracketed or elided symptoms of Nazi German that predominate in DeLillo's 1970's America.*

As figuras centrais de *Running Dog* são formadas por pessoas situadas à margem da sociedade e não tão bem sucedidas em alguns aspectos de suas vidas: Lightborne, o comerciante decadente de arte pornográfica, Glen Selvy, o espião marcado para morrer, Moll Robbins, a jornalista com sua decepcionante vida amorosa, Earl Mudger, o paranóico ex-combatente no Vietnã. Dessa maneira, essas personagens acabam por refletir a cultura e o cidadão americano em um cenário formado a partir da paisagem dos grandes centros urbanos.

Embora DeLillo não tenha um ritual específico de escrita, a criação de suas personagens apresenta um aspecto singular: ele afirma que esse é um processo oriundo da observação e do exame dos estados psicológicos de pessoas e objetos em ambientes fechados, como quartos, por exemplo (LeClair, 1982, p. 30).

Outra marca na ficção de DeLillo é a presença de pessoas que conversam em um inglês fragmentado, mas que faz sentido. Esse fato mostra como o autor utiliza uma linguagem menos formal em seu trabalho. Como ele próprio declara:

Eu não penso a linguagem de modo teórico. Eu a aproximo ao nível das ruas. Isto é, escuto cuidadosamente como as pessoas falam. E descubro que quanto mais próximo um escritor esteja de retratar um discurso real, mais estilizado ele parece na página, então o leitor bem pode concluir que isso é um experimento formal no diálogo em vez de uma simples transcrição, o que ele realmente é.¹⁴ (DeCurtis, 1990, p. 299)

DeLillo é consciente do poder da linguagem, por isso, sua obsessão a esse respeito. O autor tem um estilo peculiar de escrita. Em entrevista concedida a LeClair, ele descreve esse processo:

¹⁴ *I don't think of language in a theoretical way. I approach it at street level. That is, I listen carefully to the way people speak. And I find that the closer a writer comes to portraying actual speech, the more stylized it*

O que a escrita significa para mim é tentar fazer a linguagem mais interessante, clara, bela. Trabalhar com as sentenças e o ritmo é, provavelmente, a coisa mais gratificante que eu faço na qualidade de escritor. Eu acho que, depois de um tempo, um escritor pode começar a conhecer a si mesmo por meio de sua linguagem. Ele vê alguém ou algo dessas construções refletido nele de volta. Com o passar dos anos, é possível para um escritor modelar a si como um ser humano por meio da linguagem que ele usa. Acho que a linguagem escrita, a ficção vai nessa profundidade. Ele não somente vê a si, mas começa a fazer-se ou refazer-se. É claro que este é um território misterioso e subjetivo. Escrever também significa tentar avançar a arte.¹⁵ (1982, p. 82)

O jogo de palavras desempenha um papel notável em sua obra. Segundo Toby Silverman Zinman: “Don DeLillo acredita profundamente na mágica do ato nominativo e essa idéia é fundamental para o seu trabalho; nomear é a base da linguagem e a linguagem é a base da vida”¹⁶ (1991, p. 75). Dessa forma, podemos afirmar que, para o autor, a linguagem representa um elemento de suma importância na vida das pessoas, servindo, muitas vezes, de instrumento de alívio e de conforto.

Em *Running Dog*, o caráter essencial da linguagem é revelado quando a palavra fascinante é analisada, sexual e politicamente por Lightborne enquanto destaca as qualidades de um amigo para Moll, sintetizando, também, os temas do romance:

“Fascinante”, ela disse.

Lightborne afundou-se em uma cadeira, exausto por estas revelações.

“Fascinante, sim. Uma palavra interessante. Do latim *fascinus*. Um amuleto em forma de um falo. Uma palavra que deriva da mesma raiz da palavra ‘facismo’.”¹⁷ (*Running Dog*, p. 151)

seems on the page, so that the reader may well conclude that this is a formal experiment in dialogue instead of a simple transcription, which it actually is.

¹⁵ *What writing means to me is trying to make interesting, clear, beautiful language. Working at sentences and rhythms is probably the most satisfying thing I do as a writer. I think after a while a writer can begin to know himself through his language. He sees someone or something reflected back at him from these constructions. Over the years it's possible for a writer to shape himself as a human being through the language he uses. I think written language, fiction, goes that deep. He not only sees himself but begins to make himself or remake himself. Of course this is mysterious and subjective territory. Writing also means trying to advance the art.*

¹⁶ *Don DeLillo deeply believes in the magic of the nominative act, and this idea is fundamental to his work; naming is the basis of language and language is the basis of life.*

¹⁷ *“Fascinating”, she said.*

Lightborne sank into a chair, wearied by these disclosures. “Fascinating, yes. An interesting word. From the

As ferramentas de DeLillo são as palavras. Ele utiliza-as com o intuito de nos fornecer algum sentido à desordem ao nosso redor e, para tanto, faz uso de recursos como a ironia, o pastiche e a paródia, além de trabalhar o ritmo das sentenças, as imagens e as representações como seu material primário em um jogo constante, transgredindo as convenções literárias tradicionais.

O seu trabalho com a linguagem pode ser considerado inovador. O rápido corte de cenas, comum na linguagem cinematográfica americana, aparece em *Running Dog* por meio da estrutura do romance, formado por três partes (I. *Cosmic Erotics*, II. *Radial Matrix* e III. *Marathon Mines*) divididas em quatro, seis e seis capítulos respectivamente que se subdividem em breves episódios. A ação desenrola-se em poucas semanas e as cenas vão e voltam de acordo com os acontecimentos.

No capítulo 1 da primeira parte do romance, o nome da galeria de arte pornográfica é destacado do restante do texto:

COSMIC EROTICS
THE LIGHTBORNE GALLERY
(*Running Dog*, p. 13).

O uso deste recurso parece situar a personagem e o leitor em frente à galeria, observando a fachada, momentos antes de entrar e envolver-se com o que há lá dentro. Podemos dizer que esse aspecto começa a introduzir-nos no mundo da pornografia, preparando-nos para o assunto que será desenvolvido daí em diante.

Além disso, DeLillo apresenta uma postura transgressora no que diz respeito à concepção de sua escrita. Quando Moll e Selvy assistem ao filme *O Grande Ditador* e, no

Latin **fascinus**. An amulet shaped like a phallus. A word progressing from the same root as the word fascism.”

final do romance, na ocasião em que a jornalista e Lightborne encontram a suposta fita pornográfica e a examinam, os trechos que apresentam o conteúdo dos filmes, em ambas situações, encontram-se realçados de maneira diferente do restante do texto, como notamos nos respectivos exemplos a seguir:

*O ditador de uniforme [...]
O bigode mais famoso do mundo.[...]
O ditador senta em sua escrivaninha, segurando um grande globo em sua mão esquerda. Uma pose filosófica clássica. Seus olhos têm um olhar distante. Ele sente o romantismo vasto da aquisição e conquista.
A cena celebrada.[...]
Identidade equivocada.[...]
Uma imitação, uma personificação.*¹⁸ (*Running Dog*, p. 60-1); e

*A figura se arrasta em direção à câmera, sua bengala balançando. Atrás dele, em um canto da tela, uma das garotinhas assiste fervorosamente.[...]
Ele produz uma expressão, finalmente—um doce, andrógino, sorrisinho culpado. O sorriso de Charlie. Uma reprodução precisa.[...]
Há uma mudança geral dos olhos. Os membros do público estão claramente sendo incitados por alguém fora da câmera.[...]
Silenciosamente eles aplaudem o disfarce.*¹⁹ (*Running Dog*, p.236-38)

O efeito disso é mostrar uma quebra com o que se espera da figura de Hitler.

Esse tipo de inovação gráfica também é utilizada em outro trecho da obra, quando Lomax, funcionário de Mudger, apresenta um relatório investigativo sobre Grace Delaney, chefe de Moll:

Senhor:

Uma investigação foi conduzida conforme o seu pedido e autorização no que se refere a Grace B. Delaney, Editora Geral, revista *Running Dog*, uma propriedade da RD Publicações, cuja pessoa reside na rua East 61st, 116, Nova York, N.I. 10021, a fim de averiguar a origem de Grace B. Delaney, reputação e responsabilidade. Os resultados de nossa investigação estão

¹⁸ *The dictator in uniform. [...] The world's most famous mustache. [...] The dictator sits on his desk, holding a large globe in his left hand. A classic philosophical pose. His eyes have a far-away look. He senses the vast romance of acquisition and conquest. The celebrated scene. [...] Mistaken identity. [...] A burlesque, an impersonation.*

¹⁹ *The figure shuffles toward the camera, his cane swinging. Behind him, in a corner of the screen, one of the small girls earnestly looks on. [...] He produces an expression, finally—a sweet, epicene, guilty little smile. Charlie's smile. An accurate reproduction. [...] There is a general shifting of eyes. The members of the audience are clearly being prompted by someone off-camera. [...] Silently they applaud the masquerade.*

descritos logo abaixo sob os títulos planejados para facilitar sua leitura cuidadosa e análise.²⁰ (*Running Dog*, p. 85)

As cenas têm uma velocidade semelhante à linguagem cinematográfica, mudando várias vezes de foco com cortes que avançam e retornam entre cenas da caçada ao filme e a vida de Selvy. Essa característica ressalta que a imagem reflete a fragmentação da realidade, como podemos notar neste diálogo entre Lightborne e Moll: “Hermafrodita: greco-romano. Eu ouço as coisas o tempo todo. Eu pego a palavra. O ar está cheio de vibrações. Algumas vezes existe um elemento de verdade. Frequentemente é apenas uma brisa na noite”²¹ (*Running Dog*, p. 17).

Os filmes, na cultura contemporânea, ligam-se aos movimentos de massa que têm a capacidade de simular eventos e personalidades. Ainda em entrevista a LeClair (1982), Don DeLillo comenta as influências do cinema em seu trabalho: “A imagem forte, a cena curta e ambígua, o sentido de sonho de alguns filmes, a artificialidade, as escolhas arbitrárias de alguns diretores, o corte e a edição. O poder das imagens”²² (p. 25).

O romance aborda dois filmes: o supostamente pornográfico e *O Grande Ditador*, em que Charlie Chaplin interpreta um barbeiro judeu e veterano da Primeira Guerra Mundial, liberado do hospital na véspera da próxima guerra. A personagem de Chaplin finge, por acaso, ser o ditador Adenoid Hynkel, uma paródia de Hitler.

O filme de Chaplin fornece indícios sobre o contexto e o final da história, isto é, quando Moll e Selvy assistem-no temos uma referência à posterior exibição da fita com

²⁰ *Sir*:

An investigation has been conducted pursuant to your request and authorization concerning Grace B. Delaney, Managing Editor, Running Dog magazine, a property of RD Publications, which person resides at 116 East 61st Street, New York, N.Y. 10021, in order to ascertain Grace B. Delaney’s background, reputation and responsibility. The results of our investigation are set forth below under headings designed to facilitate your perusal and analysis.

²¹ “*Hermafrodite: Graeco-Roman. I hear things all the time. I get word. The air is full of vibrations. Sometimes there’s an element of truth. Often it’s just a breeze in the night.*”

Hitler.

O destaque dado aos filmes pode ser notado na afirmação de Lightborne, comentando sobre a vigilância nazista, obcecada por filmar e registrar tudo:

“Você tem o fato de que os filmes eram passados para ele [Hitler] todo o tempo em Berlim e Obersalzburg, de vez em quando duas vezes por dia. Aqueles nazistas tinham uma coisa por filmes. Eles colocavam tudo em filmes. Até execuções, a seu pedido pessoal. O filme foi essencial para a era nazista. Mito, sonhos, memória.”²³ (*Running Dog*, p. 52)

A partir desse fato, podemos dizer que DeLillo revela, em sua narrativa, uma forte ligação com o cinema e os elementos que envolvem a sua realização, pois, além de utilizar uma linguagem próxima à cinematográfica em seu processo de escrita, em *Running Dog*, o autor apresenta uma fita como objeto de cobiça. Ainda, há a menção feita ao filme *O Grande Ditador* bem como ocorrem referências ao processo de produção de cenas da era nazista.

É interessante notar um aspecto que o filme de Chaplin e o romance de DeLillo apresentam em comum, isto é, um enredo duplo: a vida simples do barbeiro e a sua imitação do ditador Hynkel.

Dessa forma, constatamos, também, que o autor considera o filme um aspecto relevante em seu trabalho no que diz respeito à construção de seu texto, equiparando a função de ambos como fundamentais: “filmes e romances estão tão intimamente

²² *The strong image, the short ambiguous scene, the dream sense of some movies, the artificiality, the arbitrary choices of some directors, the cutting and editing. The power of images.*

²³ *“You have the fact that movies were screened for him all the time in Berlin and Obersalzburg, sometimes two a day. Those Nazi had a thing for movies. They put everything on film. Executions, even, at his personal request. Film was essential to the Nazi era. Myth, dreams, memory.”*

relacionados ao trabalho de acordo com proporções mutantes. Se o romance morre, os filmes morrerão com ele”²⁴ (LeClair, 1982, p. 26).

Outra característica cinematográfica que DeLillo adota pode ser percebida nas falas das personagens, já que elas parecem estar referindo-se diretamente ao leitor. A influência do cinema, presente em sua escrita ficcional, revela uma contestação consciente das técnicas tradicionais de narrar.

Logo no início do romance, o leitor deve estar atento ao pronome “você” na primeira frase: “Você não vai encontrar pessoas simples aqui”²⁵ (*Running Dog*, p. 03), pois pode confundir-se quanto à pessoa referida: se ao leitor ou à uma personagem em particular. Apesar disso, a ambigüidade derivada desse pronome é rapidamente substituída por uma terceira pessoa onisciente que nos fornece informações sobre os acontecimentos da trama.

Nesse ponto, notamos, igualmente, a importância do filme para a história do romance. O registro cinematográfico garante a solidez da História e assegura acesso a uma verdade histórica (Frow, 1986). Todavia, devemos lembrar que o registro é feito por uma pessoa que pode manipular as imagens. Assim, a “verdade” da fita apresenta, apenas, uma reprodução da realidade e é sempre um ponto de vista de alguém. As pessoas retratadas são atores/atrizes encenando algo em determinado contexto e o filme pode ser considerado uma construção estética, pois apresenta uma verdade que depende da visão de quem filma.

O filme é um objeto que subsiste ao tempo, mas só constitui-se enquanto representação quando é exibido. Ao apresentar uma realidade plausível de ser verdadeira,

²⁴ “*movies and novels are too closely related to work according to shifting proportions. If the novel dies, movies will die with it.*”

²⁵ *You won't find ordinary people here.*

ele estabelece-se como construto estético.

A partir disso, observamos que o filme, nesse contexto, foi usado como uma metáfora para questionar o *status* da representação e o posicionamento do sujeito em relação à sua imagem. Desse modo, perguntas como “quem sou?” começam a ser feitas por aqueles que querem entender a si mesmos e o complexo mundo que habitam.

A narrativa construída pelo autor norte-americano possui uma característica própria, é ágil, sem uma estrutura linear, fato verificado pela presença de frases curtas, como podemos notar a seguir, quando Mudger reflete enquanto fabrica uma faca: “O nome das coisas. Odores sutilmente fascinantes. Colas e resinas. Os nomes. Óleos para amolar. Molde. Vara de latão”²⁶ (*Running Dog*, p. 119).

O uso de uma linguagem especializada presentifica-se em muitos de seus trabalhos, revelando as novas experimentações que DeLillo faz com outras áreas do conhecimento, como por exemplo, a aproximação que o autor realiza da sua escrita com a matemática no romance *Ratner's Star* (1976). Para ele, “a ciência é uma fonte de novos nomes, novas conexões entre as pessoas e o mundo”²⁷ (LeClair, 1982, p. 25).

Don DeLillo concebe sua vocação como um ato de crítica cultural e possui uma postura bastante contestadora frente à cultura americana. Dessa forma, podemos dizer que o seu trabalho representa um olhar pessimista em relação ao futuro da humanidade; porém, o escritor deixa claro que “Essa é a forma que meus livros tomam porque essa é a realidade

²⁶ *The names of things. Subtly gripping odors. Glues and resins. The names. Honing oils. Template. Brazing rod.*

²⁷ *To me, science is a source of new names, new connections between people and the world.*

que vejo. Essa realidade tornou-se parte de todas as nossas vidas nos últimos vinte e cinco anos. Não sei como podemos negá-la”²⁸ (DeCurtis, 1990, p. 304).

DeLillo descreve o tipo de vida e de pessoas que povoam a América, desmascarando os costumes dessa sociedade. Ademais, ressalta que o “Sonho Americano” não é perfeito e, muitas vezes, não é possível. Dessa forma, seus valores e sua linguagem ficcional refletem a condição fragmentária da realidade, ou seja, o mundo contemporâneo passa a ser refletido na e por meio da literatura. Podemos constatar este fato pela seguinte declaração do autor:

Temos uma literatura rica. Mas algumas vezes é uma literatura muito pronta para ser neutralizada, para ser incorporada dentro do som ambiente. Por isso é que precisamos do autor em oposição, o romancista que escreve contra o poder, que escreve contra a corporação ou o estado ou todo o aparato de assimilação.²⁹ (*Paris Review*, p. 290)

Corroborando a opinião de que este escritor americano desempenha uma função de crítico cultural, Frank Lentricchia afirma que Don DeLillo é um autor “que inventa a fim de intervir; cujo trabalho é um tipo de anatomia, uma tentativa de representar [sua] cultura em sua totalidade; e que deseja levar os leitores ao ponto de vista de que a forma e o destino de [sua] cultura dita a forma e o destino do ser”³⁰ (1990, p. 240). Portanto, verificamos que DeLillo é um escritor que incorpora a cultura popular em seu trabalho, caracterizando, desse modo, um dos pressupostos pós-modernos que preconiza a não separação entre alta cultura e cultura de massa.

²⁸ *This is the shape my books take because this is the reality I see. This reality has become part of all our lives over the past twenty-five years. I don't know how we can deny it.*

²⁹ *We have a rich literature. But sometimes it's a literature too ready to be neutralized, to be incorporated into the ambient noise. This is why we need the writer in opposition, the novelist who writes against power, who writes against the corporation or the state or the whole apparatus of assimilation.*

³⁰ *who invent in order to intervene; whose work is a kind of anatomy, an effort to represent [his] culture in its totality; and who desire to move readers to the view that the shape and fate of [his] culture dictates the shape and fate of the self.*

3.2. Aspectos pós-modernos em *Running Dog*

Nesta parte, analisaremos os trechos que evidenciam traços pós-modernos presentes no romance. Esses fragmentos ligam-se a alguns aspectos já apresentados no primeiro capítulo desta dissertação. Contudo, ocuparemos-nos das seguintes questões abordadas em *Running Dog*: o consumo na sociedade do “capitalismo tardio”, o poder das imagens no mundo contemporâneo, o esmaecimento do afeto e a conseqüente superficialidade das relações, a perda de identidade e da individualidade do sujeito e a sua fragmentação (sujeito esquizofrênico), a sociedade da vigilância tecnológica, todas anotadas por Jameson (2000).

A questão do consumo está, de modo íntimo, conectada ao sonho, ao desejo, e, fundamentalmente, ao poder influente das imagens no mundo contemporâneo. A imagem poderosa vende uma idéia falsa de que o sujeito de sucesso é um ser completo e realizado. O encanto de Lightborne por Hitler baseia-se na representação poderosa do ditador. Assim, a posse de algo ligado ao *Führer* constituiria-se em uma forma de compartilhar esse poder. A passagem a seguir, um diálogo entre Selvy e Lightborne, revela a fascinação do comerciante pela imagem do líder germânico e a eroticidade do nazismo:

“Você vê, ele é infinitamente fascinante. Toda a era nazista. As pessoas não se satisfazem. Se é nazista, é automaticamente erótico. A violência, os rituais, o couro, os coturnos. A coisa toda por uniformes e parafernália. Ele chicoteou a sobrinha dele, você sabia disso?”

“Hitler.”³¹ (*Running Dog*, p. 52)

A imagem do ditador foi construída e consolidada pela propaganda nazista que sabia manipular a mídia. Reforçando o poder dessa representação, os filmes nazistas foram um importante instrumento de promoção e de dominação política. O cinema foi usado para

³¹ “You see, he’s endlessly fascinating. The whole Nazi era. People can’t get enough. If it’s Nazi, it’s automatically erotic. The violence, the rituals, the leather, the jackboots. The whole thing for uniforms and paraphernalia. He whipped his niece, did you know that?” “Hitler.”

dominar as massas. Os seguidores do nazismo tinham consciência disso e preocupavam-se com as imagens que passariam para a posteridade. Hitler foi um ator que soube montar a sua imagem, ou seja, um dos melhores exemplos do que é ser um “herói pop”³² (*Running Dog*, p. 147).

Entretanto, a obsessão em tentar retratar a História do ponto de vista nazista foi o que os arruinou. Junto com os registros de sua grandeza, a gravação das atrocidades cometidas durante o período de sua existência, mais tarde reveladas, chocaram o mundo. Desse modo, o mesmo instrumento que os levou ao poder foi, dialeticamente, o que os condenou.

A superficialidade nas relações das personagens é evidenciada pelo breve relacionamento entre Selvy e Moll. Para manter controle de seu corpo e de suas emoções, o espião não deve apaixonar-se por nenhuma mulher. Para tanto, ele estabelece uma regra: “Sexo somente com mulheres casadas”³³ (*Running Dog*, p. 81). Ao envolver-se com a jornalista e com Nadine, uma *stripper* resgatada de um estúdio pornográfico, ele quebra a regra, mas as suas relações são vazias, já que o agente não permite maior aproximação no que diz respeito à sua vida íntima.

As fantasias sexuais de Selvy também deixam transparecer a falta de afeto dominante em seu envolvimento com as pessoas: “um quarto não descrito, uma cama com uma mulher nua, montando um travesseiro, ninguém que ele conhecesse; e então sexo, o corpo dela e o seu, sexo apagado, bruto, contínuo, bang, bang, bang, bang”³⁴ (*Running Dog*, p. 26).

³² *pop hero.*

³³ *Sex with married women only.*

³⁴ *a nondescript room, a bed with a naked woman straddling a pillow, no one he knew; and then sex, her body and his, relentless crude obliterating sex, bang, bang, bang, bang.*

Como o submundo político, tudo o que está por trás das aparências vêm à tona com a explicitação dos “duplos” existentes na trama: as duas agências (a *Radial Matrix* e a CAP/ERG), a vida dupla de Selvy como espião e como funcionário do senador, Lloyd Percival, sua carreira política e o seu papel de colecionador de arte pornográfica. Da mesma maneira que Lee Harvey Oswald em *Libra*, Selvy tem sua identidade dupla construída por aqueles que, mais tarde, seriam responsáveis pela sua morte.

A confusão de Selvy estabelece-se a partir do questionamento de sua identidade. Assim, a busca pelo seu verdadeiro eu parece exigir a sua negação enquanto indivíduo, somada ao desejo de tornar-se outro, encontrar o seu lugar. Todavia, a autonomia individual do espião é difícil de ser conquistada porque a construção de sua identidade sempre dependeu de um grupo.

Lightborne é outra personagem que tenta se encontrar por meio de uma identificação com a figura de Hitler. Mas, como observado, o comerciante falha, pois a imagem do ditador no suposto filme pornográfico não corresponde às suas expectativas.

A vigilância constante é uma obsessão revelada no romance pela agência *Radial Matrix*. Como ramo secreto da agência oficial PAC/ORD (CAP/ERG), ela opera encobrendo operações contra governos estrangeiros e, para isso, mantém controle de informações por meio da espionagem.

No trecho abaixo, vemos a preocupação de duas personagens, Lightborne e Moll, com a intensa vigilância sobre as nossas vidas e a conseqüente perda da individualidade:

“Entre em um banco, você é filmado,” ele disse. “Entre em uma loja de departamentos, você é filmado. Cada vez mais vemos isso. Experimente um vestido no provador, alguém está olhando por meio do olho mágico. Não apenas clientes, veja bem. Empregados são observados também, espionados com câmeras escondidas. Dirija o seu carro pra qualquer lugar. Radar, examinadores de tráfego computadorizados. Eles estão olhando dentro do útero, tirando fotos. Em todo lugar. O que rodeia a Terra constantemente?”

Satélites espões, balões do tempo, aviões U-2. O que eles estão fazendo? Tirando fotos. Colocando o mundo todo em um filme.”

“A câmera está em todo lugar.”

“É verdade.”

“Até mesmo no abrigo,” ela disse.

“Definitivamente.”

“Todo mundo está na câmera.”

“Eu acredito nisso, Senhorita Robbins.”

“Mesmo as pessoas no abrigo na Chancelaria do *Reich* em abril de 1945.”

“Definitivamente as pessoas no abrigo.”

“Você acredita nisso, Sr. Lightborne.”

“Eu tenho o filme,” ele disse.³⁵ (*Running Dog*, p. 149-50)

A vigilância tecnológica, nos tempos do “capitalismo tardio”, passou a ser mais um negócio rentável. Os governos usam técnicas sofisticadas de espionagem para tentar garantir o seu domínio e segurança.

Dessa maneira, representamos a nós mesmos, já que estamos em frente às câmeras quase o tempo todo, seja em instituições públicas ou privadas. De observadores, passamos a observados e perdemos o poder de controlarmos as nossas vidas. Muitas vezes, nem notamos a sofisticação do aparato montado para controlar-nos, mas ao pensarmos neste fato, verificamos que estamos indefesos. Entretanto, para DeLillo “toda essa tecnologia normalizadora é intensificada pela ausência de uma vida interior forte acostumada a lutar

³⁵ “Go into a bank, you’re filmed,” he said. “Go into a department store, you’re filmed. Increasingly we see this. Try on a dress in the changing room, someone’s watching through a one-way glass. Not only customers, mind you. Employees are watched too, spied on with hidden cameras. Drive your car anywhere. Radar, computer traffic scans. They’re looking into the uterus, taking pictures. Everywhere. What circles the earth constantly? Spy satellites, weather balloons, U-2 aircraft. What are they doing? Taking pictures. Putting the whole world on film.”

“The camera’s everywhere.”

“It’s true.”

“Even in the bunker,” she said.

“Very definitely.”

“Everybody’s on camera.”

“I believe that, Miss Robbins.”

“Even the people in the bunker under the Reich Chancellery in April 1945.”

“Very definitely the people in the bunker.”

“You believe that Mr. Lightborne.”

“I have the movie,” he said.

desde cedo”³⁶ (Edmundson, 1995, p. 118).

Essa condição é percebida pelo leitor e refletida pela declaração de Earl Mudger, diretor da *Radial Matrix*, comentando que podemos ser considerados até criminosos, dependendo do interesse daqueles que controlam esses artifícios:

“Quando a tecnologia alcança um certo nível, as pessoas começam a se sentir como criminosas,” ele disse. “Alguém está atrás de você, os computadores, talvez, a máquina da polícia. Você não consegue escapar à investigação. Os fatos sobre você e toda sua existência foram ou estão sendo coletados. Bancos, companhias de seguros, organizações de crédito, examinadores de imposto, escritórios de passaporte, serviços de informação, agências da polícia, coletores de inteligência. É um pouco como eu estava dizendo antes. Os aparelhos fazem-nos influenciáveis. Se *eles* emitem um impresso dizendo que somos culpados, então somos culpados. Mas isso vai mais fundo, não vai? É a presença solitária, o próprio fato, a superabundância de tecnologia, que nos faz sentir como se estivéssemos cometendo crimes. Apenas o fato de que essas coisas existem neste nível difundido. As máquinas processadoras, os ultra-sons, os classificadores. Isso é o bastante para nos fazer sentir como criminosos. Que peso enorme. Que programas complexos. E não há ninguém para explicá-los a nós.”³⁷ (*Running Dog*, p. 93)

Todavia, a atitude de Mudger é, mais uma vez, contraditória: apesar de questionar os avanços da tecnologia em nossa sociedade, o diretor da *Radial Matrix* utiliza-se dos mesmos recursos a fim de garantir o seu poder, sua posição para ameaçar e chantagear Moll com a sua versão de uma conversa gravada entre ela e o senador, adulterada com sons ao fundo de uma relação sexual. Para Percival, Mudger “é a combinação de ímpetos de negócios e luxúria e impulsos com técnicas policiais, com habilidades ultrasofisticadas de

³⁶ “all of this normalizing thecnology is exacerbated by the absence of a strong interior life accustomed from early on to struggle.”

³⁷ “When technology reaches a certain level, people begin to feel like criminals,” he said. “Someone is after you, the computers maybe, the machine police. You can’t escape investigation. The facts about you and your whole existence have been collected or are being collected. Banks, insurance companies, credit organizations, tax examiners, passport offices, reporting services, police agencies, intelligence gatherers. It’s a little like what I was saying before. Devices make us pliant. If **they** issue a print-out saying we’re guilty, then we’re guilty. But it goes even deeper, doesn’t it? It’s the presence alone, the very fact, the superabundance of technology, that makes us feel we’re committing crimes. Just the fact that these things exist at this widespread level. The processing machines, the scanners, the sorters. That’s enough to make us feel like criminals. What enormous weight. What complex programs. And there’s no one to explain it to us.”

detecção, vigilância, extorsão, terror e tudo mais”³⁸ (*Running Dog*, p. 76).

A partir daí, podemos afirmar que sucumbimos a essa nova forma de acesso à informação, seja como participantes involuntários ou como usuários da tecnologia. Para DeLillo, a revolução científica não é bem vista porque revela “a nossa mais profunda consciência da morte”³⁹ (Zinman, 1991, p. 82).

Segundo Kessey (1993), com a paródia de Chaplin em *O Grande Ditador* e a de Hitler no falso filme pornográfico, há uma mistura de identidade, tornando-se difícil separar o homem do mito, a personagem histórica do ator. Assim, o duplo Chaplin/Hitler pode ser descrito a partir do termo pós-moderno como o “sujeito esquizofrênico”, pois, no romance, a personalidade de Hitler revela-se fragmentada e divergente daquela imagem que projetamos do tirano.

Lightborne salienta a duplicidade das figuras de Hitler e Chaplin quando cita as características em comum entre eles para Moll:

“Havia outras semelhanças além da física. Ele e Charlie.”
[...]
“Eles nasceram na mesma semana do mesmo mês do mesmo ano.”
“Isso é importante?”
“No prazo de dias um do outro.”
“Mas isso é importante?”
“É um fato. Uma verdade. É história”⁴⁰ (*Running Dog*, p. 236).

A confusão acentua-se quando Don DeLillo aponta a única característica comum entre eles, isto é, o famoso bigode das personagens: primeiro, quando Selvy e Moll

³⁸ “is the combination of business drives and lusts and impulses with police techniques, with ultrasophisticated skills of detection, surveillance, extortion, terror and the rest of it.”

³⁹ our deepest death-consciousness.

⁴⁰ “There were resemblances other than physical. He and Charlie.”

[...] “They were born the same week of the same month of the same year.”

“Is that a point?”

“Within days of each other.”

“But is that a point?”

“It’s a fact. A truth. It’s history.”

assistem ao filme de Chaplin e, depois, quando a fita é encontrada: “O bigode mais famoso do mundo” (*Running Dog*, p. 60); “O bigode famoso” ⁴¹ (*Running Dog*, p. 235). Embora tivessem objetivos diferentes, Hitler e Chaplin usaram o poder de suas imagens para ficarem famosos e ganharem a simpatia do público. Cabe ressaltar, ainda, que Hitler e Chaplin desfrutaram de popularidade, obviamente de modos distintos, durante o período em que viveram.

Com a indistinção de quem está na tela, torna-se quase impossível separar a personagem histórica do ator. Este fato causa grande perplexidade no *marchand* erótico, que mostra dificuldade em reconhecer a figura de Hitler no suposto filme pornográfico: “Não que eu esteja convencido que seja ele. Não é ele. Ele não simpatizaria com a personagem do vagabundo de jeito nenhum. Por que ele está fazendo isso?” ⁴² (*Running Dog*, p. 236).

O espanto da personagem é compartilhado pelo leitor que passa a questionar: Quem é aquela figura? Para quem ele encena? Para as crianças? Para os adultos?

Dessa forma, as duas paródias suscitam discussões sobre as identidades das personagens envolvidas. Podemos dizer que Hitler está personificando o barbeiro de Chaplin que interpreta o ditador Hynkel que, por sua vez, é Chaplin reproduzindo Hitler.

A imagem irônica de Hitler como um homem inocente no fim do romance, também mostra uma personalidade dupla, já que para milhares de pessoas o ditador era a figura representativa de autoridade máxima. Com a sua encenação para as crianças, surge um outro Hitler, uma pessoa fraca, simples, que precisava interpretar o papel de tirano a fim de manter suas conquistas e propagar os seus ideais.

⁴¹ *The world's most famous mustache. The famous mustache.*

3.3. A relação entre literatura e História em *Running Dog*

Dois tipos de segredos são abordados na história: a vida de Adolf Hitler, o que ele teria feito momentos antes de morrer, e a sua ligação com algo não convencional, ou seja, a pornografia. A relação com algo incomum e secreto era esperado devido a suas práticas anormais como líder político, notadas, mormente, durante o holocausto, mas ligar a figura de um homem debilitado ao ditador seria inimaginável.

Entretanto, a imagem de Hitler, no romance, não é a de um homem poderoso, seguro de si; pelo contrário, ela é a desconstrução da figura forte, imponente: “é quase charmosa.” [...] “Ele parece tão velho.” [...] “Hitler humanizado”⁴³ (*Running Dog*, p. 235, 237). Em uma das cenas do filme, visualizamos outra desestabilização da personagem histórica, um homem idoso, comum e abatido:

[...] *Olhos vagos.*
Pouco ou nenhum cabelo ao longo de suas orelhas.
Rosto pálido e enrugado.
Boca flácida.
Maxilar levemente curvado.
O famoso bigode.
[...] *O homem se move para frente, andando de um modo mecânico disparatado.* [...]
*Ele é um homem relativamente pequeno com ombros estreitos e quadris largos. Agora está evidente que a sua farsa, pretendidamente chaplinesca, é claro, está sendo aumentada e distorcida pelos movimentos involuntários – braço trêmulo, cabeça inclinada, um cambalear em seu modo de andar.*⁴⁴
(*Running Dog*, p. 235)

A figura apresentada está longe de ser um mito. Esperando encontrar um ser

⁴² “Not that I’m convinced it’s him. It’s not him. He didn’t empathize with the tramp character at all. Why is he doing this?”

⁴³ [...] “it’s almost charming.” [...] “He looks so very old.” [...] “Hitler humanized.”

⁴⁴ [...] *Eyes blank. / Little or no hair alongside his ears. / Face pale and lined. / Flaccid mouth. / Smoothly curved jaw. / The famous mustache. / [...] The man moves forward, walking in a screwy mechanical way. [...] He’s a relatively small man with narrow shoulders and wide hips. It’s now evident that his pantomime, intended as Chaplinesque, of course, is being enlarged and distorted by involuntary movements - trembling arm, nodding head, a stagger in his gait.*

supremo, deparamo-nos com um homem fraco. A interpretação de Hitler no filme é surpreendente porque reflete toda a fraqueza latente de Lightborne e de qualquer homem comum.

Além da quebra de expectativa com relação ao conteúdo da fita e a perda do poder proporcionado por sua posse, Lightborne perde, também, o lucro que poderia obter com a sua venda, já que agora ela só teria valor de documento histórico, o que para um comerciante desse tipo de arte não teria nenhuma importância. Porém, momentos antes de assisti-la, o comerciante reflete sobre a História: “A História é verdadeira” (*Running Dog*, p. 189); “É verdadeira. Está acontecendo” [...] “É real”⁴⁵ (p. 229).

O *marchand*, nesse caso, passa a preocupar-se com os seus clientes e se eles irão pensar que o conteúdo desastroso da fita é de sua responsabilidade. Ao mesmo tempo, mostra toda a sua impotência perante o fato e cogita desculpas como uma possibilidade de sugerir outras saídas:

Eles poderiam vendê-lo para uma das redes para um especial de notícias. Eles poderiam vendê-lo para o Museu Whitney ou ao Conselho do Cinema Canadense. Ele surgiria com uma lista de sugestões. O que mais ele poderia fazer? Ele poderia dizer às pessoas como se vestir? Ele poderia dizer a elas que a história é verdadeira?⁴⁶ (*Running Dog*, p. 243-44).

Nesse ponto, dizer que a História é verdadeira revela o oposto dessa idéia, ou seja, a História é falsa. Contudo, a frustração de Lightborne fica clara quando ele conversa com Moll: “É nojento.” [...] “O que eu faço com uma coisa como essa?” Quem precisa disso? Eu pensaria que tem um valor considerável.” “Histórico. Valor histórico”⁴⁷ (*Running Dog*, p. 237). Esse documento autêntico da História, nesse caso, só seria útil se pudesse servir como

⁴⁵ *History is true. “It’s true. It’s happening.” “It’s real.”*

⁴⁶ *They could sell it to one of the networks for a news special. They could sell it to the Whitney Museum or the Canadian Film Board. He’d come up with a list of suggestions. What else could he do? Could he tell them people like to dress up? Could he tell them history is true?*

mercadoria.

Assim, a caçada ao filme pornográfico não é feita pelo valor documental da fita, mas sim pelo seu valor erótico que acarretará um aumento no seu valor financeiro apenas por conter imagens de uma figura histórica controversa.

Durante toda a narrativa, a imagem que esperamos encontrar no final é aquela que confirmaria tudo o que se sabe e é dito sobre Hitler: um homem extremamente violento e com práticas sexuais anormais, participando de alguma orgia. Porém, Don DeLillo desconstrói e desmistifica essa noção, subvertendo a imagem dessa personagem histórica por meio de sua caracterização no final do romance.

Hitler era um homem comum, sem quaisquer qualidades especiais; pelo contrário, Joachim Fest, biógrafo do ditador, não cansa de afirmar a sua inferioridade intelectual, falta de educação e cultura desde antes do seu ingresso na vida política. O ditador foi ridicularizado enquanto pintor, chegando a ser rejeitado na Academia de Artes de Viena. Também foi acusado de falsificar eleições e teve sua incompetência artística comparada à sua incompetência política. Fest refere-se a ele como um “um indivíduo que teve, obviamente, que superar sua insignificância e emprestar caráter para si a partir de um bigode, uma franja e um uniforme [porque] em um traje de negócios [ele] pareceria, antes, como uma imitação do homem que ele fingia ser”⁴⁸ (Joachim Fest *apud* Douglas Kessey, 1993, p. 111).

O filme pornográfico que poderia confirmar uma imagem doentia de Hitler acabou por destacar a fraqueza do ditador, revelando que a força do mito não se deve à figura de

⁴⁷ “It’s disgusting, Lightborne said. “What do I do with a thing like this? Who needs it?” “ I would think it has a considerable value.” “ Historical. Historical value.”

⁴⁸ *a fellow who had obviously had to overcome his insignificance and borrow character for himself from a mustache, a forelock, and a uniform [because] in an ordinary business suit [he] looked rather like an imitation of the man he pretended to be.*

Hitler, mas sim à sua representação. A fita foi um elemento que mostrou a habilidade do autor em imaginar e fazer uma alternativa histórica ser passível de crédito.

Running Dog apresenta o problema de apreendermos a História por meio de suas simulações e o filme, neste caso, seria um dos modos de tentamos dar significado aos eventos passados.

O ditador nunca passou de uma imagem elaborada e forjada pelo movimento que representava. Nos filmes de propaganda nazista, temos um dos maiores exemplos de promoção pessoal: Hitler apresenta-se como um ser sobre-humano. Aberração da humanidade ou mito, o ditador foi, antes de tudo, uma construção perpetuada pela mídia.

A partir da subversão da personagem histórica realizada por DeLillo abre-se uma nova alternativa para um fato histórico. Há a possibilidade de repensarmos o que teria acontecido realmente com Hitler poucos instantes antes de sua morte e tentarmos entender as suas ações na qualidade de líder político. Aqui, o holocausto não é esquecido. Temos a chance de refletir sobre esse episódio chocante da História mundial e sobre como um homem comum pôde agir de maneira tão absurda com seus semelhantes.

Outras referências históricas também podem ser encontradas na obra. O filme *O Grande Ditador*, além de ser um trabalho de arte, é ainda um documento de revisão histórica já que Chaplin, ator famoso da época, representa a personagem que dá título ao filme – Hynkel ou Hitler, a figura que pertence à História.

Ademais, a esposa do senador Percival passou nove anos lendo outro documento histórico citado no texto, isto é, o relatório oficial da Comissão *Warren* sobre o assassinato do presidente Kennedy.

Entre essas referências históricas, destaca-se a menção indireta feita à guerra do

Vietnã. Os assassinos de Glen Selvy, Cao e Van, são dois ex-combatentes que serviram juntamente com Earl Mudger na guerra que dividiu o povo americano. O confronto militar, mesmo antes de seu fim, tornou-se uma obsessão para o cinema, com vários filmes produzidos sobre o período.

Mudger trabalhou no Laos e no Vietnã para a *Air America*, uma companhia patrocinada pela CIA, traficando armas e drogas, dirigindo operações contra a resistência vietnamita e montando centros de interrogatório, local em que os *vietcongs* eram torturados. Fascinado pelo poder e a falta de responsabilidade, Mudger:

tornou-se uma lenda no Vietnã. Aparentemente, ele estabeleceu uma baronia feudal com soldados do ARVN leais (leais a ele, não ao governo), assim como cafetões, agentes do mercado negro, engraxates, refugiados de guerra, garotas de bar, desertores, batedores de carteira e outros. Havia a suspeita de ser uma operação de droga com um trabalho informal em pleno desenvolvimento no mercado negro de piastras. Como líder, Mudger fornecia terra, dinheiro, comida e outros favores. ⁴⁹ (*Running Dog*, p. 84)

Portanto, percebemos que, para Don DeLillo, os indivíduos fazem parte e atuam em um processo histórico específico. Para o autor, a literatura é “o que a história oculta, esquece ou mutila” ⁵⁰ (Aaron, 1990, p. 311).

O trabalho do escritor norte-americano pode ser considerado um sintoma da nossa falta de conhecimento da História e uma tentativa de compensarmos esse estado. Todavia, a sua ficção não pretende fornecer qualquer resposta para compreendermos a História e o presente, e sim, apresentar condições para um debate sobre assuntos que merecem ser reavaliados.

⁴⁹ *he became something of a legend in Vietnam. Apparently he established a feudal barony complete with loyal ARVN soldiers (loyal to him, not the government) as well as pimps, black marketeers, shoeshine boys, war refugees, bar girls, deserters, pick-pockets and others. It was suspected to be a drug operation with a thriving sideline in black-market piasters. As head, Mudger dispensed land, money, food and other favors.*

⁵⁰ *what history conceals, forgets or mutilates*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo discutir o fenômeno pós-moderno e a relação entre literatura e História na contemporaneidade, e analisar o romance *Running Dog*, de Don DeLillo, a fim de apontar os aspectos pós-modernos contidos na obra e verificar o conceito de História do autor.

O retorno ao passado apresenta-nos dois pontos de vista distintos: enquanto Hutcheon (1991) percebe essa volta como uma forma de questionamento, Jameson (2001) considera-a uma simples nostalgia, permanecendo fiel à representação marxista da História como luta de classes.

Para Jameson (2001), o pós-modernismo é, ao mesmo tempo, uma catástrofe e um progresso, reproduzindo e reforçando a lógica do “capitalismo tardio” (conceito proposto por Ernest Mandel). Segundo o teórico: “o que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social” (p. 74).

Talvez essa dificuldade em falar sobre o pós-moderno deva-se ao fato de que vivemos esta época e não temos distanciamento o bastante para tecermos comentários livres de influências. O envolvimento com a cultura pós-moderna não nos permite um simples repúdio ou celebração. Esse obstáculo de definição deve ser entendido como uma característica inerente da pós-modernidade.

O pós-moderno é um fenômeno heterogêneo que, na sua complexidade, mistura várias tendências, podendo ser considerado como uma ruptura de fronteiras de gênero, uma

continuidade, um aprofundamento, uma intensificação, uma modificação de aspectos já existentes e a criação de novas formas de narrar.

Entretanto, ele não pode ser confundido como mero sinônimo de contemporaneidade. As configurações de novos procedimentos estéticos denunciam que o pós-moderno traz à tona as vozes de outros grupos que precisam de novas formas de expressão. A arte pós-moderna envolve-se com a cultura capitalista de massa, colocando o conceito de “alta cultura” em xeque.

No tocante à relação dos estudos culturais com a Literatura, notamos que eles expandem os campos e as metodologias dos estudos literários, constituindo-se em valiosa ferramenta de análise sobre os aspectos culturais que são abordados pela literatura. O lugar da literatura é a cultura (Reis, 1992, p. 86) e vice-versa.

No que concerne a relação entre Literatura e História, observamos que os romances históricos apresentam o passado pela construção ficcional e instigam a imaginação do leitor para refletir sobre a História.

Os romances históricos tradicionais, assim como os pós-modernos, mostram-nos que a relação entre literatura e História vai além da representação. Ria Lemaire (1998) e Freitas (1989) apontam que o interesse nesse modelo de romance deve ser a obra em si, a narrativa e, portanto, devemos analisar como a História é focalizada no romance e não a sua influência sobre ele.

Assim, a percepção crítica da História, enfaticamente oferecida pelos romances históricos contemporâneos, pode contribuir para a formação da identidade do leitor que, conhecendo a História, poderá refleti-la por meio da literatura e obter elementos para repensar sua própria realidade.

A proposta do pós-modernismo ao reavaliar a História oficial é proporcionar ao

leitor consciência histórica para que repense o que está na narrativa. *Running Dog* pode ser considerado mais uma tentativa de repensarmos o passado. Por meio da discussão proporcionada pela obra, percebemos que a visão que DeLillo tem da História não é a de um processo definitivo e fechado.

Nesse sentido, o romance contribui com uma reflexão crítica e fornece outras perspectivas sobre o nazismo e o seu maior representante: Adolf Hitler. Além disso, o momento da guerra do Vietnã não é esquecido. Por meio das recordações de Mudger, seus capangas e de Selvy, que viveram a experiência no Vietnã, voltamos a esse período e deparamo-nos com os traumas das personagens, causados pela empreitada fracassada.

A narrativa também resgata do passado o momento histórico da Segunda Guerra Mundial. Os fatos acontecidos durante esse período são lembrados como uma forma de resgate da nossa memória. Todavia, a busca pela fita, pela imagem real de Hitler, resulta, apenas, em representações que permaneceram do líder nazista.

Running Dog é um romance sobre a representação e suas políticas. A metáfora utilizada para isso é o filme. O interessante sobre isso é a capacidade fílmica de captação fiel do passado a fim de transmitir um efeito de autenticidade. O filme dá a impressão de garantir a solidez da história e assegurar um acesso especial à verdade histórica (John Frow, 1986, p. 145).

Se a conclusão do enredo do filme, em princípio, parece anticlimática com a busca de Selvy por sua identidade, ela sintetiza o tema do romance: a busca em vão pelo filme (Osteen, 2000, p. 116).

Running Dog é uma conclusão sarcástica, sugerindo que os enredos de busca são exercícios narcisísticos vazios (Osteen, 2000, p. 99), isto é, no fim, o que justifica todos os esforços para a obtenção ou conquista de algo é apenas um motivo pessoal.

A situação representada no romance mostra-nos uma visão pessimista em relação ao *American way of life*. A busca frenética pelo filme enquanto produto de mercado, o submundo político e a vigilância constante criticada por Lightborne e Moll revelam as paranóias de uma sociedade que parece estar preocupada somente em consumir e proteger-se de ameaças terroristas. E embora lutemos contra essas obsessões, a forte influência do capitalismo norte-americano sobre o mundo faz os países mais pobres sucumbirem às tentativas de mudanças.

Contudo, há um indicativo de resolução para essa crise e aí a literatura mostra a sua importância, pois, segundo DeLillo, “a arte é um dos prêmios de consolação que recebemos por vivermos em um mundo difícil e algumas vezes caótico. [...] Isso não é dizer que a arte tem que ser consoladora; obviamente, ela pode ser profundamente perturbadora”¹ (Lentricchia, 1990, p. 304).

O trabalho de DeLillo pode ser considerado um sintoma da nossa falta de consciência histórica e uma tentativa de apreendê-la. O autor afirma que o terrorismo no mundo contemporâneo substituiu a literatura, roubou o seu poder. Os romancistas não são mais formadores de pensamento, eles deixaram de ser perigosos, como podemos verificar por esta passagem em *Mao II*:

Há um estranho laço que liga romancistas e terroristas. No Oeste nos tornamos efígies famosas quando nossos livros perdem a força de formar e influenciar. Você pergunta aos seus escritores como eles se sentem quanto a isso? Anos atrás eu costumava pensar que era possível para um romancista alterar a vida interna da cultura. Agora os fabricantes de armas e bombas tomaram esse território. Eles fazem ataques aéreos sobre a consciência humana. É o que os escritores costumavam fazer antes de ser incorporados. (1997, p. 51).

¹ *art is one of the consolation prizes we receive for having lived in a difficult and sometimes chaotic world. [...] This isn't to say that art has to be comforting; obviously, it can be deeply disturbing.*

A análise dos aspectos culturais retratados na obra permitiu-nos visualizar que todas as atitudes e condutas apresentadas no texto refletem a consciência de Don DeLillo no que diz respeito aos problemas de seu país.

Apesar de mostrar-nos que dificilmente venceremos os entraves da época atual, ao enfocar temas polêmicos, o autor revela a sua postura combativa frente ao mundo pós-moderno, além de proporcionar elementos para que o leitor tenha a possibilidade de construir o seu próprio juízo de valor acerca dos acontecimentos narrados.

O estudo de *Running Dog* levou-nos a refletir sobre as relações que a História pode manter com a ficção e as várias possibilidades de interpretação sobre um fato ou figura histórica.

Assim, percebemos o importante papel que a literatura pode desempenhar, ajudando-nos a contar e a compreender a História. Conseqüentemente, passamos a repensar todo o contexto em que estamos inseridos e os valores do mundo contemporâneo. Além disso, os aspectos pós-modernos presentes no romance fornecem-nos instrumentos para uma constante avaliação da arte produzida na atualidade e de como o sistema capitalista influencia a produção cultural.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Do autor:

DeLILLO, D. *Libra*. New York: Penguin Books, 1988.

_____. *Mao II*. Trad. Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Running Dog*. New York: Vintage Contemporaries, 1978.

_____. The Power of History. In: *The New York Times Magazine*. New York, Sept. 7, 1997, p.60-63.

Referências bibliográficas sobre teoria da Literatura, Pós-modernismo, Estudos Culturais e fortuna crítica de Don DeLillo:

AARON, D. How to read Don DeLillo. *The South Atlantic Quarterly*. Durham: Duke University Press, v.89, 2, p.305-319, 1990.

ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BARBÉRIS, P. *Prélude à l'utopie*. PUF écriture: Paris, 1991.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. *A Sociedade de Consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. The Ecstasy of Communication. Trans. John Johnston. In: FOSTER, H. (Ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998. p.126-134.

BELL, P. DeLillo's World. *Partisan Review*. Boston University: Boston, v.59, 1, p.138-146, 1992.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.222-232.

BERTENS, H. *The Idea of the PostModern: A History*. London & New York: Routledge, 1995.

BUJNICKI, T. Roman historique du XIXe siècle: problèmes de structure. In: HANI, J.; RIBARD, J.; ABLAMOWICZ, A. et alii. *Le genre du roman, les genres de romans*. Paris: PUF, 1980, p. 69-79.

BURKE, P. Abertura: A Nova História, Seu Passado e Seu Futuro. In: _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992a, p.07-37.

_____. A História dos Acontecimentos e o Renascimento da Narrativa. In: _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992b, p.327-348.

CARDOSO, C. F. S. *Uma introdução à História*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARR, E. H. *Que é história?* 4.ed. Trad. Lúcia Maurício de Alverga. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

CEVASCO, M. E. Estudos literários x estudos culturais. In: *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.138-154.

_____. Estudos culturais no Brasil. In: *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.173-188.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail U. Sobral e Marisa Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COWART, D. Time Present and Past: History and the Contemporary Novel. In: _____. *History and the Contemporary Novel*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1989, p.01-30.

_____. The Naive and Sentimental Reader: Running Dog. In: _____. *Don DeLillo: the Physics of Language*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2002, p.55-68.

DAVIS, R. & SCHLEIFER, R. The New Historicism. In: _____. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. 3.ed. New York: Longman, 1986, p.438-443.

DEBORD, G. *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995.

DeCURTIS, A. “An Outsider in This Society”: An Interview with Don DeLillo. *The South Atlantic Quarterly*. Durham: Duke University Press, v. 89, 2, p.281-304, 1990.

DOUGLAS, C. Don DeLillo. In: NATOLI, Joseph.; BERTENS, Hans. (Ed.) *Postmodernism: The Key Figures*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002, p.104-109.

EAGLETON, T. "The Path to Postmodernism". In: _____. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003, p.41-73.

_____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EDMUNDSON, M. Not Round, Not There. Don DeLillo's Novel Characters. *The Yale Review*. Yale University Cambridge, MA, p.107-124, 1995.

ESCOTEGUY, A. C. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. (Org.) *O que é, afinal, Estudos Culturais*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.135-166.

FERNANDES, G. M. *Lincoln e Libra: Duas concepções de romance histórico na Literatura Norte-Americana Contemporânea*. São Paulo: 1997, 191f. Tese de Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FLEISHMAN, A. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 1971.

FOUCAULT, M. The Structures of Punishment. In: LATIMER, D. (Ed.) Trans. Alan Sheridan. *Contemporary Critical Theory*. San Diego: Harcourt Brace, 1989, p.104-22.

FREITAS, M. Romance e história. *Uniletras*, Ponta Grossa, n.11, p.109-118, 1989.

FROW, J. Intertextuality. In: _____. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p.125-169.

GOODMAN, W. History as Fiction. *The New Reader*. New York, v.41, 9, p.11-12, 1988.

GOSSMAN, L. History and Literature: Reproduction or Signification. In: _____. *Between History and Literature*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1990, p.227-256.

GREENBLATT, S. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (org). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p.01-14.

GUYON, B. Qu'est-ce que le Roman Historique? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris, 75^o année, 2, p. 192-232, 1975.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira L. Louro. 7.ed. DP&A, 2002.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail U. Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HASSAN, I. H. *The Postmodern Turn*. Ohio: Ohio State University Press, 1987.

HOBBSBAWN, E. *Era dos Extremos: O breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O novo século: Entrevista a Antonio Polito*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1993.

JAMESON, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. 7.ed. New York: Cornell University Press, 1994.

_____. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

JOHNSON, S. Extraphilosophical Instigations in Don DeLillo's *Running Dog*. *Contemporary Literature*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, v.26, 1, p.74-90, 1995.

JOHNSTON, J. Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo. *Critique Studies in Contemporary Fiction*, Washington, D.C., v.30, 4, p.261-275, 1989.

KESSEY, D. "This is Turning into a Western": *Running Dog*. In: _____. *Don DeLillo*. New York: Twayne, 1993.

LaCAPRA, D. History and the Novel. In: _____. *History & Criticism*. New York: Cornell University Press, 1996, p.115-134.

LeCLAIR, T. A Double Life: *Players* and *Running Dog*. In: _____. *In the Loop: Don DeLillo and the systems novel*. Illinois: University of Illinois Press, 1987.

_____. An Interview with Don DeLillo. *Contemporary Literature*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, v.23, 30, 1982, p.19-31.

LEMAIRE, R. *Discursos históricos e narrativa: cruzamentos e encontros intrigantes*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LENTRICCHIA, F. Don DeLillo. *Raritan: A Quarterly Review*. New Brunswick, NJ, v.8, 4, p.01-29, 1989.

____. Foucault's Legacy: A New Historicism? In: VESSER, H. A. (Org.) *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p.231-242.

____. The American Writer as Bad Citizen: Introducing Don DeLillo. *The South Atlantic Quarterly*. Durham: Duke University Press, v. 89, 2, p.239-244, 1990.

LUKÁCS, G. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Middlesex, England: Penguin, 1976.

LYOTARD, J. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.

MARINHO, M. História e ficção ou ficção da História. In: _____. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999, p.09-43.

McHALE, B. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.

____. *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge, 1994.

MERQUIOR, J. G. O significado do pós-modernismo. *Colóquio de Letras*. Porto Alegre: PUC/RS, v.52, p.05-15, 1979.

MULLEN, B. No There There: Cultural Criticism as Lost Object in Don DeLillo's *Players* and *Running Dog*. In: ALFONSO, R. M. (Ed.) *Powerless Fictions? Ethics, Cultural Critique, and American Fiction in the Age of Postmodernism*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1994, p.113-139.

O'DONNELL, P. Engendering Paranoia in Contemporary Narrative. *Boundary 2*. Durham: Duke University Press, v.19, 1, p.181-204, 1992.

OSTEEN, M. *American magic and dread: Don DeLillo's dialogue with culture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. A modernidade em ruínas. In: _____. *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.174-215.

RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.44-60.

SEVCENKO, N. Conclusão: História e Literatura. In: _____. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.237-248.

STRINATI, D. Cultura de massa e cultura popular. In: *Cultura Popular: uma introdução*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p.19-59.

VANOOSTHUYSE, M. *Le roman historique: Mann Brecht, Döblin*. 1.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*. Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WERCKMEISTER, O. K. Hitler the Artist. *Critical Inquiry*. Chicago, v.23, 2, p.270-297, 1997.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. 2.ed. Trad. José Laurencio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. New Historicism: A Comment. In: VEESER, H. A. (Org.) *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p.293-302.

ZINMAN, T. S. Gone fission: The Holocaustic Wit of Don DeLillo. *Modern Drama*. Toronto, v.34, 1, p.74-87, 1991.