

NARCISO NO LABIRINTO DE ESPELHOS

PERSPECTIVAS
PÓS-MODERNAS NA FICÇÃO DE
ROBERTO DRUMMOND

MARIA LÚCIA OUTEIRO FERNANDES

**NARCISO NO LABIRINTO
DE ESPELHOS**

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (coordenador)
Profa. Dra. Maria Celia de Moraes Leonel
Profa. Dra. Márcia Valeria Zamboni Gobbi
Profa. Dra. Karin Volobuef

MARIA LÚCIA OUTEIRO FERNANDES

**NARCISO NO LABIRINTO
DE ESPELHOS
PERSPECTIVAS PÓS-MODERNAS
NA FICÇÃO DE
ROBERTO DRUMMOND**

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

© 2011 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

F398n

Fernandes, Maria Lúcia Outeiro, 1950-

Narciso no labirinto de espelhos : perspectivas pós-modernas na
ficção de Roberto Drummond / Maria Lúcia Outeiro Fernandes. – 1.
ed. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011.
265p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-204-8

1. Drummond, Roberto, 1939-2002 – Crítica e interpretação.
2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Pós-modernismo (Literatura) – Brasil. I. Título.

11-7982.

CDD: 869.93

CDU: 821.134.3(81)-3

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Para meus três amores, Paulo, Marina e Júlia.

*O olho por onde eu vejo
Deus é o mesmo por onde ele me vê.
Angelus Silesius*

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Lista de abreviaturas | 11 |
| Introdução | 13 |
| 1 Um antigo manual de navegação | 33 |
| 2 E isto e aquilo | 59 |
| 3 Coca-Cola & guerrilha | 113 |
| 4 O tecedor do vento | 161 |
| 5 Perspectivas pós-modernas na ficção | 195 |
| Considerações finais | 247 |
| Referências bibliográficas | 255 |

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Roberto Drummond (RD)

MDJP – A morte de D. J. em Paris

DHMC – O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado

SCC – Sangue de Coca-Cola

HML – Hitler manda lembranças

ONSF – Ontem à noite era sexta-feira

QFMC – Quando fui morto em Cuba

HF – Hilda Furacão

IM – Inês é morta

INTRODUÇÃO

Texto reelaborado de uma tese,¹ este livro tem por objetivo apresentar uma contribuição ao estudo de alguns procedimentos formais e posicionamentos ideológicos que permeiam grande parte das produções literárias das últimas décadas do século XX, como a ausência de causalidade e de teleologia nas narrativas, o hibridismo de gêneros e o ecletismo de estilos, o historicismo, a metaficção historiográfica, a carnavalização, o pastiche, a intertextualidade, o hiper-realismo, o deslocamento de fronteiras entre real e ficção, entre literatura culta e produtos destinados ao consumo de massa, o esvaziamento do sujeito, o caráter artificial, mutável e provisório das identidades, buscando-se discutir as possíveis relações entre essas constantes e certos problemas ontológicos e epistemológicos mais vastos emergentes nas culturas ocidentais, principalmente a partir dos anos 1960, tais como a polêmica sobre a morte da arte e da imaginação, o ocaso das vanguardas, o anti-humanismo, a sociedade do simulacro, as novas formas de se conceber o tempo e o es-

1. Maria Lúcia Fernandes Guelfi. *Narciso na sala de espelhos*: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

paço, a supervalorização do discurso e da informação, as propostas alternativas de contestação, o ceticismo em relação aos grandes relatos e às utopias, o cinismo, a luta das minorias, a questão das novas identidades e a noção de sujeito como construto historicamente datado.

O primeiro capítulo, “Um antigo manual de navegação”, constitui um percurso pelas principais linhas de força que permitem agrupar os fundamentos teóricos da pós-modernidade em torno de três questões: as suspeitas em relação aos sistemas de pensamento totalizadores, a perda de referencial fixo para se ancorar o conceito de realidade e as alterações ocorridas na percepção do tempo, ao passo que o segundo, “E isto e aquilo”, estende o trajeto para as implicações teóricas decorrentes das tensões geradas no confronto entre os termos “moderno” e “pós-moderno” e seus cognatos, quando confrontados entre si e com outros termos como “vanguarda” e “cultura de massa”; ou ainda entre conceitos como razão crítica e razão cínica. Na sequência, focaliza-se a obra de Roberto Drummond, nos capítulos “Coca-Cola e guerrilha” e “O tecedor do vento”, buscando-se uma articulação com as questões discutidas anteriormente, bem como uma explicitação dos traços presentes na obra do escritor, que vão conduzir à descrição do que aqui se denomina como “Perspectivas pós-modernas na ficção”, título do último capítulo.

Trabalhando com narrativas brasileiras contemporâneas, na Graduação de Letras, a pesquisadora percebia a necessidade de encontrar referenciais teóricos, críticos e metodológicos diferentes dos que haviam fundamentado sua própria formação, quando recebeu do seu orientador, prof. dr. Affonso Romano de Sant’Anna, a sugestão de cursar a disciplina Pós-moderno, de responsabilidade da profa. dra. Heidrun Krieger Olinto, na PUC/Rio, que acabou assumindo a orientação da pesquisa. Embora tenha partido da práxis de leitura e análise das obras para a busca do referencial teórico pertinente, a composição do livro respeita o movimento realizado durante a pesquisa de doutorado, cuja primeira etapa

consistiu na leitura em busca de ferramentas teóricas mais eficazes para a abordagem das narrativas de Roberto Drummond.

Como outras narrativas de autores contemporâneos, a produção ficcional de Drummond solicita do crítico essa articulação com as controvérsias levantadas em torno do conceito de pós-modernidade, entendido aqui não como um período ou um estilo que tenha substituído o modernismo, mas como um movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, dos seus principais fundamentos estéticos e ideológicos, bem como da própria natureza dos conceitos e das formas de representação em geral.

Nas últimas décadas do século XX, presenciou-se a proliferação de escritores que, à semelhança de Roberto Drummond, encenam em seus textos a própria imagem de narradores vagando num emaranhado de signos, entre as “percepções mutantes do eu e as percepções mutantes do mundo exterior” (Lasch, 1986, p.23), numa clara alusão ao sujeito pós-moderno, que já avultava também nas abordagens teóricas sobre o homem contemporâneo.

Portanto, o que se denomina aqui de perspectivas pós-modernas não se refere apenas a procedimentos narrativos específicos, mas a formas de percepção do mundo e do ser, bem como a modos de agir e reagir diante de certas motivações sociopolíticas que integram uma mentalidade pós-moderna. Modos de comportamento esses que atuam na elaboração de grande parte das narrativas produzidas a partir dos anos 1960.

O título do trabalho é inspirado na releitura que Christopher Lasch empreende do mito de Narciso, ao definir certo narcisismo, identificado por ele na sociedade contemporânea, como sendo a “disposição de ver o mundo como um espelho; mais particularmente como uma projeção dos próprios medos e desejos – não porque [o fantástico mundo do consumo e da cultura de massa] torna as pessoas gananciosas e agressivas, mas porque as torna frágeis e dependentes. Corrói a sua confiança na capacidade de entender e formar o mundo e de prover as suas próprias necessidades” (Lasch, 1986, p.24-5).

Desse modo, o título enfatiza a experiência de um sujeito esvaçado de sua essência, em meio à projeção de fragmentos de si mesmo que se misturam e se confundem com os simulacros que proliferam à sua volta, como se vagasse num labirinto de espelhos, cujas superfícies refletissem um emaranhado de imagens desconexas, processadas pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas de significação dominantes no contexto cultural. A situação do artista imerso nessa realidade virtual é assim descrita por um teórico norte-americano: “O artista pós-moderno anda errante por um labirinto de iluminação e barulho produzidos para consumo, esforçando-se para juntar pedaços dispersos de narrativa”,² frase que também contribuiu para sugerir o título deste trabalho.

Outra forma de comportamento social relacionada às perspectivas pós-modernas é a questão do cinismo, estudado por Peter Sloterdijk (1984). Para o filósofo holandês, o descentramento do poder, no sistema capitalista contemporâneo, colabora para o aparecimento do cinismo como fenômeno de massa, produzindo uma série de seres angustiados e solitários, que, julgando-se espertos, zombam das leis e das convenções. A grande diferença entre esses cínicos e seus antepassados históricos é que já não se colocam num ponto de fora do poder para zombar da sociedade, mas vivem no anonimato e agem de modo dissimulado, evitando expor-se abertamente, o que lhes permite viver perfeitamente ajustados ao sistema.

Tanto Lasch quanto Sloterdijk não utilizam o termo pós-moderno, mas as reflexões de ambos, acerca do comportamento social na contemporaneidade, são bastante úteis para se compreender muitas perspectivas pós-modernas verificadas na arte.

O termo “pós-moderno” foi cunhado na década de 1950 pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee (1889-1975) para designar o período iniciado nas duas últimas décadas do século XIX,

2. “The postmodern artist wanders about in a labyrinth of commodified light and noise, endeavouring to piece together bits of dispersed narrative” (Kearney, 1988, p.13). Todas as traduções de citações em língua estrangeira foram realizadas pela autora.

quando, segundo ele, começava uma idade da anarquia, um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna pelo colapso da visão racionalista de mundo e pela substituição da classe média burguesa por uma sociedade de massa.

A visão apocalíptica de Toynbee (1976) agrada sobremaneira aos pensadores da época. Bastante adequada para o momento de crise experimentado no pós-guerra, especialmente pela sua imprecisão, o termo começa a ser utilizado por alguns historiadores e críticos literários dos anos 1950 e 1960, convencidos de que os conceitos estéticos e críticos gerados pela literatura modernista não correspondiam à dramática situação do momento. A selvageria experimentada no período das guerras mundiais era o indício claro de que algo de irracional permanecia no interior da modernidade. Algo que não havia sido dominado pela lógica do projeto iluminista.

A ideia de decadência, implícita no termo, era perfeita para transmitir o clima de pessimismo em relação ao destino da cultura numa sociedade de consumo. Os padrões intelectuais e estéticos prezados pelos modernistas, como o formalismo racionalista, o espírito de análise e crítica, a dialética antirromântica, a veneração do novo, a luta contra a cultura de massa pareciam irremediavelmente ameaçados.

Mais do que discussão em torno de um estilo, o debate que se inicia com essa geração do pós-guerra envolve questões de interpretação das sociedades capitalistas do Ocidente, bem como da arte e da cultura geradas nesses contextos. No fulcro do debate destaca-se a ideia de uma crescente desconfiança em relação à modernidade, entendida como uma visão de mundo inaugurada pelo Renascimento, calcada no racionalismo crítico, nas ideias de progresso e libertação do indivíduo das limitações e opressões por meio da ciência e da difusão do saber. Um projeto que se consolidou no século XVIII, com o iluminismo.

A intensificação dos conflitos mundiais, o fracasso de movimentos revolucionários, a ascensão de totalitarismos, apoiados e legitimados pelo progresso de técnicas manipuladoras de controle

e pelo desenvolvimento de tecnologias militares, a crescente devastação do meio ambiente, a marginalização de consideráveis contingentes da população num regime de absoluta miséria, entre outras experiências catastróficas do século XX, confrontaram a consciência moderna com um niilismo radical. Verificou-se que, ao contrário do que julgava a razão iluminista, não há vínculo natural entre o conhecimento científico e as condições de sobrevivência e autonomia da vida humana.

A partir dos anos 1960, notadamente nos Estados Unidos, o termo difundiu-se, ganhando inúmeras conotações. A perspectiva negativa começa a ser substituída, em autores como Leslie Fiedler (1984), John Barth (1967) e Ihab Hassan (1984), por uma alegre exaltação. Embora tenham visões divergentes sobre o que seja pós-modernismo, todos tentam mostrar que se trata de uma nova fase, diferente do modernismo.

Na década de 1970, o deslocamento do pós-modernismo em relação ao modernismo começa a ficar mais claro, a partir da análise que se empreende da arquitetura. O termo ganha curso mais geral, migrando para outras artes, como a dança, a música, o teatro, a pintura, o cinema. E conquista a atenção de certos intelectuais europeus. Kristeva e Lyotard na França. Habermas na Alemanha. Vattimo e Eco na Itália. O ceticismo em relação às vanguardas, às utopias e às ideologias ganha adesão de novos críticos literários.

Nos anos 1980, o debate fica extremamente diversificado e complexo. Percebe-se a grande dificuldade em definir a pós-modernidade como mera oposição à modernidade. Verifica-se a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras que contaminam o termo. O debate intensifica-se em torno de dois polos: de um lado, aqueles que procuram resgatar a confiança no poder emancipatório da razão iluminista, apoiados no discurso de Habermas. De outro lado, os adeptos de Lyotard, que enfatizam o fim do projeto iluminista, inviável nas condições pós-modernas, caracterizadas pela perda da credibilidade nas narrativas fundadoras e pela desintegração de categorias que sustentavam a mo-

dernidade. Nas descrições teóricas do conceito, procura-se uma linguagem que assimile as contradições e os paradoxos inerentes ao termo.

O que se colocou em evidência, entre os anos 1970 e 1990, fase de intensificação crescente das discussões em torno do pós-moderno, foi o imperialismo de certas formas de racionalidade, principalmente nas versões cartesiana, newtoniana e positivista, que fundamentaram os principais modelos de ciência, de tecnologia e os sistemas de pensamento da modernidade que predominaram, ao longo de vários séculos, como centros geradores de significados homogêneos para as atividades políticas e culturais.

Se o debate não serviu para tornar aceito o rótulo “pós-moderno”, nem para estabelecer um conceito preciso e universal do termo, o que seria um grande paradoxo, já que o questionamento aponta justamente a crescente desconfiança em relação a sistematizações universalizantes, teve pelo menos o mérito de difundir questões que se tornaram centrais nas recentes preocupações acadêmicas, como a formação dos cânones, as relações entre ficção e realidade, as contaminações da arte pela cultura de massa, o declínio das vanguardas, a desconfiança em relação à ideia de novo e de originalidade, a permanência da tradição na produção moderna, as novas identidades culturais e as propostas alternativas de intervenção política, a rejeição de qualquer espécie de autoritarismo e totalitarismo, inclusive os científicos e epistemológicos, bem como a consciência do caráter arbitrário e ideológico de todos os conceitos e representações.

As tendências de pensamento pós-modernas pluralizam as percepções da realidade, privilegiando as transformações setorizadas, que não dependem de projetos utópicos, nem visam à sociedade por inteiro, mas são o resultado de lutas pragmáticas, desencadeadas no cotidiano das minorias sociais. Contribuição inestimável para a configuração dessa mentalidade foi dada pelos pesquisadores que se debruçaram sobre a história de grupos marginalizados pelo pensamento patriarcal, logocêntrico e eurocêntrico. Afloradas nas últimas décadas do século XX, tais investigações contribuíram

para a redefinição de identidades culturais contemporâneas, ao recuperar o valor da alteridade (Huyssen, 1987, p.172-4).

É por isso que alguns teóricos, seguindo a reflexão de Lyotard (1979), definem a pós-modernidade como a crise das narrativas mestras, termo criado pelo filósofo francês, um dos mais relevantes teóricos da condição pós-moderna, para se referir aos sistemas totalizantes, pelos quais a tradição da modernidade costumava unificar e organizar a realidade política e social, atenuando suas contradições.

A política democrática radical proposta por diversos grupos nega que a formação social possa ser tomada como estrutura unificada e coerente; identifica múltiplas situações de antagonismo e respeita a autonomia das diferentes lutas políticas e as reivindicações de uma pluralidade de grupos sociais, não privilegiando apenas a luta da classe trabalhadora, como ocorria com as propostas da esquerda. Silviano Santiago define os aspectos político e ideológico da pós-modernidade da seguinte maneira:

Aos olhos revolucionários a pós-modernidade é reformista. Aos olhos iluministas é uma freguesa contumaz, ou seja, mais uma rebelião anárquica da irracionalidade. Aos olhos verdadeiramente modernos ela é apenas modernizadora. Aos seus próprios olhos, ela é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada e serve para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal/marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. Em lugar do dever histórico do Homem, tem-se a integração plena do cidadão em comunidade. (Santiago, 1990, p.5)

As abordagens sobre a pós-modernidade não escondem os paradoxos e as contradições inerentes ao termo, decorrentes dessa multiplicidade de perspectivas acionadas pelo conceito de pós-modernidade, tal como descreve Santiago. Bom exemplo dessa contradição diz respeito a uma nova forma de totalização que aflora com o reaparecimento de modelos baseados em mitos fundamentalistas,

manifestados em muitas obras contemporâneas, voltadas para a busca de uma religação do homem com forças cósmicas do universo. Se, por um lado, questionam-se as “grandes narrativas”, ou relatos de projetos totalizadores, valorizando-se as pequenas narrativas, voltadas para projetos que atendem às minorias, por outro lado, contraditoriamente, verifica-se uma volta ao misticismo e às mitologias.

Do ponto de vista estético, semelhante valorização da heterogeneidade acabou por tornar inviável um modelo único de abordagem e avaliação das linguagens artísticas. Já não é possível tomar certas propostas modernistas, principalmente em termos formais, que foram supervalorizadas por correntes críticas, a exemplo do New Criticism ou do estruturalismo, como critérios de excelência para toda a produção artística contemporânea. Algumas dessas propostas perderam o sentido nas atuais condições da sociedade, assim como se esvaziaram muitos projetos das vanguardas, à medida que vários procedimentos adotados, nas primeiras décadas do século XX, para causar efeitos de choque, como a fragmentação, o simultaneísmo, as livres associações foram assimilados e domesticados pelo imenso aparato de produção cultural dos *mass media*.

Adotar perspectivas pós-modernas não implica descartar o modernismo e as conquistas das vanguardas. Ao contrário, a proposta que une os artistas, em meio à multiplicidade de manifestações pós-modernas, é a de repensar criticamente a tradição modernista e o legado das vanguardas históricas, problematizando alguns aspectos. No caso do modernismo brasileiro, ganha força a ideia de se valorizar mais a articulação que muitos escritores, a exemplo de Mário de Andrade, tentaram fazer com a tradição, movidos pelo desejo de contribuir para a consolidação de uma identidade nacional, do que de supervalorizar a ideia de transgressão, o que implica certo deslocamento dentro do conceito de modernidade estética, habitualmente pensada como “tradição da ruptura” (Paz, 1981).

A partir de meados do século XX, quando a ideia de ruptura tornou-se o cerne do capitalismo avançado, empurrando o consumidor para descartar hoje o que foi novo ontem, tornou-se cada vez

mais difícil partilhar da celebração eufórica do novo e da crença de que a arte possa renovar a sociedade a partir de um grau zero.

Isso não significa que toda a produção pós-moderna seja acrítica e conivente com o sistema capitalista. A desconfiança em relação a um espaço neutro, de fora do sistema, de onde o artista pode criticar a sociedade fundamentado em grandes sistemas racionalistas de análise social, não se apoia na adesão conservadora e indiscriminada a valores da burguesia capitalista, nem conduz, necessariamente, à dispersão em irracionalismos niilistas e acríticos.

A emergência cada vez maior de textos ligados a minorias étnicas, a mulheres e a homossexuais, tem contribuído para se pensar numa multiplicidade de abordagens críticas, que não se pautam mais no critério exclusivo da originalidade e da novidade. Embora seja difícil à consciência pós-moderna atribuir à arte missão emancipadora, engajada em projetos de revolução que atinjam a sociedade como um sistema total, a análise de muitas produções contemporâneas, sob o viés das teorias da pós-modernidade, confirma como as diferentes linguagens da arte ainda podem ter a função crítica de transformar sensibilidades, alterar imagens e mudar a percepção do real.

Um dos pontos relevantes na atuação dos escritores que adotam perspectivas pós-modernas é o fato de deslocarem o campo de atuação política para os códigos de representação e os sistemas semióticos, por considerarem que este deve ser o espaço privilegiado para se empreender qualquer luta contra os poderes hegemônicos da sociedade. Abrir fendas e ampliar espaço entre os discursos dominantes quer sejam eles ligados a instituições oficiais ou a ações cotidianas, a conversas do dia a dia ou à produção de linguagens e imagens da indústria cultural, repensando seus limites, é, na visão desses artistas, a melhor forma de assegurar convivência democrática para os diferentes grupos sociais, o que constitui um dos mais importantes aspectos da pós-modernidade (Yudice, 1988, p.11).

De certa forma, muitas tendências pós-modernas incorporam em suas produções uma estratégia de “guerrilha”, herdada dos anos

1960, pela ênfase dada à marginalidade. Existe, porém, uma forte consciência de que essa marginalidade não está fora do sistema, mas habita nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos, o que gera um dos efeitos mais polêmicos da pós-modernidade, que é o fato de propor uma crítica não mais estruturada no esquema de oposições binárias, mas que atua com base em contradições e paradoxos.

Incorporando deliberadamente as contradições, o pensamento pós-moderno põe em relevo as tensões existentes nos próprios sistemas que conferem significados ao ser e à sociedade. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.21), esse aspecto contraditório decorre da proposta de se subverter os sistemas atuando dentro dos mesmos.

Se, por um lado, essa é uma das grandes contribuições da mentalidade pós-moderna para a linguagem contemporânea da arte, responsável em grande parte pelos efeitos de estranhamento e de conscientização, por outro lado, constitui também a maior fraqueza do pós-modernismo, em termos conceituais, pois impede que seja concebido como um fenômeno que tenha uma essência ou como um novo paradigma, na acepção kuhniana.³ Trata-se, antes, como enfatiza Hutcheon, de uma prática discursiva que ocorre em diferentes áreas da cultura e da produção artística, constituindo uma “força problematizadora” da modernidade e do contexto, “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (p.19).

Tentativa de encontrar brechas na modernidade e trabalhar nelas, o pós-modernismo não é estilo de época determinado pelo capitalismo tardio como interpreta Jameson (1985, p.17-8), devendo ser entendido como uma experiência cultural mais complexa, que inclui, entre outras intenções, a busca de formas alternativas dentro da sociedade capitalista.

3. Kuhn (1975) define os paradigmas como a estrutura mental, formada por um conjunto de crenças acerca da natureza da realidade, compartilhada pela comunidade científica, que determina as percepções e governa as atividades dessa área num determinado período histórico. As transformações de paradigmas constituem as revoluções científicas.

É inegável, porém, que Fredric Jameson alargou consideravelmente as dimensões do conceito, procurando dar à prática estética uma significação historicamente específica. Seus ensaios proporcionam uma análise conjuntural, buscando estabelecer as articulações entre o “capitalismo tardio” e a estética pós-moderna. Mesmo assim, é necessário dizer que as relações estabelecidas por Jameson são muito redutoras, como se as ordens econômica, social e política determinassem o tipo de arte que surge numa época. Essa perspectiva totalizante de Jameson é justamente um dos alvos da crítica pós-moderna, para a qual o contexto econômico e social deve ser visto como instrumental, e não como determinante, para o aparecimento de conceitos.

A dificuldade inicial para se pensar a relação entre um determinado contexto e a arte, do ponto de vista da pós-modernidade, vem do fato de que a própria “realidade” tornou-se cada vez mais um conceito problemático, quando os efeitos da moderna tecnologia, da política, do comércio, da engenharia social e do jornalismo destroem as ilusões de uma percepção direta e segura do contexto. Distinguir o real do fictício tornou-se problemático a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra.

Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os *mass media* tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. Desde meados do século XX, gigantescos monopólios passaram a concentrar o controle da informação, selecionando o que será transmitido pelos meios de comunicação, a fim de abastecer o sistema transnacional de negócios e alimentar o consumo, transformando o indivíduo num centro ligado eletronicamente com todas as redes de influência.

Nesse contexto, em que se tornou cada vez mais difícil saber quem produz ou controla as imagens que condicionam a consciência humana, a propriedade e o acesso aos bancos de dados tornaram-se problemas políticos. A produção, distribuição, armazenamento e

troca da informação geraram uma economia fundamentada na informação. O próprio modelo de intercâmbio monetário preponderante não possui mais um centro específico ou uma fonte identificável. Essa realidade solicita, para ser compreendida, teorias e métodos de abordagem mais atentas à sua nova configuração.

Alguns pensadores da cultura contemporânea, entre os quais se destacam Jameson, Lyotard, Baudrillard e Vattimo, apontam visceral semelhança entre as sofisticadas operações eletrônicas da sociedade informatizada e o sistema monetário do capitalismo transnacional contemporâneo, uma rede de conexões que refletem e multiplicam indefinidamente as diversas forças do mercado de um lado e, de outro, do globo.

O crescimento exagerado do papel das informações levanta muitas questões relacionadas com o controle dos meios de comunicação. Saber quem é investido do poder de falar e quem não tem voz tornou-se essencial para a atuação política, fazendo aflorar inúmeras questões ligadas à linguagem e às instituições ou aparatos que regulamentam a produção de sentido e o uso dos discursos. Transformada no campo da luta e da dissensão, a linguagem transformou-se no principal assunto de teóricos e artistas, preocupados em examinar os nexos entre o poder e a posse, o controle e a organização dos sistemas de comunicação.

Roland Barthes (1970), um dos pioneiros desses estudos, no final dos anos 1950, já demonstrava, em seu clássico *Mitologias*, de que modo as representações consideradas universais e eternas são construídas por um processo ideológico pelo qual os significantes, determinados histórica e culturalmente, são apropriados por uma metalinguagem, que ele denomina mito, que os naturaliza. Também Foucault (1979), outro precursor das inquietações pós-modernas, deteve sua atenção sobre o tema que denomina a “ordem do discurso” ou os “regimes de verdade”, a fim de analisar as formas de coação institucionalizadas, que asseguram a manutenção de limites socialmente permitidos à comunicação, por meio de expedientes que autorizam “quem” é qualificado para falar, bem como “o que” pode ou não ser dito.

A explosão dos meios de comunicação de uma forma nunca vista na História, bem como a globalização do sistema econômico, trouxeram consequências que incidem inevitavelmente não somente sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, como também sobre a função da linguagem e a natureza da literatura. As teorias exemplares das primeiras décadas, atreladas ao paradigma da modernidade, já não são eficientes como instrumentos de percepção de fenômenos típicos da segunda metade do século XX, decorrentes principalmente da implosão devastadora das fronteiras entre arte e produtos da indústria cultural.

Herdeira da tradição iluminista, a arte moderna criou um sistema de cânones que poderiam ser identificados pelo crítico na própria obra. A confiança na razão possibilitava essa atuação normativa. E sustentava o compromisso social do artista, sua busca da verdade. As perspectivas pós-modernas, na arte contemporânea, traduzem justamente o desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade. O esvaziamento dos conceitos de verdade, realidade, essência e de utopia contribui para o surgimento de outras formas de construção do saber e de relação entre a arte e a vida.

A principal justificativa para a necessidade de se compreender as perspectivas pós-modernas, para melhor entender as facetas assumidas pela arte contemporânea, é que elas fornecem instrumentos ao crítico para uma leitura mais refinada e adequada de boa parte das produções realizadas nas últimas décadas do século XX, construídas numa espécie de espaço intervalar entre a arte literária e a cultura de massa, entre a modernidade e suas margens, entre o bom gosto e o *kitsch*, que é o espaço privilegiado pela mentalidade pós-moderna.

A desconfiança em relação a um espaço neutro, de onde determinado observador possa realizar uma análise totalizadora da realidade social, é um dos aspectos ressaltados por escritores contemporâneos, constituindo um dos principais eixos em que se apoiam as perspectivas pós-modernas. A ponto de se poder afirmar que a arte tomou para si a função de conscientizar espectadores e leitores a respeito do

caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade, bem como da impossibilidade de se atingir um referente concreto sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem, já que uma das preocupações dessa arte parece ser demonstrar a inviabilidade de qualquer espécie de verdade absoluta, inerente aos acontecimentos, ou de um significado essencial, guardado pelos seres em si, que poderiam ser apreendidos por um sujeito a partir de uma ótica supostamente científica.

Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e de significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica. A própria noção de esquerda como postura política é problematizada.

A ênfase nos códigos de representação decorre, também, das teorias da linguagem, principalmente dos estudos semióticos, que ocuparam lugar de destaque na pesquisa acadêmica do século XX e colaboram para que a cultura, como um todo, seja entendida como um fenômeno de significação e de comunicação.

Mas existe, ainda, outra fonte para essa ênfase na questão da linguagem, que se relaciona com a emergência de algumas doutrinas filosóficas que investem contra os fundamentos metafísicos do racionalismo moderno. Partindo do pensamento de Nietzsche e Heidegger, Vattimo (1987) procura analisar o progressivo “enfraquecimento do ser” no pensamento contemporâneo e o aparecimento do modo pós-moderno de reflexão, o pensamento fraco, como lhe chama Vattimo, em oposição ao “pensamento forte”, ou seja, a metafísica.

A crise do humanismo faz emergir uma série de palavras, como “jogo”, “indecidibilidade”, “bricolage”, “simulacro”, frequentes em teorias sobre a cultura pós-moderna, que revelam fortes mutações na ordem das representações e no estatuto da verdade. Daí a conclusão a que chega Vattimo de que a metafísica ocidental teria chegado a um fim, não no sentido de completitude, mas por um deslocamento na ordem da representação, caracterizada pela perspectiva pós-moderna como um jogo de perpétua alusão. O caráter

desse jogo é ressaltado nas manifestações intertextuais e autorreflexivas da arte contemporânea, estando presente também no historicismo (retomada de estilos do passado), no pastiche e na metalinguagem, que constituem estratégias prediletas na construção de narrativas ficcionais.

No âmbito da literatura, a questão maior enfrentada pelo pesquisador envolve a própria concepção do que seja uma obra de arte. Ao analisar uma obra pelas perspectivas pós-modernas é necessário abordá-la com uma metodologia de trabalho capaz de articular vários aspectos do fenômeno literário, buscando a interação entre o produtor, o texto, o receptor e as circunstâncias que os rodeiam. Afinal, uma prática literária que deixa de privilegiar o enunciado, para incorporar também a enunciação, não poderia ter os seus produtos estudados numa perspectiva exclusivamente formalista ou estruturalista.

Embora não se possa confundir o pensamento da diferença com pós-modernismo é inegável que a desconstrução⁴ dos esquemas lógicos de representação metafísica, predominantes na civilização ocidental, realizada pelos “pós-estruturalistas”, como Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard e Michel Foucault muito contribuíram para as novas conotações incorporadas ao conceito da obra literária, que já não pode ser concebida como representação ou como texto original e único, elaborada pela mente consciente e privilegiada de um gênio.

4. Conceito desenvolvido por Jacques Derrida, a “desconstrução” consiste numa leitura crítica que discute os pressupostos e conceitos sobre os quais se alicerçou a filosofia ocidental. Denunciando o caráter “logo-fono-etnocêntrico” desse alicerce, o filósofo francês propõe uma leitura que mostre o centramento, tornando explícito aquilo que foi valorizado, no texto focalizado, e apontando aquilo que foi recalcado. O centramento implica a existência de um centro, um sujeito e uma referência privilegiada que funcionam como pontos fixos, fora da linguagem, que determinam os significados de um texto. A “desconstrução” deve operar um “descentramento”, abolindo todo significado “transcendental” e assegurando a total independência na cadeia dos significantes. A leitura desconstrutora opera fora das oposições binárias da metafísica, não se limitando, portanto, a opor um conceito a outro (Santiago, 1976, p.17).

Para Barthes (1988, p.75), o texto literário constitui uma rede de citações, retiradas de diversos centros da cultura, constituindo um espaço de dimensões múltiplas, onde várias “escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem”. Nessa perspectiva, a literatura não passa de “um jogo de espelhos entre textos”, “numa interminável reescrita” em que cada texto é sempre a “imitação” de outro. Por sua vez, Derrida (1973 e 1991), na crítica que empreende ao “logocentrismo”, também colabora para complicar a linha divisória que sempre houve entre o texto e o que parece existir além de suas margens.

Os pós-estruturalistas, principalmente Derrida e Lyotard, também colaboram para a valorização do texto como jogo de significantes, aos quais falta referência a uma verdade original, ou, em outras palavras, qualquer tipo de ideia, fundamentação metafísica, qualquer espécie de realidade ou de verdade, a partir da qual a escrita pudesse ser vista como representação de segunda mão.

Finalmente, a desconstrução da pessoa que fala, por parte desses teóricos, seu anti-humanismo, que repousa na consciência de que a subjetividade é constituída por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais também é essencial para a compreensão do pós-modernismo. A consciência de que a subjetividade é um “constructo” histórico, algo mutável que depende de uma perspectiva ideológica, adotada em função do lugar que se ocupa na sociedade, bem como o questionamento sobre as microestruturas do poder constituem as perspectivas pós-modernas mais relevantes, com as quais se relacionam as principais estratégias narrativas da contemporaneidade.

Essa nova consciência do texto, do significado e do sujeito põe fim ao conceito de modelos privilegiados, destruindo alguns dos fundamentos estéticos do modernismo, tais como a busca permanente do novo, a crença na originalidade da obra, a confiança na consciência crítica e na genialidade do artista, abalando também a concepção utópica de intelectual engajado e de obra de arte como instrumento de conscientização e de mobilização para projetos de emancipação da humanidade como um todo.

Conclui-se, portanto, que, para uma abordagem pertinente da obra de Roberto Drummond, é preciso considerar como a própria noção de narrativa ficcional foi ampliada, a partir dos anos 1960, para outras áreas da sociedade e da cultura, com a penetração da estética de consumo e a conseqüente difusão de ilusões, ou seja, de falsas promessas e de necessidades forjadas, impostas para induzir o consumo, o que redundou na propagação de realidades simuladas, ou seja, de imagens fictícias da sociedade por meio dos *mass media*. As narrativas de Drummond discutem questões que se relacionam com esse contexto, onde o real se confunde com suas representações.

A *pop art*, surgida na Inglaterra dos anos 1950 e desenvolvida nos Estados Unidos na década de 1960, representa um momento capital no aparecimento da sensibilidade artística pós-moderna. Incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como partes essenciais do projeto artístico, o artista *pop* pensa sua obra não mais em termos de estrutura, mas como processo, experiência vital, *performance*. Entretanto, quando toma o contexto, privilegia as imagens e as representações elaboradas pela cultura de massa. A matéria-prima de que são feitas as narrativas de Roberto Drummond, tal como ocorre na *pop art*, é o mundo artificial dos *media*, com seus símbolos e signos do consumo. Escritos na forma de colagens, tal como os painéis da *pop art*, suas narrativas conferem grande poder plástico e lírico a fragmentos de objetos, seres e acontecimentos, de modo a criar um singular estilo, que pode ser definido como hiper-realismo.

Apropriando-se de discursos, fazendo bricolagem de textos, o autor utiliza a dinâmica do reprocessamento de linguagens como um dos principais processos de criação. Manifestações típicas da cultura de massa, como as radionovelas, os programas de rádio e de auditório para TV, as lutas de boxe são tomadas como modelos, clichês narrativos incorporados por meio do pastiche, que assinalam também ao leitor a presença da autorrepresentação textual. Assim, as narrativas de Roberto Drummond caracterizam-se como textos que representam não uma realidade exterior, mas fatos e seres já

processados por outros sistemas de linguagem, fazendo pastiches não apenas de modelos literários, como também utilizando paradigmas retirados de outras formas de discurso.

Se os modernistas podem ser considerados profundos humanistas em seu desejo de atingir valores estéticos e morais estáveis, pela ótica pragmática e relativista de grande parte dos pós-modernos, esses sistemas de valores são ilusórios, já que todas as narrativas que permitiam o seu julgamento foram colocadas sob suspeita.

Com a crescente consciência dos modos pelos quais o poder se aloja e se reproduz nas formas dominantes do discurso, a crítica tem sido forçada a reconhecer a si mesma como participante das mesmas conjunturas de conhecimento, de poder e de linguagem que ela investiga. Não é mais possível ser neutro. Não é mais possível, hoje, comungar de uma epistemologia que constrói sujeito e objeto de uma forma tradicional, que percebe o sujeito como alguém distante, alheio ao fenômeno que observa. Esse observador distante não existe. Em todo conhecimento, em toda ação, o sujeito interfere no meio observado. Assim, a autora deste trabalho também está presente nas análises, à medida que apresenta a longa trajetória de sua perplexidade pela constelação das teorias sobre a pós-modernidade, antes de aventurar-se pela análise das obras de Roberto Drummond.

1

UM ANTIGO MANUAL DE NAVEGAÇÃO

*Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trêmula a bússola tateava espaços.*

Sophia de Mello Breyner (1996, p.18)

Périplo era o nome que se dava, no mundo medieval, aos manuais de navegação. Espécie de guia, que projetava para o navegante os “estágios de uma jornada em sua sucessão” (Connor, 1992, p.100). O curioso é que os relatos de viagem de volta ao mundo, assim como esse tipo de viagem, também se chamavam périplo. Desses outros significados, o vocábulo conservou a ideia de sucessão temporal, na descrição que faz do espaço a ser percorrido. Ao contrário do mapa, o périplo não oferece uma visão de conjunto, de totalidade. Falta-lhe a visão de fora, de um ponto privilegiado, acima do território descrito. É desse modelo simbólico que precisamos, tanto para descrever quanto para percorrer, navegando, o espaço das teorias, conceitos, práticas e formas artísticas, um emaranhado de discursos que possibilitam uma leitura pós-moderna das experiências do mundo contemporâneo. Uma leitura que levanta questões básicas, ao problematizar conceitos e valores referentes à modernidade e ao modernismo.

Não podemos contar com nenhuma ciência moderna de navegação que nos proporcione uma descrição geral, uma visão sistematizada, de conjunto, dos caminhos a percorrer. É sempre frustrante tentar fazer um mapa do pós-moderno. O conceito parece resistir à compreensão lógica. Para apreendê-lo, precisamos de um modelo de racionalidade mais próximo do que se usa na psicanálise, cujas descobertas vão se realizando por meio do acúmulo de indícios. Enfim, um esquema de raciocínio em que as causas vão sendo inferidas com base na análise dos efeitos, sem excluir dos seus resultados as abduções e indecidibilidades. Afinal, não se pode esquecer, pelo indício do prefixo pós, que estamos deixando o centro do universo moderno, um continente de contornos mais nítidos, de terreno mais sólido e contínuo, para navegar em suas margens, por entre o arquipélago pós-moderno. Embora ainda pertença ao território do continente moderno, como indica o radical do vocábulo, esse arquipélago configura-se como um universo de descontinuidades, fragmentações e diferenças, englobando uma pluralidade de conceitos, métodos e práticas culturais.

Um dos indícios importantes é o número crescente de pensadores e especialistas em diversas áreas, como a filosofia, a história e a sociologia, entre outras, cujos teóricos vêm aderindo à ideia de que a modernidade está vivendo profunda crise de identidade. Entretanto, uma das dificuldades em se compreender o significado do termo “pós-moderno” vem justamente da grande quantidade de contextos em que ele tem sido empregado. Atravessando terrenos distintos, que vão da moda, da culinária e da decoração à filosofia da ciência, tem servido para descrever desde hábitos de comportamento e alimentação na sociedade contemporânea até os mais complexos problemas de ordem epistemológica.

A coincidência de temas semelhantes em diferentes áreas é um indício valioso da presença de uma mentalidade pós-moderna no mundo contemporâneo. A ideia de colapso da visão racionalista e o novo historicismo, por exemplo, podem ser detectados tanto na filosofia quanto na teoria estética (Calinescu, 1987, p.263). Mudanças significativas vêm ocorrendo na visão que a própria ciência

tem de suas práticas, dos métodos de dedução e das formas de legitimação, levantando uma série de questões teórico-epistemológicas. A crise do determinismo, o lugar da probabilidade, do acaso e da desordem nos processos naturais, o princípio da indeterminação, a questão da irreversibilidade do tempo, as discussões sobre paradigmas (Kuhn, 1975) são algumas dessas questões.

Nem Martin Heidegger, nem Hans Georg Gadamer, seu famoso discípulo, usam o termo “pós-moderno”. Entretanto, muitos autores que participam das discussões filosóficas sobre o tema, como é o caso de Gianni Vattimo (1987), apontam o pensamento deles como fonte para o surgimento do “pensamento fraco”, identificado pelo filósofo italiano com o conceito de pós-modernidade.

Segundo Vattimo, o *cogito* cartesiano, condensado na proposição “penso, logo existo” e decorrente da descoberta do espírito por si mesmo, de sua autoconsciência como sujeito, inicia nova fase na história da filosofia ocidental, que se caracteriza pela necessidade de um fundamento metafísico para legitimar qualquer conhecimento.

A obra de René Descartes (1596-1650) inaugura uma história do pensamento como “iluminação progressiva”, que se caracteriza pelo fato de que cada revolução teórica ou prática nova apresenta-se como uma apropriação mais ampla e legítima dos fundamentos. Em cada fase há uma superação, um desenvolvimento progressivo que, ao mesmo tempo, realiza um retorno, ou seja, a recuperação de um fundamento supostamente mais próximo da verdade original.

Vattimo (1987) demonstra que algumas questões próprias da pós-modernidade já podem ser encontradas nas obras de Nietzsche e Heidegger. Ao questionarem a noção de fundamento, ambos de-freontam-se com um problema tipicamente pós-moderno: “distançar-se criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento” e, ao mesmo tempo, não poder realizar tal crítica “em nome de outra fundação mais verdadeira” (p.8), como faziam os filósofos modernos, desde Descartes. O evidente paradoxo leva Vattimo a identificar uma espécie de desvio na modernidade dos dois filósofos:

É neste aspecto que em verdade os podemos considerar filósofos da pós-modernidade. O “pós” de pós-modernidade indica de fato uma despedida da modernidade, que, ao querer furtar-se às suas lógicas de desenvolvimento, e, antes de tudo, à ideia de “superação” crítica em direção a uma nova fundação, procura precisamente o que Nietzsche e Heidegger procuraram com a sua peculiar relação “crítica” com o pensamento ocidental. (p.8)

Articulando certas constantes do debate pós-moderno com as filosofias de Nietzsche e Heidegger, Vattimo contribui para a compreensão e interpretação de inúmeros pontos de natureza filosófica, estética e cultural que caracterizam as experiências contemporâneas.

A questão da interpretação do ser é uma delas. Tanto Nietzsche quanto Heidegger pensam o ser de maneira radical, tomando-o como acontecimento e não como categoria metafísica. Isso equivale a dizer que o ser não existe fora da história. E que a ontologia não seria mais do que uma interpretação da nossa condição ou situação no mundo. Em outras palavras, pode-se concluir que, em ambos, Nietzsche e Heidegger, verifica-se o que Vattimo denomina de “enfraquecimento do ser”, fenômeno que inaugura uma época pós-metafísica.

Nessa perspectiva, o homem e o ser já não são pensados metafisicamente, em termos de estruturas estáveis, fundamentadas por um “pensamento forte”. Se a metafísica corresponde a esse pensamento forte, surge, em decorrência do enfraquecimento do ser, um modo de reflexão que Vattimo denomina como “pensamento fraco”, vinculado à crise do humanismo e a “uma concepção não metafísica da verdade”, que se configura mais pelos procedimentos da arte e da retórica do que pelos paradigmas da ciência (p.16).

Como grande parte dos teóricos pós-modernos, Vattimo enfrenta uma série de paradoxos, como o de tentar estabelecer novos horizontes para a verdade, numa época que se caracteriza pela rejeição tanto do conceito de novo quanto de verdade; de buscar outras formas de pensamento racional e metafísico, numa era que se

orgulha de ter superado a metafísica e, principalmente, o paradoxo de analisar com distanciamento e neutralidade um fenômeno em que ele próprio se encontra inteiramente envolvido.

Para Vattimo, o domínio do estético e da persuasão retórica não significam um retrocesso do pensamento científico, mas apenas o reconhecimento, por parte das ciências, da necessidade de transferir seus conceitos e os resultados de suas conquistas para a consciência comum. Em outras palavras, a tarefa de um cientista não se reduziria a provar a verdade de suas descobertas. Ele também precisa convencer a sociedade da importância das mesmas. Essa experiência da verdade implicaria nova ética, que alteraria a crença na neutralidade do saber e que, pelo olhar pós-moderno de Vattimo, lhe parece mais democrática.

Enfim, é possível concluir, com Vattimo, que, ao contrário da metafísica, o pensamento pós-moderno, tendo assimilado o enfraquecimento do ser, procura respeitar também a fragilidade do objeto, não impondo sobre ele sua própria racionalidade. Ao passo que o pensamento forte, característico da modernidade, é dominante, impositivo, universalista, atemporal, centrado em si mesmo, intolerante em relação a contestações, o pensamento fraco, para o qual as noções metafísicas de sujeito e objeto, bem como de realidade e de verdade, perderam peso, é complacente com as demandas internas do seu objeto de interpretação.

Esse olhar complacente em relação ao objeto de estudo também se verifica na área da história, alterando-lhe a metodologia e o próprio conceito. Como grande narrativa que contava uma verdade, essa disciplina, em sua configuração moderna, adotou critérios e métodos científicos, procurando dar uma síntese geral dos acontecimentos. Sempre do ponto de vista dos vencedores, a história buscava uma visão linear, selecionando as linhas mestras de cada época, hierarquizando informações.

Fruto do espírito científico que enfatizava a pesquisa documental e a fidelidade aos fatos, a história-ciência, a partir do século XVII, adotou também paradigmas da matemática e da biologia como ideal de conhecimento, rejeitando os modelos herdados da

retórica. Superior e soberana, a razão ditava a necessidade de julgamento dos produtos humanos a partir de um prisma fixo. Como um cientista, o historiador deveria observar e investigar fatos particulares, para encontrar leis gerais e chegar a uma visão universal dos acontecimentos.

No século XX, porém, surgem novas modalidades de história, como a história serial, a história das mentalidades, a história do cotidiano. Diversificando métodos e fontes, assumindo o caráter hermenêutico dos fatos, pretende-se chegar a uma visão mais ampla, plural, dos processos históricos. As transformações mais profundas deram-se no período entre as duas grandes guerras, com os historiadores ligados à *École des Annales*.

Quebrada a rígida obediência a uma linha cronológica, a história abriu-se a todas as linguagens que as sociedades europeias elaboraram no decorrer dos séculos. Segundo Furet, um dos principais teóricos dessa escola, a conquista mais importante foi a ideia de que “aquilo que não mexeu durante séculos é tão digno de exame como o que não durou” (Furet, s.d., p.16).

Com o crescente prestígio dessas novas formas de historiografia, não se pensa mais a história exclusivamente como movimento linear, na forma de progresso contínuo, e não se limita o papel do historiador a organizador do tempo. De acordo com a epistemologia da fragmentação, rótulo dado por Furet aos novos procedimentos metodológicos, ressaltam-se a multiplicidade e a descontinuidade dos fragmentos de real, valorizando-se também a permanência, o papel do acaso¹ e o direito à incerteza.

Nesse quadro contemporâneo, a ideia de uma história total tornou-se incompreensível. Ao contrário, cada objeto, cada fragmento merece descrições exaustivas. E já não causa nenhum escândalo a ideia de que o historiador constrói o seu objeto de

1. Os historiadores estão conscientes de que os fatos históricos não podem ser tomados como edifícios acabados e que sua construção depende da investigação de uma série de eventos interligados, cuja descoberta, muitas vezes, se deve exclusivamente ao acaso (Kravetz, 1986, p.83-96).

investigação. Ou, em outras palavras, que o fato não passa de uma construção de linguagem.

É possível avançar nas conclusões e afirmar que, pelas perspectivas pós-modernas, tornou-se ingenuidade epistemológica pensar no referente como uma realidade prévia, anterior a qualquer discurso. Verifica-se, ao contrário, uma espécie de consenso entre pesquisadores de diferentes áreas que, mesmo antes de pertencer ao discurso, seja da história, seja de outra área do saber, todo acontecimento está inserido em outro sistema simbólico, já que a cultura, como demonstrou Roland Barthes (1982), é um conjunto de inscrições semiológicas. Portanto, fora da cultura, do conjunto de suas linguagens, o real tornou-se impensável.

Desmascarada a ilusão da equivalência entre referente e objeto empírico, desaparece também a certeza de um observador neutro, imparcial e objetivo. Os historiadores de hoje têm consciência de que a verdade depende de quem escreve, de qual a sua posição e de como essa posição motiva o seu ponto de vista.

Os itens abordados neste capítulo, como a desconfiança em relação às grandes sistematizações, o emaranhado de linguagens em que se têm fragmentado as diversas áreas do saber, a desconfiança em relação ao racionalismo e ao conceito de ponto de vista fixo e neutro, o questionamento em torno da ideia de verdade e de sua legitimação, as maneiras diferentes de conceber o tempo, a condição do sujeito, o estatuto simbólico da realidade, a revalorização, por parte de muitos pensadores, da hermenêutica, da retórica e do desempenho nos processos analíticos, a crítica à metafísica e à noção de história como progresso constituem temas recorrentes no debate pós-moderno e podem ser vinculados, sob diversos ângulos, a três campos semânticos, que são a destotalização, a desreferencialização e a destemporalização, de acordo com uma proposição de Gumbrecht (1988, p.107-88). Esses três campos são úteis como eixos que reúnem as discussões empreendidas pelos principais teóricos do pós-moderno: Lyotard, Jameson, Vattimo e Baudrillard.

Destotalização: a suspeita em relação aos grandes relatos

Nós acampamos no mato, e ficamos esperando o vento nas folhas das árvores, para ver se ele ensina uma cantiga nova, um canto cerimonial novo, se ele ensina, e você ouve, você repete muitas vezes esse canto, até você aprender. E depois mostra esse canto para os seus parentes, para ver se ele é reconhecido, se ele é verdadeiro. Se ele é verdadeiro ele passa a fazer parte do acervo dos nossos cantos.

Ailton Krenak²

Preparando nossa abordagem sobre a análise da condição pós-moderna, empreendida por Jean-François Lyotard, tomamos a fala de um índio brasileiro, epígrafe deste capítulo. A citação revela alguns pontos valiosos para a compreensão de como se constrói, em sua cultura, a legitimidade das narrativas, um processo semelhante ao que Lyotard verifica nos relatos dos índios *cashinaua*. Ouvidos da própria natureza, origem e fim da vida e do saber, os cantos precisam ser confirmados pelos membros mais antigos da comunidade, sobretudo o pajé e o xamã, para serem incorporados à tradição do povo.

Nas sociedades ditas primitivas, como são as comunidades indígenas, as narrativas, sempre ligadas a cerimônias rituais, não servem como simples relatos informativos ou formas de entretenimento. A recitação é sempre cantada e dançada, com o objetivo de articular e redirecionar as energias coletivas, garantindo a memória e a vida de uma comunidade. Nenhuma decisão é tomada, não se empreende nenhuma tarefa ou ação fora do circuito instalado por tais cerimônias. Evocando bênçãos divinas, os cantos-narrativas repõem as

2. Fundador e presidente do Núcleo de Cultura Indígena e do Núcleo de Direitos Indígenas, Ailton Krenak deu esse depoimento durante o ciclo de conferências realizadas no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1992, e coletadas no volume organizado por Aduino Novaes (1992, p.203).

energias vitais e orientam as decisões fundamentais relacionadas a todas as atividades essenciais como a guerra, as migrações, a caça. Não se trata de uma exposição, mas de um “modo supremo da experiência da vida” (Sevcenko, 1988, p.126), cujas mensagens são legitimadas pelos valores e práticas da sociedade a que pertencem. Incompreensível e desautorizado no mundo civilizado, o saber narrativo relaciona-se exclusivamente com as regras práticas da comunidade em que surgiu, representando importante função para o vínculo social.

É exatamente essa forma de manifestação narrativa que inspira Lyotard (1979) na reflexão sobre a crise dos *métarécits* (p.8). Nas comunidades indígenas, a função da narrativa está personificada no conjunto de regras que determinam quem tem o direito e a responsabilidade de falar e de ouvir. As fórmulas narrativas garantem sua legitimidade. O próprio ato de contar a história, ao evocar tais fórmulas, estabelece o direito do contador (1988, p.38-9).

Para o referido filósofo francês, a pós-modernidade significa “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes”³ e pode ser compreendida a partir da crise dos relatos, uma forte suspeita em relação às metanarrativas, que legitimavam, na sociedade moderna, o verdadeiro, o justo e o belo. Analisando a posição do saber nas sociedades informatizadas, ele vincula tal crise ao problema da legitimidade.

Foi principalmente a partir do século XVIII que a pragmática do conhecimento científico iniciou o combate ao saber narrativo, legitimado pelos valores e práticas de uma comunidade. Associado irremediavelmente com ignorância, preconceito, barbárie, superstição, o jogo de linguagem narrativa passou a ser menosprezado, sendo substituído, por uma estrutura de autorização bem distinta,

3. Lyotard toma a expressão “jogo de linguagem” de Wittgenstein. O filósofo austríaco utiliza essa noção para “descrever a multiplicidade de usos que fazemos de palavras e expressões, sem que haja nenhuma essência definidora da linguagem como tal” (Japiassu, 1990, p.248).

com base no valor de verdade atribuído e aceito pela comunidade científica.

Lytard concorda que o jogo de linguagem do conhecimento científico não pode legitimar-se pelos seus próprios procedimentos, ou seja, ao contrário dos pajés e xamãs, os cientistas não podem dizer “isso é certo porque é isso que fazemos”. Mas a linguagem científica não prescinde do discurso narrativo: “O saber científico não pode [...] fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao [...] relato, que é para ele o não-saber, sem o que é obrigado a se pressupor a si mesmo e cai [...] no que ele condena, [...] o preconceito” (p.53).

Para ser reconhecido pela comunidade, o saber científico necessita recorrer a duas espécies de narrativa: a de natureza política e a de natureza filosófica. A primeira, associada à Ilustração e à Revolução Francesa, narra a crença na emancipação gradual da humanidade com relação a todas as formas de escravidão e opressões de classe. Essa narrativa da emancipação política confere à ciência um papel central no referido processo de conquista de uma liberdade absoluta, enfatizando a necessidade de se representar o conhecimento num discurso acessível a todos.

A narrativa da emancipação política tem conexão com outra forma de narrativa, a filosófica, iniciada e atualizada na obra de Hegel. Nela, o conhecimento tem um papel privilegiado na gradual evolução da mente, do puro Espírito, que busca sua autoconsciência.

São esses discursos filosóficos e políticos, fundadores da civilização ocidental moderna, que Lyotard chama de “metanarrativas”. Como centros a partir do qual se organizam e se explicam os demais discursos do saber, elas teriam exercido papel essencial na modernidade. Qualquer narrativa particular, seja de uma descoberta científica, seja sobre o crescimento de uma pessoa, como nos romances de formação, recebe sentido através da maneira como confirma essas grandes narrativas.

Entre as metanarrativas, Lyotard inclui: o projeto iluminista do progresso por meio do conhecimento, pelo qual a humanidade fi-

caria livre da ignorância; a filosofia de Hegel, que previa a emancipação do espírito por meio da dialética; a utopia marxista de libertação do homem da exploração, com base na luta revolucionária do proletariado; as doutrinas capitalistas de emancipação da humanidade e de eliminação da pobreza, por meio do crescimento do mercado. Todos esses projetos, para Lyotard, são produtos da modernidade e têm um ponto em comum: o de conduzir a humanidade a um estágio elevado de harmonia universal, num tempo futuro.

Se a modernidade pode ser caracterizada como o período de rejeição e supressão de formas de legitimação fundamentadas no saber narrativo, aquele prezado pelos povos indígenas, com base em revelações, a pós-modernidade, ao contrário, vai se caracterizar por intensa desconfiança em relação aos discursos legitimadores dos procedimentos científicos e de suas descobertas. Tal desconfiança já estava presente em muitas doutrinas do século XIX, como prova o nihilismo de Nietzsche.

Desde a Segunda Guerra, a incredulidade crescente em relação às metanarrativas, verificada nas sociedades pós-industriais,⁴ alterou a forma de produção, legitimação, transmissão e a própria natureza do conhecimento científico, aumentando a consciência de seus limites. A assimilação de paradoxos e limitações exemplifica a natureza do novo espírito científico, que modifica a noção clássica de sistema. Para essas mudanças vêm colaborando a mecânica quântica e a física atômica, com a revisão que têm empreendido acerca da ideia de trajetória contínua e previsível. De modo que é possível reconhecer alterações visíveis nos paradigmas científicos, sobretudo em discussões que envolvem questões relativas a sistemas estáveis ou instáveis e sobre as limitações do determinismo, entre outras.

Na interpretação de Lyotard, a pós-modernidade refere-se a um crescente desencanto pela razão iluminista e pelos ideais libertários da Revolução Francesa, acompanhado pelo desprestígio dos siste-

4. Lyotard utiliza o termo consagrado por Alain Touraine (1980, p.95-117).

mas totalizadores, articulados ideologicamente com os diferentes autoritarismos surgidos na modernidade, tanto os de esquerda como os de direita. A sociedade pós-moderna, tendo abandonado as narrativas centralizadoras, compreende uma multiplicidade de jogos de linguagem incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação. Democraticamente fragmentada e antitotalitária, a pós-modernidade lyotardiana possibilitaria a abertura de nossa inteligência à heterogeneidade, revelando e valorizando como objeto de estudo aquilo que é marginalizado no cotidiano social.

Desreferencialização: este mundo é uma fábula?⁵

*Leio os roteiros de viagem
enquanto rola o comercial
conheço quase o mundo inteiro
por cartão-postal
eu sei de quase tudo um pouco
e quase tudo mal*

Leoni⁶

As configurações sociais e as manifestações artísticas e culturais da modernidade implicam um modelo de sociedade que pressupõe a crença numa realidade verdadeira, a ser representada graças à vontade de indivíduos conscientes de sua identidade una e distinta dos objetos exteriores. Indivíduos capazes de criar mecanismos produtores de sentido, que se movem num universo pleno de signi-

5. O título desta seção foi inspirado num tópico abordado por Nietzsche (1978, p.332), em *Crepúsculo dos ídolos*: “Como o ‘verdadeiro mundo’ acabou por se tornar uma fábula”.

6. Letra de música de autoria de Leoni (Carlos Leoni Rodrigues Siqueira), intitulada “Nada tanto assim”, gravada pela banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, no álbum *Tomate*, em 1987.

ficação. De um lado o ser forte, observador racional que busca compreender a natureza e a realidade social. De outro, os fenômenos naturais e culturais, que costumamos denominar realidade exterior, sempre à espera da decifração humana. O livro de Descartes, *O tratado do mundo*, de 1633, publicação ambiciosa que pretende dar uma explicação totalizante do universo abordando todos os fenômenos naturais, da formação dos planetas e da gravidade à descrição do corpo humano, é um exemplo desse modelo cartesiano, instaurado com a modernidade.

Ao contrário dos filósofos modernos, confiantes na essência do ser e da realidade exterior, os pensadores pós-modernos vêm demonstrando um contínuo enfraquecimento na concepção do ser como sujeito doador de sentido e uma crescente dissolução da ideia de realidade como algo que possa ser racionalmente compreendido e aprisionado numa representação correspondente.

As produções culturais relacionadas ao pós-moderno apontam para outro modelo, inteiramente mediatizado, o modelo de telerrealidade. Fruto do imenso desenvolvimento das tecnologias e dos canais transmissores na área das comunicações, que levaram a uma multiplicação infinita de signos, essa realidade virtual caracteriza-se pela equivalência generalizada das coisas, inclusive entre sujeito e objeto, o que anula identidades e fronteiras. Baseando-se nas noções de irradiação e contaminação, esse modelo sustenta-se numa interatividade de redes ou centrais de comutação que resulta, como demonstra Lyotard (1988), numa pluralidade de jogos de linguagem e no esvaziamento de referências substanciais relativas ao real.

Palavras como “jogo”, “indecidibilidade”, “bricolage”, “simulacro”, frequentes em teorias sobre a cultura pós-moderna, apontam para inegáveis mutações na ordem das representações e no estatuto da verdade. Alguns teóricos acham que a metafísica ocidental chegou ao fim, não no sentido de completitude, mas pelo deslocamento para uma outra ordem de representação caracterizada pelo jogo de perpétua alusão.

Segundo Kearney (1988), tanto a figura do inventor, do criador original, quanto a do pensador confiante, em busca da verdade,

desaparecem, dando lugar ao *bricoleur*, aquele que joga com fragmentos de significados não criados por ele (p.289-91). Disseminada pela imanência dos jogos de significantes, a imaginação, no contexto pós-moderno, estaria cessando de funcionar como centro exclusivo na criação de significados. Como no cartão-postal de que fala Derrida (1980), produzido para a massa, desprovido de destino ou destinatário e endereçado “a quem possa interessar”, por meio de uma rede imensa de comunicações, nesses jogos, que mobilizam uma rede infinita de comunicações, os significantes flutuariam sem referência ou centro doador de sentido, tornando-se impossível determinar a origem e o fim dos significados que se multiplicam.

O fato de que os acontecimentos só chegam à consciência humana já transformados em *bites* ou imagens colabora para suscitar a ideia de que se torna cada vez mais difícil reconhecer uma realidade anterior à sua representação ou distinguir uma instância da outra. Dessa condição resulta a concepção do mundo como simulacro, de que falam Jameson e Baudrillard. Os dois teóricos, porém, tiveram precursores significativos, entre os quais se destaca, ainda nos anos 1960, Guy Debord (1997), que havia identificado no mundo contemporâneo “uma sociedade de espetáculos”, em que a mercadoria mais valiosa não eram os produtos concretos, mas a sua imagem.

Baudrillard (1981) analisa a cultura pós-moderna, mostrando que a superprodução de mercadorias culturais, como imagens e signos, gera uma economia política do signo, na qual as trocas se realizam sob a lei do código, ou seja, um sistema de tecnologias e práticas vinculadas à troca, promoção e distribuição de signos em geral, que inclui desde a informação bruta até as imagens de políticos, de personalidades, de empresas e do governo.

De modo radical e um tanto catastrófico, Baudrillard considera superada a fase em que os signos se referiam a uma realidade exterior. Se, numa fase anterior, o estilo das roupas, dos carros e das mansões denotava a posição social de seus proprietários, nas últimas décadas esses signos perderam a função referencial. Significado e referente foram substituídos por um jogo de significantes,

que já não se referem a nenhuma realidade subjetiva ou objetiva, mas à sua própria lógica.

Ao contrário de Baudrillard, que se limita a analisar os efeitos catastróficos do simulacro, Jameson (1984b), um dos mais ferrenhos críticos da pós-modernidade, relaciona a emergência de certas características formais na cultura com o desenvolvimento de nova ordem econômica e de um contexto social específico, elaborando uma crítica mais eficaz, focalizando o que define como capitalismo tardio. Embora apoiada numa análise da infraestrutura econômica, tal como no modelo marxista, a teoria jamesoniana da pós-modernidade promove deslocamentos consideráveis em certos fundamentos do materialismo histórico, principalmente por identificar, como fazem os demais teóricos da pós-modernidade, o âmbito da representação como sendo a área de atuação privilegiada no mercado do capitalismo multinacional. Vistas como mercadorias, as formas culturais, segundo Jameson, passam a ocupar o papel principal, inclusive nas relações econômicas.

Focalizadas como os verdadeiros produtos econômicos no estágio do capitalismo multinacional, as formas culturais, analisadas por Jameson, incluem todos os tipos de representação e produção de imagens e estilos. A própria tecnologia da informação tornou-se a mercadoria mais importante, o que leva o teórico a considerar a autonomia da cultura, ou a sua separação das outras esferas, como algo ultrapassado, a partir do momento em que tudo, desde as relações econômicas até a vida psíquica dos indivíduos, tornou-se cultural.

Para Jameson (1985), a condição pós-moderna, na qual os signos perderam a função de referir-se a um contexto real, tal como ocorre nos textos de Baudrillard, também se caracteriza por um “jogo puro e aleatório de significantes”. Apoiando-se na teoria lacaniana da esquizofrenia, um distúrbio de relacionamento entre significantes que se forma a partir da deficiência infantil em atingir plenamente o domínio da fala e da linguagem, Jameson analisa essa nova experiência cultural.

No modelo lacaniano de linguagem, que orienta as análises de Jameson, o signo é tomado como uma espécie de mito, dotado de três

componentes: o significante, o significado e o referente. O ponto relevante nesse modelo é que o significado, tomado como ilusão do sentido em geral, não tem nenhuma correspondência com o significante, sendo gerado do inter-relacionamento das palavras na frase.

A digressão sobre esquizofrenia fornece a Jameson subsídios interessantes para a discussão que empreende de certas características recorrentes nas manifestações artísticas pós-modernas. Uma delas é a sensação de irrealidade, que decorreria da ênfase na materialidade do signo. Enquanto na fala normal o indivíduo procura penetrar a materialidade das palavras em busca do sentido, o distúrbio esquizofrênico leva o falante a dirigir uma atenção excessiva para o significante, de tal modo que este, tendo perdido seu significado, transforma-se em imagem (Jameson, 1985, p.23).

A interpretação de Jameson nos remete à letra de *rock* cujos fragmentos tomamos como epígrafes nesta seção e na próxima, em que os objetos e lugares enumerados não se referem a uma realidade concreta, anterior à linguagem, mas a outros signos, tomados de comentários sobre filmes e novelas, ou a imagens, como as que aparecem em cartões-postais.

Outro traço da experiência cultural contemporânea que, segundo Jameson, está ligado a esse distúrbio de relacionamento entre os significantes é a sua relação com o tempo, que constitui o terceiro campo de força nas teorias sobre o pós-moderno.

Destemporalização: a perda de sentido histórico

*Só tenho tempo pras manchetes
no metrô e o que acontece na novela
alguém me conta no corredor
[...] eu tenho pressa
e tanta coisa me interessa
mas nada tanto assim.*

Leoni

Que relação pode haver entre o tempo do eterno, o tempo sagrado do mito, e o mundo civilizado, na era da cultura de massa? Mais uma vez, a narrativa indígena pode servir de suporte para uma reflexão sobre a sociedade contemporânea. O próprio ritmo dessa narrativa, monótono, repetitivo, dissolve o sentido do tempo. De fato, esses cantos se referem a um presente contínuo, a uma natureza acima do real, de natureza eterna, tal como podemos ver na fala do índio Krenak:

Este rio, você fica olhando ele, depois você volta, aí você olha. Não é o mesmo rio que você está vendo, mas é o mesmo. Porque se você fica olhando o rio, a alma dele está correndo, passando, passando [...] mas o rio está ali. Então ele é sempre, ele não foi, é sempre. Não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo. (1992, p.203)

A palavra poderosa da narrativa primitiva remete sempre a esse mundo do oculto, de onde vêm as mensagens, ao mesmo tempo que confirma a eterna presença do passado no presente. Cada celebração, através do canto e da dança, é uma evocação do passado. Pela memória, o índio pode viver simultaneamente as experiências dos antepassados. A história do povo, embora passe como a alma do rio, é também sempre a mesma. O ritmo reforça, formalmente, a repetição da experiência e a monotonia de um eterno presente que não cessa de fluir. Como o rio.

No universo do mito em que vivem os povos indígenas, a lógica que comanda o tempo é a mesma que reproduz ciclicamente os movimentos do corpo e da natureza. A simultaneidade e a reversibilidade são suas características essenciais. Os cantos narrativos suspendem a sequência, atualizando o passado, de geração a geração. Unido à natureza, formando um todo com ela, o índio acredita que, por trás de cada instante, há um tempo total, do mesmo modo que, por trás da natureza, há uma realidade maior. A concepção circular do tempo dá, ao índio, a sensação de uma vida

eterna, plena, causando-lhe profunda estranheza a concepção civilizada do tempo:

Essa mesma cultura, essa mesma tradição, que transforma a natureza em coisa, ela transforma os eventos em datas, tem antes e depois. Data tudo, tem velho e tem novo. Velho geralmente é algo que você joga fora, descarta, o novo é algo que você explora, usa. Não há reverência, não existe o sentido das coisas sagradas. (1992, p.202)

Na história ocidental registraram-se inúmeras maneiras de conceber, experimentar e interpretar o tempo, de forma que um quadro dessas concepções, por mais completo, sempre excluiria relevantes sutilezas e nuances das complexas e curiosas transformações nessa área. Entretanto, é necessário estabelecer algumas linhas que predominaram, para que se possa falar das alterações verificadas hoje, pelos teóricos, em relação a esse tema.

A concepção ocidental do tempo é uma herança judaico-cristã. A ideia de transformar os eventos em datas, com antes e depois, é uma das características essenciais da modernidade. Ao demonstrar seu espanto diante do comportamento do homem civilizado em relação ao tempo, Ailton Krenak diz que, para os índios, não existe moda: não podem inventar modas porque o que existe para eles é a tradição, “fincada em uma memória da antiguidade do mundo” (1992, p.202).

Da família etimológica de “moderno”, um vocábulo que, segundo Jauss (1996, p.48) teria surgido na Idade Média, do advérbio latino *modo*, cujo significado era “agora”, “atualmente” e, também, “novo”, “atual”, a palavra “moda” articula-se, na história do Ocidente, com as diferentes concepções de modernidade.

A ideia de modernidade, por sua vez, está vinculada à consciência histórica do tempo, um tempo irreversível, que não se repete, trazendo sempre o novo, transformado em moda. A modernidade não teria sentido numa cultura que não valorizasse o conceito sequencial de tempo. No mundo antigo, por exemplo, havia duas noções básicas, o *Aion*, fechado sobre si mesmo, em sua

eternidade criativa, e o *Kairós*, o momento, a ocasião, o tempo da precariedade (Bignotto, 1992, p.181). Com olhos fixos no *Aion*, o grego procurava sempre a perfeição na ausência do movimento. A beleza das estátuas, por exemplo, repousava na estaticidade. Qualquer movimento poderia evocar a precariedade do momento, rejeitada pela arte clássica.

Voltando a Jauss (1996), quando começa a ser empregado, na última década do século V, o termo “moderno” é usado de modo específico, para designar a fronteira entre a atualidade do mundo cristão e a Antiguidade romana. Sem as conotações que hoje lhe damos, o termo tinha por função designar o momento presente, sempre relacionado a um passado, ora próximo, ora distante. A referência ao mundo antigo dos gregos e romanos vai perdurar ao longo de muitos séculos, mas outras conotações vão enriquecendo o vocábulo e outros períodos do passado vão sendo reconhecidos como antigos.

A polêmica entre antigos e modernos, que atravessou muitos séculos e fundamentou a vida intelectual da modernidade, também teve como referência a Antiguidade, conhecida hoje como clássica. Ora sentindo-se inferiores aos antigos, cuja perfeição almejavam reaver, ora sentindo-se iguais em dignidade e valor, ora considerando-se melhores, porque mais adiantados ou porque tinham a fé cristã, o certo é que tornou-se praxe os modernos tomarem a civilização greco-romana como o ponto de referência. Uns, nostalgicamente, revivendo o antigo mito da Idade de Ouro dos gregos, achavam que o passado glorioso jamais seria imitado. Outros, ao contrário, pensavam que a Antiguidade deveria ser retomada, aperfeiçoada e até superada.

Importa, porém, ressaltar que o debate entre antigos e modernos traduzia frequentemente o confronto entre duas maneiras de encarar o tempo: uma que via o presente como fase intermediária para o progresso; outra que concebia a história como alternância entre períodos de trevas e períodos de luz.

Na época do Renascimento, os modernos defendiam a ideia desenvolvida, a partir de Descartes e Copérnico, de que os novos

tempos traziam o progresso, por meio da ciência e da filosofia, enquanto os antigos mantinham a fé no valor atemporal dos modelos greco-romanos. No entanto, alguns modernos dessa época não têm consciência de pertencer ao início de nova era; pelo contrário, julgam estar na velhice da humanidade, chegando a admitir o paradoxo de serem eles os antigos, pois a humanidade estava mais velha, e, conseqüentemente, mais sábia. Entretanto, enfatiza Jauss (1996), já havia, na mesma época, os modernos que viam na história a marcha do progresso.

O tempo da modernidade, com seu apelo às utopias e o fascínio pelas revoluções, foi, segundo Calinescu (1987), a combinação complexa entre o tempo da racionalidade científica, cumulativo, linear e irreversível, e o tempo cristão, marcado pela busca de ruptura com o passado, pela passagem do homem para uma nova dimensão, que constituiria sua verdadeira história. No pensamento cristão, a ideia de sucessão é fundamental. Os acontecimentos do passado dão sentido ao presente e orientam para o futuro. Por outro lado, o sentido de tudo o que acontece só será compreendido pelo que vier a acontecer depois.

A palavra “revolução”, conforme demonstra Calinescu (1987, p.22), significa movimento progressivo em torno de uma órbita e também o tempo necessário para que tal movimento se complete. As revoluções históricas trazem a ideia de um retorno a uma origem, pressupondo a visão cíclica da história. À medida que se tornou autoconsciente e se viu como início de um novo ciclo histórico, o Renascimento adotou aliança ideologicamente revolucionária com o tempo.

Da tensão entre o conceito teológico de tempo e a nova consciência do tempo prático, o tempo da ação, da criação, a modernidade renascentista desenvolve um sistema de argumentos críticos e racionais, conclui Calinescu, para destruir todas as formas de autoridade intelectual, liberando a razão de algumas tiranias, entre as quais se destacam a da escolástica medieval e a dos modelos vindos da Antiguidade. Debates célebres na história, como “A Querela dos Antigos e Modernos” e “A Batalha dos Livros” testemunham a

erosão da autoridade decorrente da tradição. As obras que nascem nessa fase de debates, como as de Bacon, Descartes e Montaigne, marcam o início da modernidade, cujo pensamento central é a noção de progresso do conhecimento (p.23).

No Século das Luzes, a ideia de história como progresso torna-se um princípio universal. Até as produções antigas são submetidas ao crivo da razão moderna, considerada muito superior à antiga. Na viragem do século XVII para o XVIII, o tempo deixa de ser um quadro, um espaço onde a história se passa, para tornar-se a própria estrutura da história. Concebido como uma flecha, que rompe com o passado, esse tempo define uma perspectiva linear, cumulativa e irreversível da história.

Hoje, quando se fala em modernidade, as referências fundamentam-se basicamente em dois movimentos. De um lado, o iluminista, retomado por Habermas e seus seguidores; de outro, o da modernidade estética, iniciado com Baudelaire e adotado nas reflexões de autores franceses. O projeto iluminista tinha por objetivo iluminar o mundo com as luzes da Razão, uma palavra sempre iniciada com maiúscula, para enfatizar seu potencial como centro gerador de sentidos em todas as áreas do conhecimento e da práxis social. Já o projeto da modernidade estética caracterizou-se pela busca de autonomia e institucionalização da arte burguesa, paralela a um intenso desenvolvimento científico e tecnológico.

Os modernos do período iluminista não questionam os valores universais, mas julgam ter aperfeiçoado a compreensão dos mesmos. As regras neoclássicas criadas no século XVII fundamentam uma teoria racional da beleza e exemplificam a pretensa superioridade do conhecimento e do gosto dos modernos. Com o tempo, porém, a desagregação das normas estéticas do classicismo dá origem à primeira compreensão histórica da Antiguidade, abrindo caminho para a noção de progresso, de aperfeiçoamento crescente da humanidade, que acabaria por suplantando a ideia da história como repetição (Calinescu, 1987, p.27-35, e Jauss, 1996, p.79-80).

Essa ideia marca o início de uma mentalidade nova, que, em vez de tomar o passado como ponto de referência da perfeição,

projeta seu ideal de perfeição no futuro. Para isso contribui o fenômeno de secularização de valores religiosos. A palavra “século” significa mundo temporal, em oposição ao reino eterno de Deus. Mas o Século das Luzes vai absorvendo valores religiosos, embora os esvazie dos conteúdos místicos, promovendo a secularização dos mesmos.

Com a noção de tempo vai ocorrer algo semelhante. O tempo cristão organiza-se horizontalmente, uma vez que o passado anuncia e prepara o futuro. Na busca da salvação, não se pode perder tempo. Cada instante pode ser decisivo, o que contribui para uma consciência mais aguda da urgência de se aproveitar bem o tempo. É assim que o tempo torna-se velocidade, isto é, tende cada vez mais para uma progressiva aceleração. Tornando-se progresso e perdendo a dimensão trágica, de destino imposto ao homem, o tempo ganha sentido prático, ligado ao cotidiano das realizações assumidas pelo homem (Calinescu, 1987, p.62-3, e Bignotto, 1992, p.180-1).

O devir não é um problema filosófico criado por Hegel. Ele já fora colocado por Platão de maneira muito clara: como a tarefa do filósofo era construir a sabedoria, através do *logos*, precisava conhecer duas posições extremas a fim de ultrapassá-las: a de Heráclito, para quem tudo o que existe é conduzido pelo fluxo constante do devir, e a de Parmênides, para quem o devir é uma ilusão, enquanto o Ser é imutável. Em Hegel, o devir é apresentado como síntese dialética do ser e do não ser. E a tarefa da filosofia é, segundo, ele, pensar a vida, ou, em outras palavras, a história, o devir dos homens e da sociedade. Com Hegel, a racionalidade ganha conotação histórica e a historicidade torna-se uma dimensão fundamental do real. O devir passa a ser entendido como a própria verdade do Ser (Japiassu, 1990).

O devir de Hegel leva à ideia de uma história que sempre faz nascer um mundo diferente, que rompe com o passado. Seu pensamento dialético vai fundamentar outras filosofias essenciais da modernidade, como o materialismo científico de Marx, entre outras. A utopia marxista propõe, por meio da ideia de Revolução, uma

passagem da pré-história para a história do homem. O reino de justiça e liberdade que se desenha como o horizonte da utopia marxista é um espaço de tal modo perfeito que exclui toda forma de negação. É um tempo que saltou para fora do tempo, uma verdadeira história que, dialeticamente, traria o próprio fim da história.

A partir de Hegel, tornam-se comuns as tentativas de explicar sistematicamente os acontecimentos relevantes das diferentes áreas da cultura, bem como as inúmeras formas de progresso da consciência, por meio das circunstâncias da evolução das ideias e dos costumes ou pelas transformações das estruturas econômicas das sociedades.

Jameson (1984b) é um teórico do pós-moderno que ainda pode ser classificado nessa linha de pensamento. Para ele, a pós-modernidade não deve ser tomada como um estilo, mas como um conceito de periodização, relacionado à emergência de traços formais na vida cultural em decorrência de um tipo de vida social e de ordem econômica que emerge com a sociedade programada do capitalismo tardio, desenvolvida com o crescimento econômico do pós-guerra, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.

Os anos 1960 foram a fase de transição para o estabelecimento dessa nova ordem internacional, caracterizada pelo neocolonialismo, a Revolução Verde, a informatização, e os *media* eletrônicos. Nos vários textos em que analisa o pós-modernismo, Jameson⁷ preocupa-se em discutir as práticas que, segundo ele, definem esse novo período cultural, enfatizando sempre a forma específica de relacionamento com o tempo verificada nessa época, uma forma que o teórico norte-americano qualifica de esquizofrênica.

Traço essencial da pós-modernidade, segundo Jameson (1985), esse modo específico de relacionamento com o tempo pode ser descrito dentro do modelo esquizofrênico, em que o “sujeito tem uma visão indiferenciada do mundo presente” (p.23).

7. O resumo das ideias de Jameson foi feito com base nos textos do autor citados nas referências bibliográficas, sobretudo no ensaio “Pós-modernidade e sociedade de consumo”.

Esse modo específico de se relacionar com o tempo é bastante visível, segundo Jameson, em algumas manifestações da poesia, em certas modalidades de textos narrativos, como os de Beckett, e, principalmente, na música:

Alguém que já ouviu a música de John Cage pode perfeitamente ter vivenciado uma experiência similar àquelas que acabamos de evocar: frustração e desespero – a audição de um único acorde ou nota seguidos de um silêncio tão longo que a memória não pode mais reter aquilo que acabou de ouvir; enfim, um silêncio condenado ao esquecimento a cada novo e estranho presente sonoro, o qual também vai desaparecer. Essa experiência podia ser ilustrada com muitos tipos de produção cultural contemporânea. (p.23)

A relação esquizofrênica com o tempo provoca fenômenos ambíguos, de acordo com a descrição de Jameson. De um lado, é como se “fôssemos hoje incapazes de focalizar nosso próprio presente”, “inaptos para elaborar representações estéticas de nossa própria experiência corrente” (p.21); de outro, perdemos “a capacidade de preservar o próprio passado”, começando a “viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga” a tradição (p.26) e provoca amnésia histórica. A fragmentação do tempo em uma série de presentes contínuos e a transformação da realidade em imagem constituem os dois traços básicos da pós-modernidade descrita por Jameson e podem ser relacionadas com a saturação informacional gerada pelos meios de comunicação de massa.

A ideia de que a sequência dos tempos não produz, necessária e automaticamente, uma evolução do inferior para o superior, amplia-se no pós-guerra, junto com a consciência de que o progresso científico e tecnológico também pode gerar barbárie e caos. Verifica-se, a partir daí, uma crise generalizada da noção de tempo como progresso linear.

Enfim, para se falar em pós-modernidade, é preciso aceitar que o tempo da modernidade tenha sofrido desvios e metamorfoses, o que favorece a consciência de uma simultaneidade de tempos hete-

rogêneos, uma pluralidade de estilos, que vem sendo chamada de historicismo. Verifica-se, nas manifestações artísticas afinadas com as perspectivas pós-modernas, que retornam e convivem, lado a lado, o fascínio barroco pelos espelhos, labirintos, máscaras e simulacros, o sentimentalismo e o irracionalismo românticos, o gosto pelas descrições realistas e os exageros do hiper-realismo contemporâneo.

Quando Arnold Toynbee cunhou o termo “pós-moderno”, no começo dos anos 1950, não imaginava que estava iniciando uma nova e tumultuada fase da perene querela entre os adoradores da modernidade e seus contestadores. Para o historiador inglês, a civilização ocidental havia entrado, nas últimas décadas do século XIX, numa fase de transição, portadora de profunda mutação de valores, em consequência do colapso da visão racionalista de mundo, uma das mais caras heranças transmitidas pelos filósofos helênicos. Essa “idade da anarquia”, iniciada nos anos 1870 e 1880, representa uma despedida das tradições da Idade Moderna iniciadas com a Renascença. A confiança inabalável na mente consciente, desenvolvida ao longo da Idade Moderna, na civilização ocidental, como consequência de uma redescoberta da Antiguidade, desmorona. A irracionalidade, a anarquia e a indeterminação entram em cena. A classe média burguesa, que sustentara a Idade Moderna, é substituída por uma sociedade de massa. Começa um tempo de problemas, marcado por sintomas de desintegração e destruição.

Sofrendo de forte angústia apocalíptica, o pensamento pós-moderno pode ser definido como certa incapacidade de confiar na razão, no progresso e no futuro. O niilismo torna-se tão exacerbado que acaba por destruir a própria capacidade de mobilização e de luta, diluindo-se numa espécie característica de cinismo, mal compreendido por muitos críticos, que acusam os artistas pós-modernos de irresponsabilidade, alienação e conservadorismo. Uma irresponsabilidade que decorre da aceitação de que é impossível despojar o mundo de suas ambiguidades, paradoxos e enigmas, ou seja, não se pode dominá-lo racionalmente, de forma sistemática.

Para alguns autores, como Calinescu (1987), a crise da modernidade, visível nesse espírito pós-moderno, tem um sentido profundo dentro dela mesma, representando apenas mais uma face da cultura moderna. Para esse crítico, a cultura moderna caracteriza-se por uma constante autodissolução, que geraria permanente reformulação, como resultado da profunda negatividade e agudo senso crítico que impulsionariam constantemente em direção à criação de novos valores e novas formas culturais. Para ele, o périplo pelo arquipélago pós-moderno implica necessariamente a volta ao mesmo lugar de partida. A postura de Calinescu, porém, se apresenta o conforto de uma compreensão racional sobre o termo, não é suficiente para impedir o confronto com novos paradoxos, nascidos de certas constantes, como o menosprezo pelo novo e pela ideia de progresso, o gosto pelo historicismo.

Empreendendo uma renovação epistemológica que exclui os projetos totalizadores, a pós-modernidade apresenta um conjunto de táticas desconstrutivas. O próprio debate sobre o pós-moderno é um reflexo do objeto que estuda e ajuda a construir. Não há um eixo central de questões, mas, ao contrário, uma expressiva heterogeneidade de colocações e campos de interesse envolvidos.

2

E ISTO E AQUILO

*Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!*

Cecília Meireles (1987, p.734)

Se fosse pós-modernista, Cecília Meireles colocaria a luva e o anel, e seu poema, que fala da permanente necessidade de se fazer escolha entre coisas opostas, de onde tiramos os versos da epígrafe, não se chamaria “Ou isto ou aquilo”, mas, provavelmente, seria “E isto e aquilo”. Fazer opções é uma atitude frequentemente rejeitada pelo espírito pós-moderno, que busca trabalhar a partir de contradições, assimilando simultaneamente ideias díspares e problematizando dicotomias. Avessos a radicalizações, céticos em relação ao futuro, descrentes da ideologia do progresso, questionam as ideias de ruptura, de novo, de hierarquização e seleção. Deslocando fronteiras, rasurando limites, privilegiam os paradoxos e suplementos, enfatizando a pluralidade. Ao contrário do pensamento moderno, a mentalidade pós-moderna não resolve as contradições por meio da dialética, procurando captá-las na sua incomensurabilidade, por meio de gestos inclusivos.

A dificuldade em definir o pós-modernismo aumenta sempre que se deseja relacioná-lo ao modernismo, como se ambos se referissem a realidades homogêneas. De um lado, a ambiguidade do primeiro termo vem do fato de que prefixo “pós” pode ser lido, simultaneamente, como sucessão, superação e radicalização, exaustão e decadência, dependência e prolongamento. De outro, o modernismo também apresenta contradições e uma pluralidade de tendências que não podem ser esquecidas. A relação do pós-modernismo com o modernismo é complexa, sutil, problemática. Difícil de ser definida. Não pode ser feita dentro desse esquema de exclusão. Ou modernismo ou pós-modernismo.

Se os pós-modernistas não têm nenhum projeto ligado aos propósitos e propostas de 1922, estéticos ou ideológicos, se não desejam dar continuidade a um movimento que já dura quase noventa anos, também não se propõem a romper com a tradição, muito menos com o modernismo. As relações de continuidade e descontinuidade entre os dois são complexas e contraditórias, pois existem muitas correntes de escrita modernista e pós-modernista. Nossa percepção do significado político de um texto pós-modernista depende muitas vezes de qual corrente foi selecionada para servir de modelo normativo. Se tomarmos por parâmetro um texto paródico, com uma crítica radical ao sistema capitalista burguês, como eram os de Oswald de Andrade, o texto pós-modernista, que estabelece estranhas articulações entre vanguarda e cultura de massa poderá nos parecer suspeitamente não crítico e apolítico.

Outra tarefa difícil é contextualizar o fenômeno historicamente, é dar ao termo “pós-modernismo” a conotação de uma categoria histórica. Muitas vezes, o pós-modernismo não passa de reorganização de algumas estratégias e problemáticas modernistas. Melhor é manter a articulação com o modernismo, que continua presente no neologismo em questão, tentando captar as complexidades e nuances dessa relação. Como faz Calinescu (1987, p.279), para quem o pós-modernismo é uma perspectiva a partir da qual podem ser estabelecidas algumas questões sobre a modernidade em suas várias manifestações.

Imprescindível também é relacionar o pós-modernismo às vanguardas históricas e à modernidade, explorando o complexo sistema de conexões que decorrem das comparações. Apesar das conotações específicas que o termo recebe em cada país, pode-se dizer, generalizando, que o conceito de modernismo refere-se a uma busca da modernidade (Calinescu, 1987, p.74), envolvendo aspectos culturais, de engajamento com os valores progressistas, seja no sentido iluminista de emancipação humana, seja no sentido capitalista de desenvolvimento econômico, próprios das culturas ocidentais modernas, e aspectos artísticos, relacionados a uma espécie de esteticismo cosmopolita. Foi nas primeiras décadas do século XVIII que o termo começou a ser usado, com sentido pejorativo, pelos adversários dos modernos, no auge de uma retomada da “querela entre antigos e modernos”. O sufixo “ismo” significava, na época, “adesão irracional aos princípios de um culto” (idem, p.69).

No século XX, porém, o termo ganhou força e passou a ser adotado não somente com o significado de uma escola ou movimento literário, mas como amplo fenômeno, que agregava uma infinidade de escolas e iniciativas individuais. Todas comprometidas com uma crítica à tradição e, paradoxalmente, com exceção de alguns grupos radicais como eram os dadaístas, empenhadas em fundar uma nova tradição.

Calinescu enfatiza a necessidade de estabelecer uma distinção entre a modernidade como estágio na história da civilização ocidental e a modernidade como conceito estético (1987, p.41-6). A primeira revela-se em alguns valores-chave para o triunfo da civilização burguesa, estabelecida pela classe média, tais como a ideologia do progresso, a confiança nas possibilidades benéficas da ciência e da tecnologia, o culto à razão, o ideal de liberdade.

A segunda, modernidade como conceito estético, começa com o romantismo. Stendhal (1972) foi o primeiro a compreender o romantismo como consciência da vida contemporânea transmitida artisticamente, significado que coincide com o de modernidade. Ser romântico, para ele, exigia coragem, devido ao permanente

risco de se chocar o gosto dominante, influenciado pelo academismo oficial. Seu senso de que cada época tem um gosto em matéria de arte, sua ênfase na liberdade, individualidade e originalidade fazem desse romancista um autêntico moderno em sua época (Calinescu, 1987, p.40).

Desde o início inclinada a atitudes burguesas radicais, a modernidade estética transforma-se cada vez mais em instrumento de crítica política e ideológica da mentalidade burguesa, embora tenha nascido paralelamente à modernidade tecnológica, social, política e econômica da sociedade capitalista.

Quando Théophile Gautier concebeu a fórmula da “arte pela arte”, exposto no prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1835), buscava condensar, nesse conceito de beleza, seu repúdio ao mercantilismo e utilitarismo burguês. Se a fórmula acabou execrada pelos modernistas como esteticismo vazio, outro preceito polêmico, defendido por ele, *épater le bourgeois*, será tomado como bandeira pelos artistas de vanguarda nas primeiras décadas do século XX.

Com Baudelaire, acentua-se a hostilidade entre as duas modernidades. Rejeitando o passado normativo e pregando a irrelevância da tradição para a criação artística, a modernidade estética também se consolida pela luta contra o consumismo na arte (Calinescu, 1987, p.55).

Por um lado, é preciso considerar as implicações ideológicas da modernidade estética, ressaltadas tanto por Calinescu (1987) quanto por Huyssen (1987). Tendo surgido no momento em que a burguesia havia conquistado direitos políticos antes exclusivos da aristocracia, retoma alguns valores aristocráticos para se defender da ascensão das classes proletárias, que iniciavam sua luta política. Por outro lado, seu esteticismo pode ser explicado pela necessidade de libertação das outras esferas da sociedade, como o Estado e a Igreja. Não se pode negligenciar o fato de que, é nesse contexto que se desenvolve a consciência de que, quanto mais pura fosse a arte moderna, livre de elementos exteriores, mais forte seria sua oposição à modernidade burguesa.

Podemos afirmar que o modernismo, essa busca intensa da modernidade, definida pelo esforço de superar uma tradição e, ao mesmo tempo, pela crítica ao conceito burguês de modernidade, que se alastra por muitos países ocidentais no início do século XX, começa com Baudelaire. Modernidade, para ele, não é uma realidade a ser copiada, mas uma conquista que exige esforço e coragem do artista para penetrar além da banalidade aparente do mundo empírico, por meio da imaginação, em direção a um mundo de correspondências, no qual a efemeridade e a eternidade, de modo indissolúvel, revelam a duplicidade do tempo.

A partir de Baudelaire, consolida-se o conceito de modernidade como estética da imaginação, oposta a qualquer espécie de realismo. O simbolismo, as metáforas, as elipses, a exploração dos recursos sonoros e visuais da linguagem são privilegiados, mesmo na prosa. A experimentação formal passa a ser a expressão mais adequada aos propósitos de romper com a tradição e de ser a manifestação original de uma experiência individual única.

Dividido entre o impulso de afastar-se completamente do passado e o sonho de fundar uma nova tradição, reconhecida até pelo futuro, o artista moderno não pode desprezar as leis gerais da arte, que vão garantir perenidade à sua experiência original. No artigo “O pintor da vida moderna”, sobre Constantin Guys (1805-1892), Baudelaire (1988, p.174) aponta para a contradição do artista moderno, que estará no cerne das discussões modernistas: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável”.

Questionamento profundo da própria modernidade, o modernismo exige do artista uma postura heróica. Ser moderno é uma escolha difícil, implica riscos e dificuldades. O questionamento à modernidade político-social é de ordem moral e estética. Não é de ordem emocional e irracional. Exige do artista uma rígida disciplina mental.

Iniciado oficialmente no Brasil com a Semana de 22, o modernismo, aqui, designa a fusão, muitas vezes criativa e original, de uma série de “ismos” importados com dados e experiências locais,

promovendo intenso questionamento sobre as características da identidade e da cultura brasileiras, e do seu grau de dependência (Guelfi, 1987, p.15). Diferentes respostas a tal questionamento resultaram em diversos projetos, como a Antropofagia, o Verde-Amarelismo, ou as linhas espiritualistas, de modernidade questionável, como as que se articularam em torno da revista *Festa*. A palavra de ordem, para todos, era a busca do novo, do diferente, a conquista do mundo moderno.

No caso do pós-modernismo, não existem argumentos para dizer que se trata de um movimento. Também não pode ser tomado como um estilo ou uma forma literária. Não se trata de apontar um estilo, mas de falar no papel diferente que ganham alguns traços da arte moderna. É o que ocorre com a autorreflexividade da obra, que, na perspectiva moderna, estava ligada à noção de construção perfeita, fechada em si mesma, passando a ser usada, na perspectiva pós-moderna, como forma de questionar limites entre realidade e ficção.

Um ponto que parece afastar o pós-modernismo do modernismo são algumas formas de comportamento assumidas pelos artistas, bem distantes das atitudes heróicas que marcaram a atuação dos modernistas. Tais indícios revelam outra postura diante do fazer artístico, como o descompromisso com projetos estéticos e ideológicos, a indiferença em relação à utopia, a adesão a novas formas de sensibilidade e maneiras diferentes de lidar com o público. Tudo assim no plural, já que pluralidade é palavra-chave na experiência pós-moderna.

Não é difícil encontrar traços de perspectivas pós-modernas quando lemos muitos dos autores contemporâneos. Até mesmo os que não assumem claramente suas diferenças revelam certo distanciamento, ainda que involuntário, do projeto modernista. Esses vestígios, quase sempre, denunciam uma relação bastante ambígua com a modernidade ou o modernismo, como a que se verifica na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Comprometido essencialmente com as propostas modernistas, enquanto crítico e ensaísta, frequentemente sua linguagem poética revela descompasso com os

propósitos de dar continuidade ao movimento de 22. Em certos momentos, as contradições enfrentadas chegam a ser verbalizadas claramente, como ocorre nos versos abaixo:

Sou um poeta só, sem geração,
 que chegou tarde à *gare* modernista
 e entrou num trem qualquer na contramão,
 e vai seguindo sem sair da pista. (Teles, 1990, p.19)

Tendo chegado tarde, o poeta não pôde seguir junto no comboio modernista. Verdadeiro desencontro, que o leva a pegar um “trem qualquer na contramão”. Além de atrasado, o poeta segue, mesmo à sua revelia, na contramão do tempo modernista. O fato de “não sair da pista” revela o desejo de ir pela mesma estrada, aberta pelos poetas de 1922. Mas é sintomático que a percorra em sentido contrário.

O modernismo sempre teve opositores. Conservadores de muitos matizes reagiram contra as inovações estéticas e a postura crítica e ideológica dos modernistas. Não faltaram nacionalistas exaltados, inclusive dentro do próprio movimento, como foram os verde-amarelistas, que, mesmo defendendo um projeto de renovação artística, viam nas correntes estrangeiras dos *ismos* europeus influência perniciososa à cultura brasileira.

Ao contrário dos antimodernistas, os pós-modernistas nem sempre se opõem ao modernismo. E, ao contrário de alguns modernistas de tendência mais conservadora, como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, não têm projetos grandiosos de renovação e salvação da cultura brasileira, nem sofrem de xenofobia. Alguns deles revelam imensa admiração pelos modernistas, cuja obra recriam em sofisticados exercícios de intertextualidade. Mesmo quando criticam ou questionam a modernidade, não se colocam fora dela. Assumindo ou não sua condição pós-moderna, dificilmente acreditam que o modernismo tenha acabado e que o pós-modernismo seja um período posterior, que o tenha substituído.

Embora reconheça que o modernismo, como algo completo, deixou de ser uma força para ser uma forma, Silviano Santiago (1991) expressa o sentimento de admiração e reverência que as novas gerações nutrem por seus mestres: “[minha geração] trata da tradição modernista, e com o maior prazer. Leio e releio autores que adoro: Mário, Oswald, Drummond, e por aí vai” (p.3). Portanto, aceitar o pós-modernismo como experiência diferente da modernista não implica excluir a tradição de 1922.

Inspirada em Derrida (1973 e 1991), a fórmula do suplemento, proposta por Silviano Santiago (1991), parece bastante adequada para analisar essa delicada relação. Num gesto suplementar, os pós-modernistas reescrevem a tradição iniciada pela Semana de 22, acrescentando-lhe a contribuição pessoal, explorando vazios, preenchendo brechas, redimensionando tabus, tornando claro o não dito. De modo que essa relação complexa e ambígua com a modernidade, com o modernismo e com as vanguardas é relevante para se compreender as questões ligadas às perspectivas pós-modernas na arte contemporânea.

Um dos pontos que precisam ser observados é o modo como tais conceitos foram compreendidos a partir dos anos 1960. A crítica de arquitetos norte-americanos e italianos ao modernismo, defendendo a reintrodução de dimensões simbólicas polivalentes, a mistura de códigos, a apropriação de linguagens locais e de tradições regionais em suas construções, como se verá no próximo item, representa uma etapa significativa para a releitura das obras modernistas realizada por muitos artistas hoje.

Andreas Huyssen (1991) é um dos muitos teóricos que reconhecem a presença de perspectivas pós-modernas na cultura contemporânea de modo geral. Alerta ele, porém, para a necessidade de se lembrar de que tais orientações nunca foram inteiramente ignoradas no modernismo. Isso é particularmente importante no Brasil, onde grande parte das questões trazidas pelas teorias pós-modernas eram questões relevantes na maioria dos projetos, principalmente nas preocupações com a consolidação de uma identidade

cultural brasileira que definisse uma diferença pós-colonial em relação à metrópole.

Uma perspectiva bastante produtiva para a compreensão do pós-modernismo é a de Lyotard (1987), que utiliza metáforas de origem psicanalítica, como perlaboração e anamnese, para explicar como o pós-modernismo trabalha por meio dos significados reprimidos na modernidade (p.97). A cultura de massa, o duplo do modernismo sempre recalcado pela modernidade, é um desses elementos que serão retomados na perlaboração efetuada pelos autores pós-modernistas.

O termo “anamnese”, oriundo da filosofia platônica, refere-se ao esforço progressivo pelo qual a consciência individual se reporta da experiência sensível para o mundo das ideias (Japiassu, 1990, p.19). Na psicanálise, o termo adquire conotação específica, designando o relato do doente ao médico, que permite uma avaliação sobre o desenvolvimento de uma doença. Já o termo “perlaboração” designa uma “espécie de trabalho psíquico que permite ao indivíduo aceitar certos elementos recalcados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos”. Espécie de “elaboração interpretativa”, a perlaboração é “justamente uma repetição, mas modificada pela interpretação, e por esse fato suscetível de favorecer a libertação do indivíduo dos seus mecanismos repetitivos” (Laplanche, 1977, p.429-31).

Estado constante, em que a modernidade se repensa e se reescreve, a condição pós-moderna de Lyotard (1987, p.97) retoma tudo o que ficou recalcado sob o desejo de emancipação geral da humanidade, que fundamenta a mentalidade moderna. Transportando a reflexão de Lyotard para o caso específico do pós-modernismo enquanto diálogo com o movimento modernista, o primeiro configura-se como o outro que opera uma releitura problematizadora das obras representativas do movimento estético que dominou o cenário nas primeiras décadas do século XX.

Sem nenhum sentido de negação ou de rejeição, o termo assume a conotação de uma aporia temporal, instalando a condição pós-

-moderna como o tempo do evento. Na visão lyotardiana, a condição pós-moderna remete a uma lacuna no conceito moderno de tempo como sucessão ou progresso, conferindo ao fenômeno não o sentido de um tempo cronológico, um momento histórico, que se sucede à modernidade, mas o de “atitude” dentro da própria modernidade, ou até mesmo de um espaço, um lugar provisoriamente instalado, para se repensar a cultura moderna.

O incomensurável das teorias estéticas

*A Arquitetura Moderna morreu em St. Louis,
Missouri, em 15 de julho de 1972
às quinze horas e trinta e dois minutos.*

Charles Jencks (1981, p.10)

Nada mais distante do funcionalismo modernista do que o ATT Building, teorizam os arquitetos pós-modernos, elegendo o monumental arranha-céu construído por Philip C. Johnson, entre 1978 e 1984, na cidade de Nova York como o modelo representativo da pós-modernidade. Nele, as linhas modernas são rompidas por uma parte neoclássica, suspensa por colunatas romanas no térreo e, no topo, por um frontão triangular imitando a forma *Chippendale*, um estilo inglês de móveis, típico do século XVIII.

Construções como essa fazem da arquitetura a área da produção cultural em que mais se tornaram visíveis as tendências pós-modernistas. Uma das razões para isso é que a arquitetura também apresentou uma fase modernista bastante peculiar. Nenhuma outra atividade artística configurou de modo tão visível as contradições da própria modernidade.

Em outras áreas, como a literatura, a pintura, a música, o comportamento dos artistas de vanguarda apresentava uma relação ambígua com as ideias de progresso e desenvolvimento material, mas eles propunham, quase sempre, uma ruptura com a modernidade

capitalista, na medida em que investiam contra os valores, o estilo de vida e o gosto artístico da burguesia. Entre os arquitetos, essa ambiguidade era muito mais complexa. Embora seduzidos por projetos socialistas, foram os que mais serviram ao sistema econômico e político das sociedades ocidentais, os que mais assimilaram a linguagem da tecnologia (Subirats, 1987).

A ambivalência das vanguardas históricas já podia ser lida nos postulados e fundamentos de seus programas estético-ideológicos. Os futuristas, por exemplo, pretendiam destruir as instituições artísticas burguesas, mas apoiaram o fascismo na defesa da guerra e da ideologia do progresso. A ligação das vanguardas com elementos comuns à tecnologia e à racionalização da sociedade e da cultura é analisada por Subirats:

As vanguardas foram, como fenômeno estético dotado de ampla dimensão humana e política, um movimento de signo crítico e emancipador; entretanto, não existe um só aspecto de sua luta contra o passado, de sua crítica radical à opacidade cultural e social de seu ambiente imediato, nem de seu programa estético ou de sua utopia civilizatória que não tenha adquirido, ao longo da história do século XX, um sentido inverso: um momento de caráter legitimador ou um fator instrumental a serviço de uma dominação agressiva da natureza exterior e humana. (1987, p.59)

Os postulados teóricos dos movimentos de vanguarda revelam pelo menos um destes três itens essenciais, que os ligam à consciência moderna da própria burguesia: ideia de ruptura radical com a história e o começo de uma nova era; concepção racionalista da história como triunfo absoluto da razão no tempo e no espaço; confiança num progresso indefinido fundado no desenvolvimento cumulativo e linear da indústria, da tecnologia e dos conhecimentos científicos (idem, p.15).

Alegorias do novo, as caixas de vidro, aço e concreto que invadiram o mundo nos anos 1950 sinalizavam as extraordinárias conquistas da ciência e da tecnologia. Seus autores, porém, negavam-lhes

qualquer significado simbólico, insistindo em vê-las como formas puras e perfeitas, autorreferentes e fechadas em sua totalidade, entidades orgânicas que se sobrepunham ao contexto. Em outras palavras, os arquitetos modernistas reivindicavam para suas criações o estatuto de obras de arte autônomas. Fundada na Alemanha, em 1919, a Escola Bauhaus foi o centro dessa arquitetura. Walter Gropius, Henri le Corbusier e Mies van der Rohe seus maiores nomes.

Sempre buscando o princípio da unidade e do significado essencial, os arquitetos e engenheiros responsáveis pelo Estilo Internacional, como ficou conhecida a arquitetura modernista, davam às suas construções características que as tornaram inconfundíveis, entre as quais se destacam a redução, a simplificação, a concentração e a funcionalidade. Repudiavam-se os ornamentos e as referências exteriores à própria construção. A beleza, tal como teorizava Le Corbusier, não podia ser algo suplementar, mas tinha de estar em sua função. A tão valorizada univalência, uma grandeza única em que as partes se integravam num todo, deveria vir da simplicidade da forma, da insistência no tema que dominava a construção (Connor, 1992).

O formalismo rígido do Estilo Internacional representou uma vitória da função racionalizadora da cultura, de matriz cartesiana, completamente identificada com o empreendimento de progresso econômico e tecnológico das sociedades capitalistas. As implicações ideológicas das articulações desse estilo arquitetônico com o imperialismo da civilização tecnológica ficam claras quando se verifica que a sua difusão pelo mundo foi acompanhada por um processo destrutivo de culturas históricas, de identidades regionais ou nacionais, de potencialidades artísticas das diferentes comunidades, em nome de uma hegemonia universal do racionalismo tecnológico (Subirats, 1987, p.19).

Esses arquitetos, porém, acreditavam estar servindo aos mais altos valores sociais. É preciso ter em mente que, para os artistas de vanguarda da primeira metade do século XX, a ideia de ruptura radical com a história representava o início de nova era. Acreditavam

que o triunfo da razão, no tempo e no espaço, traria a paz e a justiça social. A criação de um novo estilo antecipava, formalmente, através da representação, uma realidade social e política reformulada pela consciência humana. A rejeição do passado e o apelo à modernização, por meio da padronização e da racionalização, eram componentes essenciais do projeto modernista para renovar a sociedade (Huysen, 1991, p.28).

Quando arquitetos pós-modernos se insurgem contra os projetos de construção dos modernistas, entre os anos 1960 e 1970, perdem de vista as contradições e paradoxos vividos pelos artistas de vanguarda. Numa atitude polêmica, tomam o modernismo como um bloco monolítico. Ignoram as tendências que, dentro do próprio movimento modernista, empreendiam duras críticas à modernização capitalista.

Ignoram, por exemplo, como enfatiza Subirats (1987), que muitos expoentes do modernismo, como Picasso, Gauguin e Artaud, procuraram em religiões e culturas primitivas, novas formas, cores e símbolos capazes de reavivar a força de suas criações, opondo-se ao racionalismo da cultura moderna. A obra de Picasso é o melhor exemplo da ambiguidade de inúmeros projetos de vanguarda. Ao mesmo tempo que contribui para consolidar o racionalismo funcional do modernismo, com o cubismo, paradoxalmente, concorre para a assimilação do numinoso e do irracional pela arte modernista. De modo geral, muitos expressionistas, dadaístas e, principalmente, os surrealistas realçaram o lado conflitivo e crítico da modernidade contra si mesma.

Mas o ponto de partida do debate compreendido pelos arquitetos, que influencia toda a discussão sobre pós-modernismo, não é o modernismo como movimento. O que eles tomam como alvo de suas críticas é a imagem que se formou das vanguardas com a institucionalização do modernismo como arte oficial. Após uma primeira fase de ruptura com a tradição e o passado em geral, os movimentos de vanguarda acabaram acomodando-se a uma vontade positiva de construir “um sólido edifício de conceitos e valores universais” que

acabou por transformar as vanguardas em tradição, domesticadas e absorvidas pelo amplo fenômeno do modernismo (Subirats, 1987, p.60). Sentida como um processo progressista, a racionalização estética vinculava-se aos ideais de renovação da sociedade. Unificar as diferenças históricas, regionais e individuais sob uma ordem abstrata era uma ideia profundamente revolucionária.

Houve um instante, porém, e isso é bastante visível na arquitetura, em que esses ideais de racionalismo estético e de princípio cultural utópico de transformação da sociedade começaram a esvaçar-se. Caixas de concreto e vidro, inabitáveis, vão deixando de representar promessas de justiça e igualdade social para lembrar símbolos da alienação e da desumanização decorrentes da maquinização da produção industrial, da organização social e da própria vida. O projeto estético defendido pelos modernistas passa a ser lido apenas como forma, desligada dos projetos políticos que lhe deram sentido.

É contra a arquitetura modernista institucionalizada, vista somente como forma, que perdera o sentido reformador e crítico, que se insurgem alguns arquitetos pós-modernos.¹ É por isso que Charles Jencks pode ser tão preciso quando data com rigor cronológico a morte da arquitetura moderna. A implosão de vários blocos de sustentação do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em St. Louis, construído por Minoru Yamasaki, nos anos 1950, dinamitava o próprio projeto da máquina de viver, proposto pelas teorias do mestre Le Corbusier.

Criticando a dependência dos modernistas para com a metáfora da máquina e o paradigma da produção, ou o fato de terem tomado

1. Vários arquitetos escreveram obras teorizando as novas propostas arquitetônicas e criticando características predominantes da fase modernista. Entre eles, citamos Robert Venturi, *Learning from Las Vegas* (1977), Charles Jencks, *The language of post-modern architecture* (1984), e Paolo Portoghesi, *After modern architecture* (1982). Essas obras apresentam as questões centrais no ataque contra a arquitetura do "alto modernismo", ou seja o Estilo Internacional, estabelecido por Le Corbusier, Wright e Mies.

a fábrica como modelo para suas construções, a visão dos arquitetos pós-modernistas traduz as desilusões e ceticismos de artistas contemporâneos diante do progresso técnico-científico. A racionalização da cultura é vista por eles, e para muitos artistas contemporâneos, como sinônimo de imperialismo cultural. Argumentando que os modernistas se recusaram a reconhecer a iconografia do poder que sustentava suas obras, insurgem-se de vários modos contra o abstracionismo das construções modernistas. Afastando-se da unidade absoluta de intenção e de execução de um prédio, exibem e exploram os contrastes de estilo, de forma e de textura, estabelecendo múltiplos diálogos com o contexto e promovendo deslocamentos da unidade absoluta da obra de arte para a multivalência dos edifícios, que também incorporam os efeitos de sua recepção. Em termos formais, o pós-modernismo arquitetônico não constitui um estilo de época unificado ou monolítico, mas cobre extensa gama de alusões a estilos do passado, como o clássico, o neoclássico, o barroco, o rococó, o maneirismo, o romantismo e o próprio modernismo (Connor, 1992, p.62-3).

Enquanto Le Corbusier enfatizava que a construção devia limitar-se a elementos estruturais, Jencks supervaloriza os contextos múltiplos em que as obras são vividas. Segundo Connor, os pós-modernistas têm uma visão semiótica da maneira como funcionam suas construções. Os sentidos dos elementos estruturais derivam, de um lado, das suas relações internas de contraste e similaridade entre si e, de outro lado, da sua interligação, num campo mais amplo, com outras estruturas de linguagem e comunicação. Eles também demonstram consciência de que os códigos usados para compreender ou interpretar as formas abstratas da arquitetura não são imutáveis, mas derivam de múltiplos contextos.

Outro ponto essencial em que arquitetos pós-modernistas afastam-se dos modernistas é na postura diante da obra e do público. Na concepção modernista, a arquitetura era forma essencial, não podia conter elementos supérfluos, alheios à natureza de um edifício, nada que denunciasse a presença do autor ou do receptor.

Exigia-se do artista uma postura impessoal, embora, contraditoriamente, se valorizasse a expressão individual, o estilo forte, marca da criação de um “texto” absoluto e único.

Na arquitetura pós-modernista verifica-se uma inversão desses valores (Connor, 1992). Inteiramente aberto ao contexto, o artista combina (ou descombina) uma pluralidade de estilos, configurando prioridades particulares, locais ou referentes a diversas épocas, priorizando as relações contingentes e incorporando toda espécie de elementos supérfluos.

Identificando o modernismo com os piores aspectos da modernidade e procurando uma ruptura com eles, os arquitetos foram os primeiros a se rotularem de pós-modernos e pós-modernistas. Paradoxalmente, porém, julgando-se renovadores da arquitetura, re-produzem um gesto típico da vanguarda histórica, que os inscreve na mais pura tradição modernista.

A atitude desses arquitetos diante do modernismo vai coincidir com a postura de muitos teóricos do pós-modernismo, sobretudo os que participaram do debate nos anos 1960, enfatizando a ideia de ruptura com o modernismo e o aspecto apocalíptico do pós-modernismo. Entre eles, destacaram-se Leslie Fiedler, Ihab Hassan e Susan Sontag, que, em pleno contexto da contracultura e de muitas rebeliões típicas da época, saudaram o pós-modernismo como uma espécie de escrita subversiva, uma literatura dos “fins dos tempos”, que desafiava as hierarquias sociais e os sistemas de significação opressivos da cultura burguesa.

Hassan (1984) via a ficção pós-moderna como expressão de um ataque anárquico e desconstrutor contra a razão, a história, a ciência e a sociedade. Fiedler (1984) considerava a ficção pós-modernista como uma produção antielitista, que bebia nas fontes da cultura de massa e dos gêneros desprezados como baixa literatura, tais como histórias de faroeste, ficção científica, pornografia, inaugurando uma era “apocalíptica, antirracional, espalhafatosamente romântica e sentimental”, um tempo em que o “sonho, a visão, o êxtase” haviam voltado a ser objetivos da literatura (p.165).

Num momento explosivo de protestos e dissensões, que coincidiu com a oficialização do modernismo, cultuado nos circuitos oficiais dos museus, galerias e meios acadêmicos, era natural que a perspectiva de Fiedler, Hassan e Sontag refletisse o contexto. O foco sobre o estilo apocalíptico da arte e literatura pós-modernistas indicava a crença, comum na época, na exaustão e morte iminente da cultura racionalista burguesa. E a ênfase nos aspectos antimodernistas demonstrava a tendência, dentro do espírito rebelde do momento, de ler as manifestações artísticas como reação ao passado canonizado pelos meios acadêmicos.

Para Ihab Hassan (1990), o pós-modernismo era uma espécie de revisão do modernismo, verificável numa série de tendências que ocorriam no teatro, na dança, na música, nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura e na crítica, como em outras áreas do conhecimento e da vida. Teorizar sobre o termo, segundo ele, implicava tratar de problemas relativos ao modelo cultural, à periodização literária, à renovação estética, levantando problemas gerais do discurso crítico. Em termos estéticos, porém, o pós-modernismo significava, para Hassan, uma exaustão do modernismo.

Nos seus textos paracríticos, como ele próprio os classifica, in-críveis colagens de Nietzsche, Marcuse, Foucault, Derrida, William James, psicanálise e uma considerável dose de retórica celebratória, temperada com certo espírito apocalíptico, Hassan enfatiza o papel das desconstruções do homem, da literatura, do autor, do livro, dos gêneros, bem como dos hibridismos e do pluralismo para a cultura e a arte pós-modernas, mas também se esforça para colocar as características do modernismo e do pós-modernismo em lados opostos. Num desses textos (1984), ele seleciona algumas rubricas do modernismo e as recontextualiza no pós-modernismo: urbanismo, tecnologismo, desumanização da arte, primitivismo, erotismo, antinomismo, experimentalismo teriam leituras diferentes nos dois momentos em questão.

O interessante em seus textos é que, numa atitude tipicamente pós-moderna, Hassan desconstrói seu próprio esforço de opor os dois momentos, quando inclui, na relação de autores e temas pós-

-modernos, exemplos típicos do que Jameson chama de alto modernismo. Tomando o pós-modernismo ora como um período, ora como um conjunto de características trans-históricas, Hassan (1988) prefere respeitar certo mistério, bem ao gosto da tendência apocalíptica que imperava no momento, que decorre das dificuldades de definição do termo, trabalhando com a precariedade das conclusões parciais e provisórias.

A concepção de Jameson (1985) sobre o pós-modernismo, como um estilo que corresponde a novo estágio na lógica do desenvolvimento do capital, cuja principal característica é opor-se ao modernismo clássico ou alto modernismo, totalmente institucionalizado, também é tributária dos anos 1960. Em todas as áreas, Jameson verifica essa reação. A *pop art*, como a de Andy Warhol, seria uma reação contra a última grande escola modernista, o expressionismo abstrato. O cinema dos anos 1970, uma reação aos filmes de grandes autores, típicos do modernismo clássico.

Assim, na teoria jamesoniana, as obras pós-modernistas constituem reações específicas a “formas canônicas da modernidade”, “monumentos reificados”, que precisam ser destruídos para que algo novo possa surgir, uma leitura tipicamente de vanguarda, que também vê nas manifestações artísticas do momento o aspecto de ruptura e rebeldia das primeiras décadas do século XX:

Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos [...], que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 1960, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir. Isto quer dizer que serão tantas as formas de pós-modernismo quantas foram as formas modernas. (Jameson, 1985, p.17)

Os textos de Jameson constituem excelentes contribuições para o estudo do pós-modernismo, principalmente no que se refere à análise das principais características das manifestações artísticas.

Suas reflexões sobre o hiper-realismo, o eterno presente, os elementos esquizofrênicos na percepção contemporânea, a problemática do sujeito são indispensáveis para uma compreensão das perspectivas pós-modernas na arte contemporânea. A tentativa de explicar essa produção estética como parte de uma realidade mais ampla, ligada a um contexto social e econômico também é relevante para o debate sobre o pós-modernismo.

A leitura jamesoniana da experiência pós-moderna apresenta, porém, algumas limitações, como o reducionismo determinista, que coloca as manifestações artísticas como decorrentes diretamente da estrutura econômica e do contexto social; a nostalgia, quase um lamento, pelo esvaziamento da vanguarda; certa desconfiança diante do fascínio pela cultura de massa e o ceticismo com relação à possibilidade de posicionamento crítico na arte pós-modernista. Suas interpretações negativas do pastiche, do historicismo e da linguagem na arte revelam as limitações de Jameson para perceber as características específicas dessas experiências na sua deliçada e problemática relação com o modernismo. A insistência em analisar o pós-modernismo na perspectiva do modernismo revela o comprometimento com modelos de pensamento e de análise, como o marxismo, pautados pela lógica binária de oposições, rejeitada pela mentalidade pós-moderna. Mas na medida em que problematiza a própria doutrina marxista, buscando elementos na psicanálise e outras fontes do saber contemporâneo, Jameson também revela sua face de importante teórico pós-moderno.

Nos anos 1970, o debate sobre o pós-modernismo, incorporando as contribuições teóricas dos chamados pós-estruturalistas franceses, como Derrida e Foucault, dos estudos semióticos, da psicanálise de Lacan, das teorias do discurso, da ciência da linguagem, torna-se mais sofisticado. Essa pluralidade de perspectivas teóricas constrói um objeto de investigação mais complexo. A atuação de grupos minoritários ou sensíveis a problemas negligenciados pela civilização moderna, como as minorias étnicas, o movimento das mulheres, dos homossexuais, dos ecologistas, colaborou para lançar luzes sobre a atuação estética e ideológica dos modernistas, possibi-

litando outras leituras da modernidade. Pôde-se verificar, por exemplo, algumas ligações suspeitas entre a tecnologia e a ideologia do progresso em certos projetos vanguardistas; o substrato patriarcal, machista e eurocêntrico das utopias modernistas; os preconceitos imperialistas e classistas ocultos no desprezo a formas de expressão regionais, minoritárias ou ligadas à cultura de massa.

Desde então, alguns teóricos já não falam da pós-modernidade como algo que sucede diacronicamente à modernidade, promovendo ruptura com a fase anterior. Nem estabelecem relação de causa e efeito entre o contexto socioeconômico e as manifestações artísticas da pós-modernidade. Para Lyotard (1987), o pós-moderno seria uma atitude dentro da modernidade. Em sua obra, o termo assume a conotação de uma aporia temporal, uma lacuna no conceito moderno do tempo como sucessão: “Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante” (p.24).

Há, porém, um momento em que Lyotard faz uma formulação bem clara da diferença entre a criação modernista e a pós-modernista. É quando distingue o que denomina como paralogismo da estética pós-moderna, que se opõe à função inovadora da arte modernista de vanguarda. A inovação busca fazer um novo movimento, dentro das regras dos jogos de linguagem artística, a ponto de renovar a verdade da arte. Já o paralogismo, explica Lyotard (1987), busca a mudança que irá deslocar as regras do jogo, isto é, o impossível ou o movimento imprevisível:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando-se a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento. (p.26)

A inovação estética moderna inicialmente via uma nova verdade ou um novo modo de contar a verdade; já para Lyotard, a arte pós-moderna não mais é legitimada pelas metanarrativas da modernidade e não procura nenhuma verdade.

Quando se pretende simplesmente opor pós-modernismo a modernismo como se fossem dois blocos homogêneos, somente duas alternativas se apresentam. Ou se inclui o pós-modernismo na tradição modernista, enfatizando-se a continuidade, anulando-se as diferenças e encerrando-se o debate; ou se aponta uma ruptura radical, um corte em relação ao modernismo, o que, paradoxalmente, faria do pós-modernismo uma nova vanguarda. A primeira alternativa ignora transformações importantes na sensibilidade e na consciência a respeito do discurso e da produção de sentido, na maneira de encarar o sujeito e a obra de arte, na abertura para a cultura de massa e para as novas formas de contestação do sistema dominante, no relacionamento com o passado, inclusive com a tradição modernista e de vanguarda. A segunda opção, que toma o modernismo como reedição dos movimentos de vanguarda, leva a um esvaziamento do termo vanguarda do seu conteúdo histórico, retirando-lhe as conotações essenciais de radicalismo, utopia e busca do novo.

Radicalismo & cinismo. Cultura elevada & cultura de massa

*Se eu fosse pintor espalharia muito vermelho e muito
amarelo no fim desta viagem
Porque estou certo de que fomos todos um pouco loucos
E que um delírio imenso ensanguentava os rostos abatidos dos meus
companheiros de viagem.*

Blaise Cendrars (1993, p.65)

Existem pelo menos três pontos que distanciam completamente os pós-modernistas dos modernistas. A rejeição de certo radi-

calismo estético e ideológico. A condescendência, quando não a cumplicidade, com a cultura de massa. E a nova concepção da criatividade artística e da obra de arte, que nasce não apenas dos pontos anteriores, mas também da situação especial em que se encontra a imaginação na cultura pós-moderna.

O modernismo está relacionado com a busca do novo, ponto central na modernidade. O que é o novo? Cada época se propõe a encontrar um novo, algo diferente, que acrescente alguma coisa à estética, ao saber, aos valores estabelecidos. O novo não é um valor absoluto, é um valor relativo, definido a partir de determinada perspectiva e de um dado contexto. Ou seja, o novo é construído tendo-se em vista objetivos específicos.

Fenômeno global das artes no Ocidente, a vanguarda acabou sendo um termo genérico para designar inúmeros projetos estéticos e políticos, uma pluralidade de linguagens, estilos e propostas, que proliferaram nas primeiras décadas do século XX. Em comum, tinham a atitude beligerante e agressiva, de profundo senso crítico. Destruição e busca do novo eram palavras de ordem. Os objetivos radicais e específicos da vanguarda distinguem seus movimentos do fenômeno mais amplo conhecido como modernismo.

A vanguarda não se limita a buscar o novo. Seus objetivos não se restringem a mudar os modos de representação artística e literária. A principal meta das vanguardas históricas europeias, segundo Peter Bürger (1993), foi atacar e transformar a grande arte burguesa e sua ideologia de autonomia: “Os movimentos históricos de vanguarda negam [...] as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à práxis vital, a produção individual e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital” (p.96).

As vanguardas investiam contra a arte institucional, entendida como um esquema de produção, avaliação crítica e consumo que separa o produto artístico da vida cotidiana, dando-lhe plena autonomia e colocando-o nas alturas, como objeto esteticamente

perfeito em sua harmonia de forma e conteúdo.² Essa arte institucionalizada, resultante do esteticismo do século XIX e de seu repúdio ao realismo, fundamentada na estética de Kant e Schiller, florescia nos museus, galerias e academias no início do século XX. A forma de subverter o elevado *status* da arte era por meio da sua reintegração à práxis da vida. O ataque das vanguardas tinha por alvo as instituições culturais e os modos tradicionais de representação.

Radicalidade é a palavra que define a estratégia de ação das vanguardas. Uma estratégia decorrente das ideias de luta e de revolução política, implícitas no seu próprio conceito. O autoritarismo dos manifestos e o radicalismo dos procedimentos artísticos têm muito a ver com a origem militar do termo. Definida por Carl von Clausewitz – no seu estudo *Sobre a guerra*, um livro de teoria sobre estratégia militar, escrito no século XIX – como “força de choque, cuja tarefa primordial consistia na destruição instantânea do inimigo”, a *avant-garde* designa a parte da tropa que se destaca, avançando sobre o campo desconhecido, a fim de explorar o terreno e estabelecer os primeiros combates, iniciando o trabalho que será completado pela força regular, que vem atrás e ocupa o território (Subirats, 1987, p.50).

Uma conotação importante foi acrescentada ao termo por Henri de Saint-Simon,³ quando descreveu o papel de vanguarda que o ar-

2. Analisando essa grande arte, Benjamin (1990) a interpreta como uma espécie de sucessora da experiência religiosa, destacando a aura, o valor cultural e a autenticidade como seus aspectos essenciais.

3. Segundo Calinescu (1987), o uso romântico do termo “vanguarda” no contexto literário-artístico derivou da linguagem dos políticos revolucionários. A filosofia utópica de Henri de Saint-Simon foi responsável pela aplicação do termo com o significado de posição avançada na política, na literatura e na arte. Isso ocorreu em 1825, quando o vocábulo foi empregado por um dos discípulos de Saint-Simon, Olinde Rodrigues, no diálogo “L’Artiste, le savant et l’industriel”, publicado no volume intitulado *Opinions littéraires philosophiques et industrielles*, no qual se fixa o papel do artista de vanguarda e sua grande missão de propagar as ideias de um movimento utópico em direção à prosperidade e ao bem-estar social (p.101-2).

tista deveria ter na construção de um Estado ideal. Desde então, com a mediação do anarquismo socialista de Charles Fourier, a ideia de vanguarda ficou ligada à ideia de progresso na civilização técnica e industrial. Essa conotação explica o fervor utópico e a consciência política dos artistas de vanguarda.

O termo ganhou nova conotação quando Lênin, institucionalizando o Partido Comunista como a vanguarda da revolução, definiu a vanguarda artística como instrumento da vanguarda política. No Ocidente, inúmeros nexos ligaram objetivos revolucionários a propostas estéticas, alimentando muitos projetos artísticos importantes, que exigiam do artista qualidades semelhantes às de um combatente.

Confiante na possibilidade de revolucionar a história de sua comunidade, o artista agia como um herói fundador, explica Affonso Romano de Sant'Anna (1984, p.149). Até mesmo o caráter normativo e internacional de alguns grupos, que acabaram virando “vanguarda institucionalizada”, como o Estilo Internacional e o grupo holandês De Styl, pode ser relacionado ao internacionalismo revolucionário daquele momento histórico. O uso de categorias marxistas consolidou a ideia de negação e subversão da sociedade burguesa.

As noções herdadas de táticas militares, como a ideia de uma força de choque e o sentido destrutivo definiram, desde o início, o empreendimento artístico e social das vanguardas. Quase todos os grupos assumiram a provocação e o escândalo, fazendo apologia do choque e da ruptura, como estratégia para vários objetivos. No teatro de Brecht, o efeito de choque servia para esclarecer a natureza das relações sociais, permeadas pela ideologia, e destruir a hegemonia burguesa. Já nos ensaios de Walter Benjamin, um típico teórico de vanguarda, era importante estratégia para destruir modelos congelados de percepção sensorial e mudar o modo de recepção da arte, um pré-requisito para a reorganização revolucionária da vida cotidiana (Huysen, 1987, p.13-4).

Introduzindo um elemento automático, inconsciente e irreflexivo na percepção e na experiência estética, o choque estabelece violenta ruptura com os hábitos formais estabelecidos, minando a

arte institucionalizada da sociedade capitalista. Privilegiando a função da arte nos processos de mudança social, a estética do choque representava uma ruptura radical com a modernidade burguesa, buscando reintegrar arte e vida.

Apesar dos momentos de conflito que acabaram surgindo entre a vanguarda artística e a política, como a longa luta entre as vanguardas russas e o partido bolchevique, os artistas de vanguarda mantiveram-se fiéis à missão transformadora e pioneira herdada das vanguardas políticas. Estética e utopia completavam-se, pois a busca de um novo estilo era vista como representação e antecipação formais de uma nova realidade social, política e espiritual.

Vanguarda e modernidade condicionam-se mutuamente. Como tradição do novo, a modernidade sempre foi uma tradição de inquietude e autocrítica. Processo de constante autossuperação, a estrutura da modernidade é essencialmente dinâmica. O maior paradoxo da vanguarda foi o fato de ter, afinal, seguido o ritmo da continuidade. Apesar das divergências entre os grupos, havia uma unidade entre os mesmos, o que explica a evolução das vanguardas, com o desenvolvimento de uma arte abstrata, a implantação de um estilo internacional e a difusão de valores utópicos, ora éticos, ora sociais e políticos. Aspectos contraditórios de polos opostos foram institucionalizados como partes de um *continuum* histórico cultural, rotulado genericamente de modernismo.

Uma sociedade na qual a grande arte tinha um papel essencial na legitimação da hegemonia cultural era o pressuposto para a luta das vanguardas europeias. Em países americanos, o problema da hegemonia vinha ligado ao do imperialismo e colonialismo. Se era importante destruir as instituições responsáveis pela hegemonia cultural e a arte sustentada por elas, havia também a necessidade legítima de construir uma tradição artística nacional, um referencial para a formação de uma identidade. No Brasil, os aspectos radicais da vanguarda, os impulsos irreverentes e o entusiasmo guerreiro foram aproveitados num projeto de construção da arte local, consubstanciado no apelo à brasilidade, o que ajudou a consolidar o modernismo.

Mesmo alimentado pelas vanguardas, recebendo delas o ímpeto de luta contra o passadismo⁴ e as principais estratégias de experimentação formal com que empreendeu essa luta, o modernismo permaneceu preso à noção tradicional de arte autônoma, à construção harmoniosa de forma e conteúdo, ao estatuto especializado da estética e ao mito da cultura superior. A obra de arte modernista, com sua estrutura circular, simétrica, perfeita, almejando profunda comunhão entre emoção e rigor formal, também ganhou uma aura, entrou para os museus e academias, e tornou-se a nova arte institucional. Passando por um processo de sublimação, nas décadas de 1940 e 1950, quando surgiram as grandes interpretações e as principais doutrinas críticas do modernismo, as obras modernistas foram transformadas em modelos ideais, paradigmas de perfeição.

Não se podem subestimar os aspectos ideológicos da canonização do modernismo, duplamente usado e acusado por simpatizantes da esquerda e da direita. Pressões políticas e contingências históricas moldaram as grandes análises do modernismo, fundamentadas em teorias e doutrinas críticas que o codificaram como um cânone da arte ocidental do século XX. As clássicas interpretações de Clement Greenberg e Theodor Adorno,⁵ surgiram na era de Stálin e Hitler, quando a ameaça de um controle totalitário de toda a cultura forjou uma variedade de estratégias defensivas destinadas a proteger a alta cultura em geral (Huyssen, 1987, p.56-7). Já o *New Criticism* desenvolveu-se no contexto da guerra fria. A condenação do realismo nessa época, transformado por Jdanov na esté-

4. Termo genérico, utilizado pelos modernistas brasileiros, para designar todas as formas de arte institucionalizada nas primeiras décadas do século XX: um ecletismo que englobava tendências simbolistas, decadentistas, parnasianas e românticas. Muitas vezes, o termo assumia conotação mais ampla, servindo para designar a cultura tradicional.

5. Segundo Huyssen (1987), embora a ideia vanguardista de que se poderia salvar a sociedade por meio da arte sobreviva na teoria de Adorno, ele desprezava toda arte comprometida politicamente, pelos mesmos motivos que rejeitava as tentativas da vanguarda de integrar a arte à vida, como perigosas regressões da estética para a barbárie. Para Adorno, a modernidade estética só poderia combater a modernidade burguesa conservando-se pura (p.31).

tica oficial do Partido Comunista na Rússia, tem muito a ver com a luta contra o socialismo. Assim como as críticas à cultura de massa tinham a ver com a luta contra os totalitarismos.

No Brasil, onde as nuances ideológicas se mesclavam num ecletismo de difícil definição, as elites intelectuais, ciosas em preservar o padrão da arte elevada, criticavam tanto o realismo quanto as formas geradas pela cultura de massa. Mas o item decisivo para a canonização do modernismo, entre nós, foi mesmo o projeto de construção de uma arte autenticamente brasileira.

Valorizadas pelo que trouxeram de contribuição ao modernismo, as obras de vanguarda também foram recebidas nas instituições artísticas do Ocidente. Absorvidas pelo modernismo, endeusadas nos museus e cooptadas pela cultura de massa, as vanguardas perderam seu lugar na luta revolucionária contra a hegemonia burguesa. Seu triunfo no mundo capitalista, sua legitimação pela cultura elevada, representada pelas instituições, significava, paradoxalmente, o fracasso de seus propósitos originais.

De modo geral, os pós-modernistas demonstram profunda desconfiança diante de toda espécie de radicalismo. Seus projetos não incluem ideais elevados de emancipação política, ou gestos ousados de pesquisa estética. Descartando a posição cêntrica e o entusiasmo combativo dos artistas de vanguarda, desconstroem a ideia de novo, inviabilizam o conceito de progresso e incorporam, sem nenhum pudor, a cultura de massa. Desconfiando também da razão crítica, predominante no pensamento moderno, principalmente na tradição iluminista e na filosofia kantiana, adotam frequentemente uma razão cínica (Sloterdijk, 1984), engendrando novas espécies de crítica, fora dos limites da modernidade. Para compreender sua postura, é preciso retomar mais um pouco da história dos diferentes movimentos de vanguarda, o seu declínio e o repentino renascimento nos anos 1960.

Os bárbaros chegaram

*Por que hoje os dois cônsules e os pretores
Usam togas de púrpura bordadas,
E pulseiras com grandes ametistas
E anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
É que os bárbaros chegaram hoje,
Tais coisas os deslumbram.*

Konstantinos Kaváfis (1982, p.83)

Não foram as vanguardas que terminaram a tarefa de subverter a autonomia da arte institucional burguesa, a arte elevada do século XIX, para reintegrá-la à vida. Foi a poderosa cultura de massa do século XX, verdadeira indústria cultural, como a rotularam Adorno e Horkheimer.⁶ Ironicamente, os anseios utópicos de alterar a percepção, estabelecer nova sensibilidade e transformar a vida diária, embora distorcidos, foram realizados pela cultura produzida pelos *mass media*, que absorveu e domesticou as estratégias mais radicais da vanguarda, em todas as suas manifestações, desde o cinema de Hollywood, a televisão, a propaganda, o desenho industrial, até a estetização completa do consumo (Huyssen, 1987, p.15). Num sentido jamais imaginado pelas vanguardas, a vida tornou-se arte, na estetização da política como um espetáculo de massa promovida pelos totalitarismos de direita, nas ficcionalizações da sociedade ditadas pelo realismo socialista, e no mundo de sonhos promovido por Hollywood (Huyssen, 1987, p.34). Nesse

6. Ao fazer a crítica da cultura de massa do século XX, Adorno e Horkheimer (Escola de Frankfurt) desenvolvem o conceito de indústria cultural, definida por Barbara Freitag (1986) como “a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada no mercado e por este consumida como mercadoria” (p.72). Na teoria crítica desses autores, indústria cultural se refere a uma organização e administração vertical e homogeneizadora de toda a cultura, fazendo dela instrumento de controle social, para manter a estabilidade do sistema.

contexto, após a Segunda Guerra, a ideia de vanguarda acabou sendo equivocadamente ligada à ideia de progresso tecnológico da civilização ocidental.

A busca do novo, por exemplo, tornou-se estratégia essencial na produção e distribuição dos bens de consumo, alcançando seu ponto máximo no esquema de obsolescência programada dos produtos industrializados. Quando se dá o renascimento de muitas tendências de vanguarda, nos anos 1960, o projeto original de reintegrar arte e vida já não tem sentido. Articulando-se com os movimentos sociais da época e as formas de contestação emergentes, como o feminismo, o movimento dos jovens rebeldes, a contracultura, as neovanguardas voltam-se contra o modernismo canonizado entre as décadas de 1940 e 1950, empreendendo um processo de revisão de inúmeras questões modernistas.

Exemplo da revisão crítica do modernismo encontra-se na produção literária feminina. Insistindo no fato de que as noções masculinas de percepção modernista não se aplicavam a elas, muitas militantes das causas feministas vão provocar uma volta da subjetividade na prosa, que contraria frontalmente o ideal de impessoalidade proposto pela arte modernista (Huyssen, 1987, p.60-1).

A revisão da ideia de cultura de massa, rejeitada na tradição moderna como feminina e inferior, também coincide com a crítica ao modernismo e a emergência das vozes por ele recalcadas, na cena cultural dos anos 1960. As neovanguardas, como é o caso da *pop art* começam, intencionalmente, a dismantelar a grande divisão que havia entre a arte moderna e a cultura de massa.

Apesar dos métodos radicais, da ironia, da zombaria, dos efeitos de choque, os artistas de vanguarda, no início do século, eram profundamente sérios, comprometidos com uma elevada tradição iluminista. As palavras de ordem estabelecendo diretrizes de conduta estética e ideológica revelam confiança no sujeito empreendedor. Sua aversão à classe média, ao homem de saber mediano e o repúdio às formas de vida burguesa, contraditoriamente, não se deviam somente aos impulsos marxistas que orientaram vários projetos de emancipação social e política. Tinham também uma relação es-

treita com os programas didáticos do iluminismo, que rejeitavam os aspectos da arte como diversão, mero entretenimento. Apesar do radicalismo, as vanguardas vinham de uma tradição dentro da modernidade. Por isso mantinham uma dupla luta: contra a modernidade burguesa e contra a arte burguesa, fosse em sua versão erudita, de arte institucional, fosse em sua versão popularesca, manifestada na então nascente cultura de massa.

Nesse aspecto, as vanguardas guardavam a mesma repulsa da arte elevada pelas produções destinadas ao consumo fácil da burguesia. Em sua oposição à modernidade burguesa,⁷ a arte culta, elevada, havia desenvolvido uma guerra ao *kitsch* e às manifestações artísticas dirigidas ao grande público.⁸ De Flaubert⁹ aos grandes modernistas do século XX, sempre houve um repúdio ostensivo às trivialidades e ao que se convencionou a chamar de mau gosto.

Tal como o novo, cada época também tem o seu *kitsch*. Mas o período de triunfo desse sistema de vida deu-se entre 1880 e 1914, sintomaticamente, na mesma fase de gestação do modernismo. Abraham Moles (1986) define esse estilo, ou melhor, esse não es-

7. O esteticismo exacerbado da arte burguesa no século XIX foi um mecanismo importante para sua autonomia em relação às esferas do Estado e da Igreja, mas colocou os artistas à margem da sociedade, abrindo uma lacuna entre o universo da arte e o da realidade, entre a cultura elevada e a cultura produzida para a massa (Huyssen, 1987, p.7).

8. Semelhante à guerra contra o *kitsch* é a guerra que a modernidade estética desenvolve contra a teatralidade na arte, que Diderot define como “uma consciência exagerada do espectador e de uma implícita tomada deste como interlocutor” (apud Connor, 1992, p.72).

9. Flaubert foi uma voz paradigmática da estética baseada no repúdio ao que Emma Bovary lia. Apoiando-se em estudos de Christa Wolf, Huyssen (1987) mostra as articulações entre o machismo modernista e seu pavor pela cultura de massa, vista como algo passivo, inferior e imposto, identificada com o feminino, devido a características como simplicidade, subjetivismo, exagero, sentimentalismo. Só de modo indireto, ao declarar “Madame Bovary c’est moi”, Flaubert confessaria o fascínio recalcado pela cultura de massa. Um fascínio que, na opinião de Huyssen, sempre esteve oculto, sob os textos modernos (p.46).

tilo, como um modo de vida e de consumo de arte característico dos períodos de opulência:

[A] mentalidade *kitsch* [é] resultante de uma situação sociocultural de aspiração à felicidade condicionada pela prosperidade de uma classe média que vem se ampliando até abraçar a quase totalidade da sociedade na época contemporânea. [...] O empilhamento, a sinestesia, o meio-termo enfeitado, a angústia possessiva, a desproporção entre os meios e os fins, o romantismo, uma lembrança do rococó, um toque de maneirismo, são estes os componentes da mistura *kitsch*. (p.112)

Com sua fórmula do belo como promessa de felicidade, Stendhal (1972) havia fornecido o projeto básico para a literatura *kitsch* direcionada às classes médias, construída sobre o acúmulo, a sobreposição e a repetição. Mercadoria comum, feita para o consumo rápido, que alimenta sonhos e dá prazer, não o gozo intelectual de que fala Barthes,¹⁰ mas o prazer instantâneo, sem complicação, essa forma de escrita explora arquétipos e valores da sociedade burguesa, como os grandes heróis, os vilões cruéis, os senhores poderosos, as virgens frágeis.

Resultante da expansão da modernidade burguesa na arte, com seu pragmatismo e o anseio por entretenimento fácil, sua tecnologia de produção e reprodução, responsável pela proliferação de imitações baratas e distribuição em grande escala, a cultura de massa nasceu na época da Revolução Industrial e foi o terror da modernidade literária. Se a modernidade sugere compromisso com a mudança, a novidade, o *kitsch* sugere repetição, banalização (Calinescu, 1987, p.244-6).

10. Instalado na alta cultura, mantendo igual distância em relação à direita e à esquerda, Roland Barthes (1987) segue o cânone modernista, mantendo a distância entre a cultura de massa e a cultura elevada. Daí a distinção que ele estabelece entre o *plaisir*, o prazer da ralê, e a *jouissance*, a fruição aristocrática do texto (p.8).

Seguindo a tradição da modernidade literária, o radicalismo dos artistas de vanguarda não investira apenas contra o passadismo e a arte institucionalizada. Herdeiros da grande poesia francesa do século XIX, como a de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, os modernistas de vanguarda atacavam não apenas o estilo de vida e os valores da burguesia, mas também as manifestações artísticas dirigidas ao grande público. Abominavam a cultura de massa. E todos os seus produtos pseudoartísticos.

A resistência às seduções do mercado e ao desejo de agradar ao público era uma arma essencial do artista na sua tradicional luta contra a modernidade burguesa. Para liberar a grande arte de elementos populistas e impuros, como o *kitsch* e a teatralidade, recorriam à ironia, à hostilidade contra elementos tradicionais da cultura burguesa, à rejeição das representações realistas, à elevação da inteligência acima do sentimento e à impessoalidade.

Para muito críticos como Susan Sontag (1987), ao buscar uma arte autorreferencial, autoconsciente, autônoma e rigorosamente experimental, o que aproxima a arte da ciência e lhe confere autoridade como portadora de conhecimento, os modernistas ampliaram o fosso entre a arte elevada e a arte inferior, conferindo à obra de arte uma seriedade e uma elevação tal que excluía dela o prazer no sentido comum: “o prazer de uma melodia que podemos cantarolar de boca fechada depois de deixar a sala de concertos, de personagens de um romance ou de uma peça nos quais podemos nos reconhecer, nos identificar, e que podemos dissecar no que se refere aos seus motivos psicológicos realistas, de uma bela paisagem ou de um momento dramático representado numa tela” (p.348).

Quando a vanguarda se tornou moda, canonizada pelas instituições artísticas do Ocidente e popularizada pelos meios de comunicação, e o modernismo passou a ser o novo paradigma de arte elevada, o *kitsch* voltou a gozar de um estranho prestígio, especialmente nos círculos intelectuais mais sofisticados. Tanto os artistas quanto alguns novos críticos dele se utilizaram como forma de contestação à hegemonia do modernismo.

Leslie Fiedler foi um desses críticos que pregaram uma subversão dos cânones modernistas a partir de elementos da cultura de massa. Declarando a morte da arte de vanguarda e exaltando as formas populistas de literatura, ele convida os jovens escritores a preencher a lacuna entre a alta cultura elitista e a popular, de massa. Sua proposta revela o desejo de atacar o modernismo, rejeitando as clássicas teorias modernistas, como as de Adorno e de Greenberg, e as práticas interpretativas ligadas ao *New Criticism*. Invertendo tais teorias, Fiedler (1984) esforça-se por creditar à cultura de massa um potencial subversivo ou progressista, pregando uma curiosa postura de vanguarda às avessas.

Já a sensibilidade *camp*, aclamada por Susan Sontag (1987), embora incorpore elementos *kitsch*, tem uma conotação mais sofisticada. Estilo exagerado, deliberadamente divertido e fora de moda, recorrendo ao exagero e afetação, o *camp* é também uma das formas de manifestação da sensibilidade pós-moderna:

Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização. [...] Não é preciso dizer que a sensibilidade *Camp* é descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica. [...] Todos os objetos e pessoas *camp* contêm um grande componente de artifício. Na natureza nada pode ser *campy* [...] *Camp* é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são. O melhor exemplo está na Art Nouveau, o estilo *camp* mais típico e mais plenamente desenvolvido. (Sontag, 1987, p.320-2)

O trabalho do jornalista Tom Wolfe (1990), *Da Bauhaus ao nosso caos*, uma condenação sarcástica do alto modernismo por meio de certa retórica *camp*, constitui exemplo dessa nova sensibilidade, aberta à cultura *kitsch*. Celebrando o populismo da arquitetura pós-modernista, inspirado na cultura dos cassinos de Las Vegas, Tom Wolfe mostra que a arquitetura, tendo-se libertado

dos compromissos teóricos dos modernistas, ficou livre para incorporar o exagero retórico do ornamento, o culto ao sublime e à monumentalidade.

A utilização de gêneros e procedimentos estéticos próprios das produções dirigidas às massas não apenas forneceu subsídios para a contestação das neovanguardas ao modernismo, mas possibilitou o aparecimento de nova sensibilidade, tipicamente pós-moderna.

A incorporação de tais elementos, porém, não se faz, como acusam muitos críticos do pós-modernismo, com base na teoria crítica de Adorno e Horkheimer e inspirados nas críticas de Lukács ao modernismo, de maneira passiva. Combinados com sofisticadas estratégias da arte elevada, modernista ou de outras épocas, gêneros e técnicas da arte de consumo possibilitam o desenvolvimento de formas de resistência dentro do próprio sistema, essa complexa rede interativa de múltiplos meios de comunicação.

Além disso, é preciso considerar, como faz Huyssen (1991), o esvaziamento do dogma modernista que tratava a cultura de massa como um bloco “monoliticamente *kitsch*” e destruidor de mentes (p.46). A indústria cultural preenche funções públicas, ela satisfaz necessidades que não são por si falsas nem puramente reacionárias, articulando contradições sociais a fim de homogeneizá-las. Segundo Andreas Huyssen, é precisamente esse processo de articulação que pode transformar-se no campo da contestação e da luta.

O espaço cultural das sociedades contemporâneas, saturado com representações das estéticas de consumo e entretenimento dos *mass media*, que abastece as formas dominantes de conhecimento e imaginação, leva os artistas a propor estratégias de apropriação do artifício, do espetáculo e do *kitsch*, desencadeando formas alternativas de contestação que atuam de dentro do próprio sistema. Negando que os artistas sejam seres privilegiados que podem se posicionar fora do sistema, muitos escritores exploram as infinitas possibilidades de combinação entre procedimentos e técnicas da arte elevada e da cultura de massa.

Por outro lado, os *mass media* assimilam cada vez mais os padrões de beleza e o apuro de produção da estética culta, além de

popularizar de modo crescente as grandes obras da arte elevada. A proliferação de manifestações culturais consideradas inferiores embaralhou as fronteiras entre as diferentes formas de cultura, o que leva Huyssen a concluir: “enquanto o grande muro do modernismo mantinha os bárbaros de fora e protegia a cultura, agora há somente um terreno escorregadio que pode revelar-se, para alguns, como prova de fertilidade e, para outros, como traição”.¹¹

Tal como no poema de Kaváfis (1982, p.83) “À espera dos bárbaros”, usado como epígrafe, a relação da modernidade com os bárbaros, todos aqueles que estão fora da civilização moderna, sempre foi ambígua. Ao mesmo tempo que os temiam, os habitantes do Estado ultracivilizado, descrito pelo poeta, ansiavam por sua chegada. Algo semelhante acontecia com os redutos da arte elevada, confinados no reino da modernidade culta. O estranho desejo de catástrofe pode ser lido também como desejo de mudança, daí o tom celebratório e apocalíptico de muitas tendências pós-modernistas, principalmente nos anos 1960.

Viva a razão cínica

*A imprensa, a estrada de ferro, o bem-estar social,
a penicilina – quem poderia negar que estas são
notáveis invenções no “jardim da humanidade”?
Contudo, depois dos terrores tecnológicos do século
XX, de Verdun ao Gulag, de Auschwitz a
Hiroshima, a experiência zomba do otimismo.*

Peter Sloterdijk¹²

11. “Where modernism’s great wall once kept the barbarians out and safeguarded the culture within, there is now only slippery ground which may prove fertile for some and treacherous for others” (Huyssen, 1987, p.59).

12. “The press, the railway, social welfare, penicillin – who could deny that these are remarkable inventions in ‘garden of humanity’? However, since the technical terrors of the 20th century, from Verdun to the Gulag, from Auschwitz to Hiroshima, experience mocks optimism” (Sloterdijk, 1984, p.198).

O radicalismo das vanguardas históricas não foi liquidado apenas por sua absorção na produção cultural dos *mass media*, nem pelas ambíguas relações das neovanguardas com a cultura de massa. Há outro fator fundamental que separa as neovanguardas de suas antecedentes históricas, introduzindo a pós-modernidade. Trata-se do esvaziamento de uma série de valores, doutrinas e crenças utópicas da modernidade que fundamentaram os principais movimentos de emancipação sociopolítica. Esse fato tem sido objeto de estudo de inúmeros teóricos pós-modernos e está no centro da mais importante polêmica ocorrida na década de 1980, cujos principais interlocutores foram Jurgen Habermas e Jean-François Lyotard.

Quando recebe o Prêmio Adorno, em 1982, Habermas (1983) faz um discurso sugerindo que a modernidade, iniciada com o iluminismo, é um projeto inacabado, que precisa ser defendido dos irracionalismos conservadores. Com essa interpretação, o filósofo alemão coloca sob o rótulo de conservadorismo as mais diversas correntes do pensamento contemporâneo e os teóricos mais dispareos como Daniel Bell, Foucault e Derrida. Tomando a modernidade como um bloco homogêneo, do qual ele exclui os barbarismos como as correntes dadaísta e surrealista, e mostrando invejável crença iluminista no poder emancipatório da razão, Habermas interpreta a pós-modernidade como um bloco igualmente homogêneo, de caráter conservador, permeado por perigoso niilismo nietzschiano. Lyotard contra-ataca mostrando uma modernidade que produziu toda sorte de totalitarismo e terror, com base no imperialismo da razão e em seus grandes discursos, legitimadores da civilização ocidental. A pós-modernidade lyotardiana surge da impossibilidade de se continuar acreditando na isenção ideológica, na objetividade e superior universalidade desses metarrelatos.

O fato é que tanto Habermas quanto Lyotard trabalham com a pressuposição de uma experiência pós-moderna política e social diferente da moderna. Embora não empregando o termo pós-moderno, os trabalhos de Peter Sloterdijk são contribuições excelentes para se compreender essa nova forma de experiência. A utilização que ele faz do conceito de cinismo é uma ferramenta relevante na

definição do comportamento que caracteriza a postura política pós-moderna nas sociedades ocidentais.

Ao contrário de Diógenes, o modelo antigo de cínico, que, vivendo num tonel, desprezava abertamente as convenções sociais, zombando delas e proclamando sua autossuficiência, o cínico pós-moderno, descrito por Sloterdijk, aparece como uma figura de massa, um caráter social médio na superestrutura elevada:

O cínico moderno é um caráter associal integrado, cuja falta de ilusões firmemente estabelecida corresponde à de qualquer *hippie* [pessoa que rejeita a ordem estabelecida]. Ele não vê seu próprio olhar lúcido e diabólico como um defeito pessoal ou como um desvio amoral que deva ser justificado de modo particular. Instintivamente, jamais enxerga seu modo de vida como algo perverso, mas como parte de uma visão coletiva, realista, das coisas. [...] Parece até haver algo saudável nessa atitude, como em geral há no desejo de autopreservação. Essa é a postura de pessoas que constatarem terem acabados tempos da inocência.¹³

A civilização contemporânea produz uma série desses seres angustiados e solitários que, julgando-se espertos, zombam das leis e convenções, feitas para os tolos. O descentramento do poder no sistema capitalista contemporâneo colabora para o aparecimento do cinismo como fenômeno de massa. É inconcebível, hoje, um ponto fora do poder em que o cínico contemporâneo, imitando seu ancestral antigo, solitário, pudesse instalar-se para zombar da sociedade. Agindo no anonimato, o cínico pós-moderno descrito por Sloterdijk

13. "The modern cynic is an integrated asocial character whose deep-seated lack of illusions is a match for that of any hippy. He does not regard his own clear, evil gaze as a personal defect or as an amoral quirk to be privately justified. Instinctively, he no longer understands his way of life as something evil, but as part of a collective, realistic view of things. [...] There even seems to be something healthy in this attitude, as there is generally in the will to self-preservation. This is the stance of people who realize that the times of naïveté are gone" (Sloterdijk, 1984, p.192).

dijk não se expõe abertamente à zombaria dos outros, mas, pelo contrário, parece perfeitamente ajustado ao sistema:

Psicologicamente, o cínico contemporâneo pode ser compreendido como um melancólico marginal; ele é capaz de manter seus sintomas depressivos sob controle e permanecer mais ou menos capaz de trabalhar. Sem dúvida, a capacidade do cínico de trabalhar é decisiva no cinismo moderno. [...] As posições-chave da sociedade, há muito, foram tomadas por um cinismo difuso. [...] Certa amargura elegante colore sua atividade. Pois os cínicos não são tolos, e de vez em quando eles certamente veem o nada para o qual tudo conduz. Sua natureza espiritual tornou-se elástica o suficiente para provocar constantes dúvidas sobre suas próprias pretensões na busca de sobrevivência.¹⁴

Todo comportamento cínico vive da discordância entre os princípios proclamados e a prática, sendo a dissimulação a sua maior marca. Colocar a moral a serviço da imoralidade, mostrar a proibição como forma de desonestidade e a verdade como forma de mentira são atitudes próprias desse comportamento. A cultura cínica realiza uma espécie de negação perversa. E nasce do desprezo pelos valores iluministas da modernidade.

Segundo Sloterdijk, na cultura contemporânea, todo o pensamento sério foi invadido por sinais que demonstram uma ironização radical da ética e da convenção social. O comportamento cínico difundiu-se por todos os setores da sociedade. A ausência de

14. "Psychologically, the contemporary cynic can be understood as a borderline melancholic; he is able to keep his depressive symptoms under control and remains more or less capable of work. Indeed, the ability of the cynic to work is decisive in modern cynicism. [...] Society's positions have long since belonged to a diffuse cynicism. [...] A certain elegant bitterness colors its activity. For cynics are not dumb, and every now and then they certainly see the nothingness to which everything leads. Their spiritual make-up has become elastic enough to make the constant doubt about their own pursuits part of their quest for survival" (Sloterdijk, 1984, p.192).

compromisso com postulados ideológicos é um dos aspectos dessa espécie de descontentamento difuso, que se manifesta como algo universal. O cínico sempre desconfia da razão crítica e dos projetos elevados e justifica sua má consciência alegando a necessidade de sobrevivência e se conformando com a ideia de que sua conduta é igual à de todo todo mundo.

As formas modernas de crítica ideológica, herdeiras da tradição iluminista de crítica ao poder, de luta contra a tradição e ataque aos preconceitos, como o marxismo, entre outras, abandonaram suas raízes na filosofia cínica e, para conquistar a posição de teoria, assumiram um tom de seriedade burguesa, abandonando o tom satírico. São essas raízes primitivas e esse tom satírico que o cinismo recupera, abandonando a tradicional crítica da ideologia, já que não se acredita ser possível encontrar a chave para iluminar as consciências.

Nas narrativas que adotam perspectivas pós-modernas, a maneira como o narrador conduz a história e analisa suas próprias ações é em geral bastante cínica. A ironia, o sarcasmo e o humor não deixam espaço para o clima de pesada seriedade com que os personagens existencialistas encaravam seus problemas de má-consciência. Um bom exemplo de narrador cínico aparece na obra de John Barth (1987), *A ópera flutuante*. No final, ele mesmo conclui que o cinismo era apenas mais uma das máscaras com que tinha tentado encarar a vida. Nessa literatura, o cinismo funciona como estratégia de desmascaramento de atitudes.

A imaginação no labirinto de espelhos

*Quando olho num espelho não vejo nada. As pessoas
me chamam de espelho, e se um espelho olha para
dentro de outro espelho o que ele vê?*

Andy Warhol¹⁵

15. "When I look into a mirror I see nothing. People call me a mirror, and if a mirror looks into a mirror what does it see?" (apud Kearney, 1988, p.5).

A frase de Andy Warhol é perfeita para descrever a sua própria artificialidade, proclamando a falta de profundidade, a ausência de origem e de referenciais externos. A ideia de obra de arte como criação original, num tempo único e num espaço singular é totalmente rejeitada no contexto da pós-modernidade, e, para se compreender essa questão, é necessário relacioná-la ao modo como as imagens, transformadas em meros ornamentos, multiplicam-se infinitamente, sem nenhum conteúdo, no mundo contemporâneo.

Como explica Teixeira Coelho (1991), a imaginação é um dos modos pelos quais a consciência apreende o mundo e o elabora. Um recurso privilegiado do conhecimento indireto. A consciência dispõe de diferentes tipos de imagem, que mantêm uma relação fortemente convencionada com o objeto. Imagens que apresentam inúmeros graus de desvio em relação aos objetos a que se referem, até formarem os símbolos. Na rede infinita de imagens, elas se modificam, se sobrepõem, se anulam, se transformam e se reproduzem. Mas o excesso delas e sua supervalorização no mundo contemporâneo acarretaram a anulação dos significados produzidos.

Uma das consequências desse contexto em que as imagens proliferam, esvaziadas de sentido, precedendo a realidade que supostamente representam, é o enfraquecimento da imaginação. Em sua análise sobre esse fenômeno, Kearney (1988) demonstra que, nesse contexto, os artistas são meros jogadores que operam numa rede de signos, “flutando num jogo de inter-relações anônimas de imagens”, que eles só podem, quando muito, “parodiar, simular ou reproduzir” (Kearney, 1988, p.13).

Kearney descreve três modos de conceber a imaginação. Na arte clássica, a imaginação, vista como ameaça ao sistema logocêntrico, era como um espelho voltado para as imagens divinas, refletindo essências absolutas. A imaginação moderna, iniciada principalmente com os românticos e aperfeiçoada com os modernistas, privilegiava a figura da lâmpada. Em vez de imitar uma verdade exterior ao homem, a imaginação projeta sua luz criadora, tornando-se fonte imediata de sua própria verdade. Na pós-modernidade, na qual nossa compreensão do mundo está condicionada

pela reprodução eletrônica dos *media*, a figura ideal para simbolizar a imaginação é a de um labirinto de espelhos que se olham, reproduzindo uma infinidade de simulacros. Cada uma dessas manifestações da imaginação está relacionada com a tendência geral que orienta o conhecimento em cada época.

São inúmeras as articulações que se podem fazer entre a imaginação pós-moderna e as principais teorias do conhecimento. O descentramento do sujeito, as novas concepções de linguagem, a estetização e ficcionalização da realidade, a suspeita em relação à progressão linear da história, o senso de pluralismo da cultura contemporânea são alguns pressupostos teóricos que fundamentam a ideia de morte da imaginação como fonte de criação original.

A questão do sujeito é um dos aspectos mais curiosos das principais teorias surgidas a partir dos anos 1960, tais como a crítica de Lévi-Strauss às ciências humanas, o predomínio de uma lógica do significante na concepção do inconsciente de Lacan, o tema da morte do autor em autores como Barthes, Foucault e Blanchot, a importância da escrita na desconstrução feita por Derrida ao logocentrismo, dependente este da categoria metafísica de sujeito, a concepção produtivista do desejo em Deleuze, em que fluxos desejantes determinam a mobilidade dos sujeitos e a ideia do processo sem sujeito que Althusser ia buscar em Hegel para definir o processo da história.

Todas essas teorias ajudaram a desconstruir a ideia humanista e cartesiana de sujeito como um ser autônomo, dotado de uma personalidade coerente, lógica. Barthes, Foucault e Althusser interpretam o culto do sujeito criativo como sintoma da ideologia burguesa. Para eles, a noção de pessoa humana é mero produto da civilização moderna no Ocidente, enquanto a afirmação do autor na arte seria apenas um aspecto da ideologia do capitalismo.

Para Barthes (1993), a obra literária não deveria ser concebida como expressão de um sujeito criativo, mas como um jogo impessoal de signos linguísticos. Portanto, a vida do texto pressupõe a morte do autor. O que se pode admirar em uma obra não é o gênio, mas apenas a *performance*, conclui Barthes, pois o autor é apenas

“uma personagem moderna” (p.66). Para Foucault (1992), os sujeitos humanos, responsáveis por seus discursos, são condicionados em sua capacidade perceptiva e imaginativa por códigos subjacentes, “os códigos fundamentais de uma cultura, que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos [...] seus valores” (p.10).

A linguística estrutural, para a qual a linguagem é um sistema que funciona independentemente de seus interlocutores, fornece um instrumental teórico importante, juntamente com outras teorias do discurso, nessa desconstrução do sujeito. A linguagem passa a ser concebida como um processo autorreferencial. Nada existe antes ou fora dela. Jogo aberto de significantes, a linguagem não se refere a nenhum significado real externo. Não existe nenhum significado transcendente a ela, algo chamado verdade ou subjetividade humana. Assim, o conceito humanista de homem deu lugar ao conceito anti-humanista de jogo intertextual: o modelo autônomo desaparece na rede de operações anônimas da linguagem. Segundo esses teóricos, o eu originário e fundador do artista funcionaria unicamente dentro dessa rede de significados já existentes.

O conceito de imaginação depende essencialmente da ideia de original e de novo. Numa realidade inteiramente mediatizada pelos meios de comunicação e pela estetização, em que as pessoas têm a sensação de viver um eterno presente, tornou-se problemático distinguir o real do imaginário, como também determinar o que é original e o que é novo.

Tendo-se embaralhado as diferenças entre imagem artística e imagem de consumo, ficou muito complicado também saber quem produz ou controla as imagens que condicionam nossa consciência. Todos parecem tragados pela ideologia do simulacro.

Numa cultura em que estilos e práticas artísticas de muitas épocas passaram a coexistir, também é problemático saber o que é novo. Se um dos traços essenciais do pós-modernismo é a suspeita em relação ao desenvolvimento linear da história, a consciência da continuidade e da pluralidade transformam a história num painel de colagens, no qual convivem fragmentos de diversas épocas, inviabilizando a ideia de novo. Por outro lado, a sociedade contemporânea

está fundamentada na renovação contínua dos hábitos e dos produtos consumidos. A novidade perdeu seu aspecto revolucionário e perturbador, que tinha sido tão essencial no modernismo.

Desprovido de aspectos como origem ou fonte original de significado, originalidade ou imagem singular, criada por um sujeito determinado, e novidade, algo que revoluciona a tradição e o estabelecido, o conceito tradicional de imaginação também sofre alterações. A obra de arte passa a ser vista como uma superfície mecanicamente reproduzível, sem interior ou profundidade, uma cópia sem referências externas. Imitação de uma imitação, que confessa sua própria artificialidade por não se referir a nenhum original.

Uma das fortes tendências subjacentes à cultura dos anos 1970 e 1980 foi a crescente nostalgia pelas várias formas de vida do passado, que redundou no ecletismo de estilos históricos verificado na arquitetura, no cinema, na literatura, na cultura de massa. Vista por uns como sinal de decadência (Jameson, 1985), por outros como neoconservadorismo (Habermas, 1983), esse historicismo, que Jameson chama de pastiche estilístico, tornou-se uma das características da arte pós-modernista. Às vezes, essa busca de tradições recuperáveis, esse fascínio por culturas pré-modernas e primitivas, pode ser apenas fruto da constante necessidade de espetáculo. Outras vezes, porém, pode expressar uma insatisfação legítima com a modernidade e um questionamento de sua constante busca do novo. Não há dúvida de que essa nova forma de relacionamento com o passado constitui um dos pontos fundamentais em que as obras pós-modernistas se distanciam das modernistas. Em vez dos cortes, hierarquias e rupturas arbitrárias e autoritárias em relação ao passado, o pós-modernismo dialoga com o passado.

Frequentemente, essas alusões históricas, misturadas com elementos da cultura de massa e com outros do alto modernismo, estão na base das produções mais elaboradas e interessantes da arte pós-moderna, como é o romance de Umberto Eco *O nome da rosa*. Ao contrário do que sugere Jameson, o historicismo não é mera transcrição do passado. Segundo Linda Hutcheon (1991), o que Umberto Eco faz em seu romance é uma transcontextualização de

elementos do presente em outras épocas; de fato, ele transporta para o mundo medieval personagens, pormenores do enredo e até citações verbais de Conan Doyle (p.23). Opondo-se a Jameson, Hutcheon vê espírito crítico nessa retomada de momentos do passado, que nunca é tomado como existência real, mas como reconstrução interpretativa.

Na literatura, quando se revisitam gêneros narrativos, como o realismo, o melodrama, a fantasia gótica, estes são tomados de maneira crítica, como estereótipos que permanecem ativos na codificação das nossas percepções do presente. O escritor não retoma certos preceitos do realismo como se voltasse a acreditar nos seus projetos. Não é simples volta. Ele os utiliza porque ainda estão presentes nos nossos sistemas de codificação. E faz isso de maneira crítica, desmascarando a artificialidade desses sistemas. Não é também uma crítica ao realismo (ou outros estilos do passado), porque não deseja romper com o passado. Trata-se de uma crítica das relações de poder que movem os jogos de linguagem na nossa sociedade. Portanto, ao contrário do que diz Jameson (1985), esses paradigmas do passado não são imitados como “estilos mortos” ou falados como “linguagem morta” (p.19).

Umberto Eco estabelece uma relação histórica entre a exaustão da vanguarda e esse desejo pós-modernista de visitar o passado. Segundo ele, a fúria antitradicional das vanguardas levaram esses movimentos a estabelecer um corte radical, desfigurando o passado, anulando a própria obra, até chegar ao abstrato, com telas em branco, a destruição do fluxo discursivo, o silêncio na música e a página em branco. Isso acabou na inevitável esterilidade das vanguardas. Se a destruição do passado leva ao silêncio, para reviver, a arte contemporânea precisa revisitá-lo. Só que isso não pode mais ser feito de modo inocente, e sim por meio da ironia e da brincadeira. A perda da inocência relaciona-se, na interpretação realizada por Eco (1985), com as consequências desastrosas que culminaram nas políticas genocidas de Stálin e Hitler.

O pastiche, como um dos traços mais importantes da arte pós-moderna, difere fundamentalmente da paródia, a figura estilística

preferida pelos modernistas. Esse deslocamento de preferência não é ocorrência isolada, mas deve ser relacionado com outros traços marcantes da pós-modernidade. Entre eles, o desprezo pela ideia de autor como criador original, a nova concepção sobre a natureza da obra de arte, a negação de sua autonomia e autorreflexividade com a incorporação do contexto e do leitor, pela adoção da ideia de complementaridade dos atos de produção e recepção, a concepção de literatura como intertextualidade, em que a criação é algo partilhado entre os autores de diversas épocas, o questionamento do conceito de novo, a rejeição da história como progresso, o que legitimava a autoridade de um autor recente sobre outro mais antigo. A preferência pós-modernista pelo pastiche não é, portanto, mero problema estilístico.

No estudo da preferência pós-modernista pelo pastiche não se pode esquecer também certo cansaço causado pela instituição da paródia. Transformada numa espécie de clichê modernista, seus efeitos tornaram-se tão banais e previsíveis que perderam a força de impacto e de crítica. Parece ter deixado sua função de estabelecer novas formas para tornar-se um modelo de norma instituída.

No modernismo, relacionada com o radicalismo da estética do choque e da ruptura, próprio das vanguardas, a paródia teve importante papel na crítica à tradição com a qual se desejava romper, na desconstrução das convenções artísticas e no desnudamento de ideologias burguesas. Teve papel essencial também no questionamento da natureza da obra de arte, enfatizando sua autonomia e autorreferencialidade, em detrimento das convenções realistas da representação.

As diferenças entre paródia e pastiche esclarecem muito sobre a natureza diferente do modernismo e do pós-modernismo. Sem dúvida, o pastiche está mais presente nas obras pós-modernistas do que a paródia. Mas ambos coexistem. Às vezes, até na mesma obra. É preciso tomar cuidado com a generalização fácil que apresenta a paródia completamente substituída pelo pastiche. Pior ainda é fazer como Jameson (1985): tomar o pastiche como degeneração da paródia (p.18). Para Jameson, o pastiche é central no pós-modern-

nismo, o que também é um exagero. O pastiche é um dos traços importantes da estética pós-modernista, mas não é o único. Nem o mais importante.

Embora ambos tomem a arte em sua relação com a própria arte, o texto em suas relações com outros textos, ao contrário da paródia, o pastiche não se funda sobre um texto original. O pastiche é um suplemento, que forma com o texto anterior uma unidade. Abolindo a ideia de um centro e de oposição a ele, desaparece também a noção de originalidade.

Não se pode compreender a paródia e o pastiche apenas nessa dimensão formal ou estrutural. É preciso levar em conta as intenções do produtor e o papel do leitor. No caso da paródia, há uma intenção de criticar, de enfatizar uma diferença e até de ridicularizar. O texto antigo passa a ser desprestigiado. No pastiche existe a intenção de celebrar e de reescrever o texto original em outro contexto, acrescentando-lhe, marginalmente, uma contribuição que, explorando novas facetas, o enriqueça. Em ambos os casos, a competência do leitor para reconhecer a referência a um texto original e perceber as intenções do artista é essencial. Sem ela, os efeitos da paródia e do pastiche não existem.

As reações do leitor, porém, são suscitadas pelas estruturas discursivas. No texto paródico, por exemplo, a ironia é uma estratégia de sinalização para a decodificação das intenções do autor – normalmente relacionadas com o desejo de ridicularizar a natureza dos maneirismos estilísticos que mimetiza –, estabelecendo nova norma, novo centro, a partir do qual se possa criticar o original e legitimar o desvio.

Segundo Jameson (1985, p.18), não se pode mais utilizar a paródia porque se perderam as noções de essência e de norma do modernismo. Para Hutcheon (1991), porém, os dois textos estão no mesmo plano. A paródia pode ser uma nova leitura que não marca o ponto privilegiado. É um modo de se relacionar com o passado sem a ideia de um referente original. Ambos fazem uma leitura muito diferente da paródia. Jameson lhe dá conotação profundamente positiva, porque ela se reporta a um referente histórico, ou

seja, a uma verdade. Para Hutcheon,¹⁶ a paródia que desprestigia o texto antigo é um texto autoritário, com a pretensão de querer falar de um ponto privilegiado.

Essa dessacralização do modelo é uma afirmação da autoria e da individualidade do artista “que mata o texto-pai em busca da diferença”, teoriza outro crítico, Affonso Romano de Sant’Anna (1985, p.32). Além da crise da noção de sujeito como produtor original de sentido e, portanto, da sua capacidade de criar a partir de um grau zero, existem outros fatores que desestimulam o uso da paródia.

Mais do que a paródia, o pastiche busca uma fala recalcada, o não dito, mas não deseja marcar nenhuma oposição ou hierarquia. Como um suplemento, segundo a definição de Derrida (Santiago, 1976), o pastiche escapa à lógica dualista que opõe o mesmo ao outro: “sua especificidade reside, pois, nesse ‘deslizamento’ entre os extremos, na ausência total de uma essência” (p.90). Segundo Santiago (1991), o pastiche retoma um texto para dizer o que poderia ter sido falado mas não foi: “Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas, sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. [...] É ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar” (p.3).

O pastiche não apresenta a inversão irônica da paródia. Seu objetivo não é marcar a ruptura, mas a inclusão. Não se trata de mera imitação nostálgica de modelos do passado. A recontextualização

16. Analisando a função da paródia na arte contemporânea, Linda Hutcheon (1989) dá uma interpretação bastante pessoal dessa figura estilística, elevando-a inclusive à categoria de gênero. Recorrendo aos dois significados do prefixo grego “para” – contra, oposição e também ao longo de –, ela contesta a ideia de que a paródia implica necessária oposição, contraste ou ruptura com o texto parodiado, ampliando o significado de paródia. Mas concorda que a paródia acentua mais a diferença, enquanto o pastiche enfatiza a semelhança e a correspondência no relacionamento com seu modelo (p.55). Visando mais à imitação da forma, frequentemente, o pastiche focaliza não um único texto, mas as possibilidades infinitas dos textos. Envolve uma espécie de intertexto e não propriamente de intertexto.

do original já altera seu sentido e até seu valor. A real significação do pastiche está no acréscimo feito ao original. É uma repetição, uma reescrita, que aprofunda o texto primeiro, ressaltando pontos que haviam sido desprezados. Pelo pastiche, os artistas pós-modernos restabelecem o diálogo com o passado – que tivera importância fundamental nos períodos do classicismo –, criando um código duplo para sua arte, normalmente *moderna* e mais alguma coisa. Nesse algo mais é que se configura a estética do pós-modernismo.

Tomates e latas de sopa como obras de arte

Os elementos estéticos da pós-modernidade são bem mais comensuráveis na prática da produção artística do que nas obras dos teóricos. É nas obras de arte concretas que podemos ver as complexas relações com o modernismo. E é nelas também que as diferenças do pós-modernismo em relação ao modernismo e às vanguardas tornam-se mais claras. Suas primeiras manifestações foram produzidas pelas neovanguardas, na década de 1960, que se distanciavam completamente das vanguardas históricas, que concorreram para definir a imaginação como labirinto de espelhos, que reproduz imagens sem nenhuma fonte original. Daí a impossibilidade de se exigir da arte uma qualidade que havia sido extremamente prezada pelos modernistas: a originalidade.

A década de 1960 foi decisiva para o desenvolvimento de um novo conceito de arte (Hutcheon, 1991), destituído dos radicalismos revolucionários do modernismo, que adquire uma função bem específica, conforme pondera Susan Sontag (1987):

O que temos não é a morte da arte, mas uma transformação da função da arte. A arte, que surgiu na sociedade humana como uma atividade mágico-religiosa e se transformou em uma técnica para retratar e comentar a realidade secular, arrogou-se em nosso próprio tempo uma nova função – nem religiosa, nem desempenhando uma função religiosa secularizada, nem meramente secular ou pro-

fana [...]. A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. E os recursos para a prática da arte foram radicalmente ampliados. (p.341)

Para compreender as novas funções da arte e a ampliação de suas práticas, completando o relacionamento que este capítulo faz entre modernismo e pós-modernismo, é interessante destacar uma notável experiência estética dos anos 1960, denominada *pop art*.

“Isto é amanhã” foi o nome de uma célebre exposição realizada em Londres, em 1955, na Galeria de Arte Whitechapel, para divulgação de novo movimento de vanguarda. Do catálogo fazia parte uma colagem assinada por Richard Hamilton, intitulada “Que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”. O público podia, por meio desse quadro, deparar-se com todos os elementos que definiam o que já se chamava então de *pop art*, como o forte interesse pela cultura popular, pelo ambiente urbano, pelos produtos dos *mass media*, pelo poder da imagem e pela mágica interação cada vez mais profunda entre o homem, os objetos e a tecnologia. As colagens, apresentadas de modo a compor o ambiente de uma sala, constituíam um inventário da cultura urbana de classe média: a imagem de mulher falando ao telefone na tela de um aparelho de TV, uma faxineira utilizando aspirador de pó, uma gravura de Al Jolson de *O cantor de jazz*, objetos de consumo espalhados estrategicamente sobre a mesinha, como a embalagem de presunto, o cafezinho, um pratinho com biscoitos. Em primeiro plano, um aparelho de som. Eram imagens que evocavam um estilo de vida. Em meio a esse paraíso criado pela industrialização, a imagem de um homem musculoso e uma garota nua. De corpos perfeitos, com uma expressão embevecida, o casal rerepresentava a cena de Adão e Eva, deslocados agora para o paraíso da sociedade de consumo, paródia do ideal burguês de felicidade, conforme analisa Lucy Lippard (1976, p.40).

No início dos anos 1950, na Inglaterra, o termo *pop art* foi, progressivamente, deixando de designar somente a arte que estava

sendo criada pela cultura de massa, arte desprezada pela cultura erudita e oficial, a fim de englobar também a atividade dos artistas que usavam imagens populares e *outdoors*, elementos típicos da cultura de massa, num contexto próprio da arte erudita (Lippard, 1976).

Embora tenha se espalhado por todos os países industrializados do mundo ocidental, a arte *pop* encontrou nos Estados Unidos um ambiente tão propício que acabou sendo encarada como um produto essencialmente norte-americano, tal como a Coca-Cola. E como um produto típico da sociedade industrializada e de consumo de massa:

porque apontam para nossa maneira de viver e de pensar pré-fabricada, porque encontraram no aspecto popular e folclórico do objeto tangível um motivo de atração, de amor e entusiasmo. No lugar dos anõezinhos de jardim de ontem, temos as latas de conserva de hoje: os dejetos da civilização técnica em todas as suas formas, o estilo do século XX (?) com seus meios e seus produtos, o espírito e a ausência de espírito, [...] e os desperdícios configuram uma nova paisagem.¹⁷

Exercendo grande atração sobre os artistas, pelo seu valor plástico, os produtos da moderna indústria foram elevados ao mesmo nível da figura humana. Os objetos manufaturados eram transportados para um domínio onde a imaginação e o real entrelaçavam-se. Entre as imagens escolhidas, as preferidas eram aquelas já processadas pelos meios de comunicação de massa. Supervalorizadas, as fotografias não eram tomadas por meros documentos da realidade,

17. "Porque apunta hacia nuestra manera de vivir y de pensar prefabricada, porque ha encontrado en el aspecto popular y folklórico del objeto tangible un motivo de atracción, de amor y de entusiasmo. En lugar de los enanitos de jardín de ayer tenemos las latas de conserva de hoy: los desechos de la civilización técnica en todas sus formas, el estilo del siglo XX (?) con sus medios y productos, el espíritu y la ausencia de espíritu, [...] y los desperdicios configuran un nuevo paisaje" (Richter, 1973, p.219-20).

mas como fonte de imagens fantásticas, de fantasia enraizada na realidade cotidiana.

Imagem é o conceito principal para se compreender a *pop art*. Dispostas aparentemente sem conexão, sufocavam o público nas exposições que proliferaram na década de 1960. O desejo obsessivo de compreender as relações entre arte e vida levava os artistas a estabelecer um paralelo e superar fronteiras entre os dois universos. Surgiam questionamentos curiosos, que embaraçavam teóricos e críticos: “Um tomate deixa de ser um tomate apenas porque se lhe dá o nome de obra de arte?”, perguntava Daniel Spoerri, concluindo, de maneira provocativa: “comprar um tomate quando se compreende que é uma obra de arte que se está a adquirir é participar num grande espetáculo. Num espetáculo o que é falso torna-se verdadeiro, contanto que se participe do jogo” (Lippard, 1976, p.199).

A arte *pop*, ao contrário do que seu nome sugere, era um movimento culto e consciente. Hostil a categorias, não constituía uma fusão de estilos, mas também não apresentava nenhum estilo definido. O que a definia não era propriamente o conteúdo estético das obras, mas sim o contexto em que ela surgia. Um ponto em comum entre os artistas era a cultura urbana de produção de massa: filmes, publicidade, ficção científica, música *pop*. Propunha-se uma arte “consumível, que se queria tão séria como a arte permanente”, uma estética de consumo que se opunha “agressivamente às teorias idealistas e absolutistas” (Alloway, 1976, p.36).

Um clima de euforia cercava essa produção, rendendo aos artistas a acusação de terem um comportamento alienado e de má-fé. Indiferentes às críticas, comportavam-se como estrelas de cinema e de TV. Desejando trabalhar “no intervalo entre a vida e a arte”, como dizia Robert Rauschenberg (Lippard, 1976, p.26), relacionavam-se friamente com os temas que abordavam, encarando os horrores da vida cotidiana como qualquer espectador diante de um filme. Um cinismo que provocava ira, sobretudo nos militantes de esquerda. Porta-vozes de um mundo que desejava esquecer os horrores da guerra, os artistas *pop* embaralhavam a linguagem do espe-

táculo com o cotidiano das cidades, suprimindo o envolvimento emocional (Alloway, 1976, p.102).

Embora utilizando técnicas dadaístas, a *pop art* seguia uma filosofia muito diferente. Até a antiarte era vista pelos artistas como algo positivo, uma espécie de ponto de partida para sua produção. Não tinha o caráter crítico, o objetivo de chocar o burguês, como na primeira edição do dadaísmo no início do século XX. E, embora tivesse um cunho de contestação artística, na medida em que investia contra a estética modernista, então já consagrada e oficializada pela crítica, pelos museus, pelas galerias e pelo público, os procedimentos dos novos artistas não justificavam o rótulo de neodadaístas. O próprio Marcel Duchamp deixa transparecer sua perplexidade diante desse rótulo, numa carta a Hans Richter:

Esse neo-Dadá [*sic*], a que eles chamam neo-realismo, *art pop*, *Assemblage*, etc., é uma saída fácil e sustenta-se do que o Dadá fez. Quando descobri os *ready-mades* pensei estar desencorajando a estética. No neo-Dadá, eles tomaram os meus *ready-mades* e recuperaram a beleza estética neles. Joguei-lhes o porta-garrafas e o mictório na cara como um desafio [...] e agora eles os admiram por sua beleza estética! (Lucie-Smith, 1991, p.161-2)

Se Duchamp criticava o fetichismo da arte, criando com seus *ready-mades* uma espécie de antifetichismo, os jovens pintores dos anos 1960, rotulados de neodadaístas, trabalhavam em sentido contrário, devolvendo aos objetos os atributos de arte. Enquanto os modernistas (entendendo-se pelo termo todos aqueles grupos que absorveram as propostas das vanguardas) adotavam o belo horrível, os artistas *pop* queriam converter o feio da realidade em belo.

Abandonando os museus, as galerias, o teatro, a arte saiu para as ruas. Sua linguagem direta, assimilável pelo grande público, incorporava os signos e os objetos típicos da cultura de massa. A banalidade cotidiana, desde os anúncios até os rótulos e as imagens de produtos industrializados, desde a imensa galeria de heróis de gibí,

do cinema e da TV até as figuras de personalidades da vida pública, tudo passava a ter valor artístico. A vida era representada diretamente em seus objetos. Recorte do real, a obra de arte recusava-se a ser tomada como um discurso à parte. Contrariando os padrões que definiam uma obra de arte, o novo produto artístico alterava substancialmente os valores estéticos tradicionais como beleza, forma, bom gosto, expulsando de sua linguagem algumas categorias como autonomia, essência ou eternidade da obra.

Se a vida na sociedade pós-moderna já se encontra tão estetizada pelos *mass media* e pelos *designers*, que programam e estilizam os objetos produzidos em série, a arte segue caminho inverso: desestetiza o objeto artístico, banalizando o singular, como fez Roy Lichtenstein ao repintar de amarelo e vermelho a *Mulher de chapéu florido*, de Picasso. Mas, também, pode singularizar o banal, transformando em arte tudo o que é produzido para consumo de massa. Foi Andy Warhol quem consagrou esse procedimento, empilhando caixas de sabão como se fizesse escultura e pintou latas de sopa, produzindo obras de arte que acabaram nas galerias e museus.

3

COCA-COLA & GUERRILHA

*Uma literatura é feita de obras.
E não de obras-primas.*

João Antônio
(apud Hollanda e Gonçalves,
1980, p.54)

O menino Roberto Drummond, ou melhor, Robert Francis Drummond, nascido numa fazenda mineira do vale do Rio Doce, município de Ferros, já escrevia, fascinado pelas radionovelas de Giuseppe Ghiaroni, Eurico Silva e Otávio Augusto Vampré da Rádio Nacional, pelos contadores de histórias do interior de Minas e pelos heróis das histórias em quadrinhos, como o Capitão Marvel. Dos mestres de radionovelas, o escritor adulto conserva algumas heranças, como a “técnica que adotavam, utilizando várias frentes narrativas”, que o escritor adulto e consagrado ainda considera “genial” (1983, p.6). Dos contadores de histórias do interior de Minas, o autor diz ter recebido o gosto pelo realismo mágico com que tece as próprias narrativas:

o cordel brasileiro é mais rico do que a literatura hispano-americana, porque no cordel a gente vai ao inferno em caravana com Ge-

túlio Vargas e vê o julgamento de Roberto Carlos no céu e, no entanto, nenhum escritor de cordel leu Cortázar, Borges ou García Márquez. O louco do Triângulo (bandido mineiro que durante meses driblou a polícia embrenhado no mato) nunca leu *Cem anos de solidão*, mas virava borboleta, passarinho, toco de cigarro. É por isso que estou me lixando para os realistas mágicos de qualquer canto do mundo. Os meus mestres estão aqui.¹

Já o estilo, a maneira de lidar com a língua, Roberto Drummond desenvolveu trabalhando em meios de comunicação de massa – jornais, revistas, rádio e TV – e em agências de publicidade. Provavelmente venha dessa experiência o gosto pelas declarações bombásticas e por toda a publicidade com que cerca o lançamento de suas obras. Em 1971, quando ganhou o Concurso de Contos do Paraná, ao qual vinha concorrendo desde 1968, chocou o público de alguns jornais ao declarar que entrara na literatura brasileira para superar Machado de Assis e Guimarães Rosa (Ricciardi, 1988, p.124).

De acordo com a lição de teóricos e escritores pós-modernos, literatura não é somente produção. É também leitura. O texto é sempre um diálogo do autor com outras realizações literárias e com o seu contexto cultural. Discurso que nasce de outros discursos, transformação permanente de múltiplos textos, a literatura relaciona-se, sincrônica e diacronicamente, com as mais diversas áreas do saber e diferentes instâncias da sociedade. Espaço de interação entre inúmeras formas de experiência humana, em que todos os caminhos do conhecimento podem se entrelaçar.

Um texto é o ponto em que se cruzam a experiência do produtor e a do leitor. Experiências carregadas de todo contexto cultural que os envolve e que não pode ser olvidado na avaliação crítica de uma obra. Do contexto que cerca a obra de Roberto Drummond, é necessário destacar o tipo de produção artística predominante e os principais aspectos político-ideológicos do momento. Imprescin-

1. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nov. 1978.

dível também é verificar como esses elementos se combinam em sua obra para caracterizar o que vamos chamar de experiência pós-moderna da linguagem e da ficção.

A ficção esquartejada

Não bateram na porta Arrombaram.

Francisco Alvim (1981, p.29)

A produção literária dos anos 1960 e 1970, quando Roberto Drummond começa a publicar sua obra, mostra-se intensamente marcada pelo contexto da ditadura militar, com seu projeto de extermínio dos grupos de contestação, que incluía sequestros, tortura e assassinato. Se tal contexto não condiciona, pelo menos propicia ambiente favorável para a proliferação das principais tendências literárias da época. Abel Silva, autor de *Açougue das almas* (1968) e *O afogado* (1969), define com precisão o estado interior de intelectuais e escritores brasileiros naquele período: “eu via tudo como um grande açougue, via tudo esquartejado, exposto aos pedaços, tudo ensanguentado. Eu poderia escrever mais 30 livros e todos teriam um título destes e falariam deste mesmo sentimento de esquartejamento” (Hollanda e Gonçalves, 1980, p.18).

Quase toda de inspiração política, grande parte da narrativa de ficção que alimentou o próspero mercado da época revela obsessão em documentar o momento. Sufocada pela realidade, raras vezes ultrapassa os limites da confissão. O fingimento metódico, o ato de recriar as experiências e as emoções vividas por um exercício que combina técnica, artesanato, intuição, reflexão e distanciamento crítico, ou, em outras palavras, o método básico de criação literária, consagrado pela tradição modernista, era impossível a esses autores. Em sua grande maioria, a literatura, para eles, não passa de um desabafo. Um recurso para continuar vivo ou comunicar-se com outros que viviam a mesma situação.

Adotando funções extraordinárias, normalmente alheias aos seus objetivos, como a de investigar, informar, conduzir o leitor para a análise e a interpretação dos fatos, ou sendo utilizada como processo terapêutico, nos textos que se constroem sobre as misérias e os sofrimentos dos narradores, a literatura se descaracterizou. Perdeu elementos que faziam dela uma forma especial de conhecimento, elaborado a partir de procedimentos artísticos.

Duas foram as tendências de maior sucesso na literatura dos anos 1970, fase que se inicia nos últimos anos da década anterior: a do realismo mágico e a da literatura-verdade. A primeira se concretiza num discurso onírico, metafórico e alegórico, pretendendo sempre dramatizar as situações políticas do momento. A segunda, recorrendo a técnicas de composição próprias do realismo-naturalismo, aproxima o texto literário do discurso jornalístico, enfatizando o conteúdo-verdade, na tentativa de fazer uma obra de denúncia e até mesmo de informação sobre o que estava ocorrendo no país. Nessa corrente, destacam-se os romances-reportagem, sempre explorando algum episódio da realidade social e política, ocultado pela censura, como alegoria da situação geral de violência no país. Além de vasta gama de narrativas confessionais, centradas num narrador participante ou testemunha de acontecimentos reais, que incluem obras memorialistas, autobiografias e depoimentos políticos.

Tal como os realistas-naturalistas do século XIX, a grande maioria desses escritores deseja descrever e analisar a sociedade. Apoiados numa concepção materialista, que toma a referencialidade do discurso como sinônimo de empirismo, capaz de falar por si mesmo, tais escritores acreditam na possibilidade de transparência, objetividade e neutralidade da linguagem. Apenas substituem os métodos de investigação e análise emprestados das ciências biológicas – o respaldo teórico necessário ao projeto naturalista de um discurso literário próximo do científico – pelos métodos de trabalho próprios do jornalismo, conforme aponta Flora Sussekind (1984).

Produzido por uma empresa que, como qualquer outra, visa acima de tudo ao lucro, o jornal é antes de mais nada um artigo de

consumo. O público, ávido por matérias do seu interesse, está sempre em busca do factual, da informação, da novidade. Objetividade, concisão, clareza, capacidade de atrair o leitor, causando-lhe impacto e prometendo-lhe novidades, são algumas das características dessa linguagem. Acreditando na existência de uma realidade exterior e na possibilidade de captá-la por meio de uma linguagem objetiva, os autores de romances-reportagem dos anos 1970, utilizando métodos de investigação e técnicas de redação próprias de um repórter, desejavam mostrar a “vida como ela é”, numa perspectiva jornalística.

Outra semelhança entre o romance-reportagem e o romance realista-naturalista do século XIX, apontada pelo crítico Davi Arrigucci (1979), é a retomada de uma forte tradição na literatura brasileira, que consiste no anseio de realizar um retrato do Brasil. Fatalmente, os fotógrafos do país nos anos 1970 acabavam focalizando suas câmeras sobre acontecimentos imediatos da realidade política.

Mesmo nessa linha de literatura-verdade, surgiram muitos romances que, abandonando a estética naturalista de representação da realidade, problematizavam a própria estrutura do texto, como faz Antonio Callado em *Reflexos do baile* (1976), por meio de técnicas de experimentação da linguagem, como a montagem e a fragmentação. Nesses casos, há um esforço intencional do autor em não harmonizar os elementos, mas em ressaltar compulsivamente os conflitos de uma realidade agressiva, violenta e despedaçada, realçando a natureza fragmentária e conflitante do texto. Escrever um romance deixa de ser um ato de construção, de composição, para se transformar em destruição, decomposição, desintegração do universo ficcional. Algo paralelo ao que ocorria em outros níveis de realidade.

A obra de Roberto Drummond reúne todas essas tendências. Mesmo na primeira fase, quando o realismo mágico é predominante, as habilidades de repórter imprimem à sua ficção características significativas. O desejo de investigar, informar, documentar, construir os fatos é habilmente reaproveitado na construção de sua

prosa, na experimentação da linguagem e na busca de novas técnicas de narrativa. E o intenso narcisismo² não sufoca a simpatia que sente pelo ser humano em geral, nem lhe tolhe o desejo de seduzir o público, de diverti-lo, de dar-lhe o que deseja.

Tendo estreado na década de 1960, Roberto Drummond imprimiu em muitos dos seus textos as marcas expressivas desse período. Os ideais românticos de um escritor guerrilheiro, que escreve para melhorar a sociedade, usando a palavra como arma de combate, misturam-se, nas raízes de sua obra, com outras experiências típicas da época, como a contracultura e a arte *pop*.

Revolução e contracultura

*O sonho acabou
e quem não dormiu
no sleeping-bag
nem sequer sonhou
como foi pesado o sono
pra quem nem sonhou.*

Gilberto Gil³

Caracterizar culturalmente os anos 1960 implica referência obrigatória aos movimentos de mobilização e luta, surgidos especialmente entre os jovens de classe média. Os focos de resistência contra as engrenagens do controle e da manipulação social do sistema capitalista foram relevantes para a definição de uma década em que os projetos dos grupos revolucionários de esquerda acaba-

2. Segundo Roberto Drummond, numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1988, o narcisismo é característica própria do artista: “O narcisismo é indispensável a todo criador. Nenhum autor faz nada se não for violentamente narcisista”.

3. Versos de “O sonho acabou”, música e letra de Gilberto Gil, que integra o álbum *Expresso 2222*, de 1972.

ram suplantados por outras formas de contestação da sociedade. Palco de muitos neovanguardismos artísticos e ideológicos, esses anos, segundo Linda Hutcheon (1991), constituem um cenário essencial para a experiência pós-moderna, sobretudo nos Estados Unidos: “Os anos 1960 é a época de formação ideológica para muitos dos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 1980” (p.25).

Entre o legado dessa década para o pós-modernismo, Hutcheon aponta a valorização do desafio e do questionamento. Questionar e desmistificar eram palavras de ordem naqueles anos. Os resultados positivos das lutas desenvolvidas e dos debates que elas suscitaram frequentemente são indicados pelos vários teóricos que tentam fazer o balanço da época. É o caso de Luís Carlos Maciel (1987), que ressalta a importância das experiências transitórias de contestação do poder:

Os estudantes franceses perceberam que é preciso manter o poder sob contestação permanente, a ser exercida, não pela oposição oficial, mas por todos os segmentos da sociedade. Isso significa que o protesto não pode ser subordinado às estratégias definidas de determinadas organizações, pelo contrário, ele é expressão direta do interesse público. [...] Tomou-se consciência das brechas abertas pelos estudantes no sistema do poder. (p.80)

Na América Latina, o fascínio dos estudantes por líderes como Ernesto Guevara, o *Che*, companheiro de Fidel Castro na primeira revolução socialista do continente, foi aos poucos se diluindo, sobretudo por causa da violenta repressão militar em muitos países, como o Brasil. O vocabulário da guerrilha foi sendo suplantado por outros termos, indícios de novas táticas de contestação à sociedade capitalista.

Nas pegadas da *beat generation*, dos movimentos pacifistas, dos grupos de *rock*, da nova esquerda, surge uma gigantesca rebelião que ultrapassa as fronteiras dos Estados Unidos, com desdobramentos em diversas partes do mundo, como os acontecimentos desencadeados em maio de 1968, nos meios universitários franceses,

que acabaram mobilizando muitos setores da sociedade e paralisando o país. *Underground* e contracultura eram palavras de ordem, sinalizando as estratégias de ação e os objetivos de tais movimentos. A primeira, aplicava-se a uma comunidade minoritária, que deveria crescer nos subterrâneos da sociedade, pondo em circulação informações desvinculadas do esquema institucional; a segunda, referia-se ao modelo cultural adotado pelos grupos de oposição, formados por jovens.

Do ponto de vista da literatura, a *beat generation* integrava um grupo de poetas de São Francisco e Nova York que, por volta de 1950, rebelou-se contra convenções literárias e sociais, manifestando seu inconformismo meio existencialista mediante o uso de roupas desleixadas e de uma gíria emprestada aos músicos de *jazz*. Pregando uma libertação pessoal, induzida por drogas ou pela meditação *zen*, queriam trazer a poesia de volta às ruas.

Allen Ginsberg, com o automatismo surrealista de seus versos, William Burroughs, o romancista do grupo, autor de curiosos textos nos quais autobiografia se mistura com especulação científica, e Lawrence Ferlinghetti, o poeta mais politizado dessa geração, foram os nomes prestigiados pelos jovens leitores. Nenhum deles, porém, foi tão amado e imitado quanto Jack Kerouac, criador da filosofia *on the road*, um dos gurus que “fizeram a cabeça” dos jovens rebeldes nos anos 1960. “Deus não é aquele que alcança, é aquele que viaja”, ensinava ele, numa sabedoria peculiar à época, delirante mistura de espiritualismo e experiência com drogas.

No Brasil, os desdobramentos dessa rebeldia coincidem com ampla mobilização das massas trabalhadoras. Um socialismo romântico leva intelectuais e artistas, identificados com o sofrimento das camadas populares da sociedade, a incorporarem como sua função a atividade guerrilheira. Como demonstra Heloísa Buarque de Hollanda (1980), empunhar uma arma ou declamar um poema eram formas de desestruturar o cotidiano das elites e levar as massas ao poder. Os jovens ligados ao CPC (Centro Popular de Cultura), questionando a sociedade brasileira e a cultura popular, conscientizavam-se de que a dominação de algumas classes sobre outras não

se limitava ao campo econômico, mas atingia a área dos valores, da sensibilidade e da vontade. Com a função de inverter esse quadro, criavam os centros de cultura, disseminados por todo o país.

Como muitos poetas românticos, esses jovens atribuíam-se importante missão social, de conduzir e libertar o que chamavam de povo brasileiro. Voltado para a coletividade, o eu lírico fazia do poeta um guia espiritual, engajado na salvação material e cultural das massas trabalhadoras. Com esse projeto artístico-ideológico, os poetas e escritores do CPC davam rumo diferente às tendências da vanguarda. O novo não deveria ser procurado nas rupturas formais ou nas pesquisas de linguagem, mas na luta de libertação. “O novo é o povo”, dizia um manifesto assinado por Carlos Estevam Martins (Hollanda e Gonçalves, 1980, p.132).

Outro ponto em comum com os românticos era o sentimento nacionalista, muito forte na fase em que as esquerdas e a burguesia nacional se uniram para expulsar o capital estrangeiro. Certamente havia semelhança entre os procedimentos dessa geração com a de Castro Alves, que, no século XIX, colocava seus versos a serviço da abolição dos escravos. Tal semelhança é assinalada por Roberto Drummond na obra *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, em que o fantasma de Castro Alves viaja discursando pelas ruas do Brasil, enquanto as “Forças Armadas da Libertação Sonâmbula”, um exército de ressuscitados ilustres, comandados por Getúlio Vargas, tenta tomar o poder para instaurar a “República Popular Antropofágica do Brasil”.

Dizimados e dispersados pela repressão militar, os artistas engajados nas lutas sociais foram sendo substituídos, no cenário nacional, por novos grupos de jovens rebeldes. Conhecida como a fase da contracultura, do tropicalismo e da poesia marginal, a década de 1970, com o aumento expressivo do consumo de drogas, o culto ao corpo, o hábito da alimentação natural, o fascínio pelo *rock* e pelas práticas de misticismo oriental, caracterizou-se pela busca de experiências culturais alternativas à sociedade capitalista, adotadas como formas de contestação da cultura institucionalizada e do sistema social. Em vez de alvejar o poder central, explorando os

efeitos da luta de classes, a ideia era atacar o sistema corroendo-lhe as bases internas. A doutrina socialista da revolução era substituída por uma pluralidade de estratégias utilizadas no cotidiano.

Ao contrário dos jovens engajados na luta armada, os poetas marginais, como ficaram conhecidos alguns adeptos da contracultura no Brasil, não se identificavam exclusivamente com as massas proletárias, exploradas pelo capitalismo, buscando inspiração sobretudo nos grupos desprezados pelo sistema cultural dominante. Homossexuais, negros, marginais de morro, pivetes eram os novos heróis. A rebeldia e o pessimismo em relação à sociedade capitalista determinavam a obsessão por certos temas, como liberdade, autenticidade, liberação imediata de emoções e energias reprimidas pela civilização moderna, rejeição absoluta por todas as formas de opressão, inclusive a política.

Era outra face do romantismo que se revelava. O repúdio à realidade social, da qual se sentiam excluídos, ou da qual desejavam se excluir, manifestava-se num comportamento pessoal rebelde, principalmente por meio da liberação de energias do inconsciente. Afinados com a tradição romântica conhecida por mal do século, os poetas dessa geração tentavam exorcizar demônios. Não apenas os pessoais, mas os de toda a sociedade brasileira da época. O tom irônico, o cinismo, a fragmentação do eu, o irracionalismo constavam das características relevantes de seus textos. Rejeitando formalismos e ideologias, desprezando convenções ou novidades estéticas, o único compromisso deles era com a curtição da vida. Uma curtição intensamente sofrida. Para muitos, uma experiência mórbita, que acabou em loucura ou suicídio. Índícios de uma sociedade literalmente oprimida e torturada.

As formas de contestação desenvolvidas nos anos 1960, embora não tenham destruído o humanismo liberal, de “cunho paternalista e europeizante”, que constituiu a cultura dominante da grande maioria das sociedades modernas, criaram mecanismos para desmascarar as relações de poder implícitas em seus sistemas de organização social e de produção de sentido, o que, na opinião de Linda Hutcheon (1991), contribuiu para a formação de uma men-

talidade pós-moderna. O intenso questionamento dos valores burgueses da civilização ocidental desenvolvido nos anos 1960 foi decisivo, por exemplo, para a crise de legitimação que certos teóricos, entre eles Lyotard e Habermas, consideram como características do pós-modernismo. Crise responsável pela desconfiança em relação às narrativas legitimadoras, inclusive aquelas tão caras aos marxistas, engajados na luta armada em muitos países latino-americanos.

Sua recusa em adotar esquemas de ação apoiados em doutrinas totalizantes conduziu às formas de oposição encontradas nas obras pós-modernas. Uma oposição que age no espaço dos discursos dominantes da sociedade, consciente da precariedade de sua natureza provisória, já que não se acredita ser possível contestar o sistema de uma posição segura, externa, de forma neutra e imparcial. A perspectiva adotada não se fundamenta numa visão geral, como é a dialética da luta de classes, mas no olhar de quem se posiciona de dentro dos códigos sociais vigentes.

A experimentação na linha *pop*: o "Ciclo da Coca-Cola"

Alguém escreveu no London Times que, com o neodadaísmo, passamos da cultura do vinho dos últimos 150 anos para a cultura da Coca-Cola.

Hans Richter (1973, p.219)

Em termos estéticos, os anos 1960 ficaram marcados pelo florescimento de muitas tendências rotuladas de neovanguardas, como a *pop art*, evocada pelo próprio Roberto Drummond⁴ para

4. De agora em diante as referências ao nome e às obras de Roberto Drummond serão indicadas, de preferência, por meio de abreviações (ver relação de abreviaturas no início do livro).

definir sua literatura, numa entrevista concedida a J. A. de Granville Ponce e publicada como prefácio em *A morte de D. J. em Paris* (MDJP):

Literatura “pop” é um tipo de literatura difícil de definir porque é um troço que tá começando, tá nascendo. Mas, resumindo, seria assim uma literatura sem cerimônia, sem intelectualismo, sem nenhum vínculo com a literatura tradicional. Acho que a literatura “pop” é um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música – tornar a literatura um troço tão importante pra gente como esse cigarro que você tá fumando e que tá preenchendo um momento de sua vida, como um comprimido de AAS que você toma quando tá com dor de cabeça, entende? Uma literatura que o menino aí do elevador, numa hora de folga, num feriado, pode pegar e ler e entender à maneira dele. (MDJP, p.3)

Fundamento relevante na caracterização da obra de RD, a *pop art* representa um marco na definição da arte e da sensibilidade pós-modernas. Em vez de se deixar absorver por sua obra, como um objeto autolegitimador, o artista *pop* olha especialmente para o contexto, incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como parte essencial do projeto artístico. Pela perspectiva dessa estética, a obra de arte deixa de ser pensada como estrutura para ser concebida como processo, experiência vital, *performance*.

O projeto de uma literatura *pop* realiza-se principalmente nas obras que Roberto Drummond reúne sob o título de “Ciclo da Coca-Cola”, ou seja, seus três primeiros livros: *A morte de D. J. em Paris* (MDJP), *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (DEHMC) e *Sangue de Coca-Cola* (SCC). Tendo migrado das clássicas interpretações sobre a realidade do Brasil, a palavra ciclo entrou na história da literatura brasileira para designar as sequências de romances que narram transformações econômicas e sociais ocorridas em longos períodos, descrevendo as diferentes etapas de uma determinada fase de produção. O modelo básico que inspirou RD vem do romance neonaturalista dos anos 1930, que consagrou

o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e o ciclo do cacau, de Jorge Amado.

A motivação econômica também está presente no projeto de Drummond. Metonimicamente, o produto, Coca-Cola, é tomado pela multinacional que o fabrica. Alegoricamente, essa multinacional representa todas as outras que dominam a economia brasileira. Seus propósitos configuram, portanto, uma tentativa de avaliar o domínio das multinacionais no Brasil. Tentativa que ultrapassa o espaço dos livros agrupados no ciclo, sendo também um dos temas principais de *Hitler manda lembranças* (HML). Todavia, é necessário considerar ainda o lado estético-ideológico do projeto, pois o próprio escritor declara, em outra entrevista,⁵ que desejava “criar um novo romance novo”, procurando uma linguagem que fosse “um *front*, uma metralhadora antiburguesa”, “que implodisse a ideologia das classes dominantes por dentro de sua linguagem”.

Uma característica inusitada dessas narrativas, nas edições que utilizamos nesta pesquisa,⁶ é o fato de permitirem uma leitura vinculada ao ousado projeto gráfico de suas primeiras publicações, o que consolida, em termos visuais, as propostas do escritor de realizar uma arte *pop*, além de enfatizar a força de traços dessa estética no contexto cultural daquele momento. As ilustrações se integram ao texto, compondo com ele o significado geral da obra, conferindo uma noção de coerência ao livro como objeto estético.

5. *Correio Braziliense*, Brasília, dez. 1978.

6. As edições utilizadas integram duas coleções da editora Ática, cuja característica mais notável, do ponto de vista visual, são as ilustrações primorosas de Elifas Andreato, um dos mais importantes artistas plásticos do Brasil: *A morte de D. J. em Paris* (1983), da coleção Nosso Tempo; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1982); *Sangue de Coca-Cola* (1980) e *Quando fui morto em Cuba* (1980), da Coleção Autores Brasileiros. As ilustrações de Andreato estabelecem um diálogo tão sensível com a obra de Drummond que permitem tomar o objeto livro como uma obra que embaralha as fronteiras entre texto e imagens, o que concorre para os efeitos descritos na análise.

No primeiro livro, *MDJP*, os atraentes desenhos da capa, contracapa e folhas de rosto, que abrem os contos, são feitos como se fossem colagens, a técnica preferida dos artistas *pop*. Os cenários, geralmente interiores de casa, seguindo o mesmo esquema de composição dos contos, são montados com uma profusão de objetos e imagens já processados pelos meios de comunicação ou por outras artes gráficas e visuais: telas de TV, fotografias, *posters*, pinturas, cenas de histórias em quadrinhos, cartões-postais, capas de revistas e de livros, embalagens de cigarro, etiquetas comerciais famosas. As figuras humanas são evocadas de modo indireto por meio de imagens. E em geral são identificadas a personagens do universo da cultura de massa, aos quais se relacionam os personagens de RD: bandidos, espões, palhaços, heróis de quadrinhos.

A Coca-Cola aparece em diversos desenhos. Não apenas para criar o clima do estilo de vida *pop*, mas também para fixar o motivo que liga os temas tratados nesse ciclo e, certamente, anunciar a continuidade da série. A capa do segundo livro, *DEHMC*, apresenta um homem crucificado numa garrafa de Coca-Cola, tendo à sua frente a figura de Marilyn Monroe, na célebre pose do vestido esvoaçando. Uma paródia de Cristo com sua Mãe, ilustrando a devoção de alguns personagens, que chegam a rezar, inclusive terço, à santa Marilyn Monroe, num dos motivos que compõem o discurso carnalizador que caracteriza essa obra.

Em *Sangue de Coca-Cola (SCC)*, o terceiro livro da série, o refrigerante norte-americano é usado como metáfora da alienação dos brasileiros que, conformados e submissos, colaboram com a dominação estrangeira. James Scott Davidson, o personagem principal, apesar do nome é um brasileiro que, à hora da morte, descobre ter Coca-Cola correndo nas veias, em vez de sangue. Na capa, o desenho de um homem recebendo transfusão de “sangue” de uma garrafa de Coca-Cola, representa a cena final.

Todo o universo *pop*, com suas referências à cultura de massa e à sociedade de consumo, está presente nessas ilustrações. As técnicas e os mecanismos de concepção da obra também são típicos desse universo. O estudo do espaço, que tanto fascinava os artistas

pop, aparece na exploração rigorosa dos detalhes. Os primeiros planos contrastam com os recursos que dão profundidade às cenas. Num jogo que reúne arte e vida, o artista escolhe objetos (incluindo nessa categoria as figuras humanas) e fragmentos do real, aparentemente ao acaso, focaliza-os detalhadamente, ampliando alguns de modo exagerado. Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam um hiper-realismo cujos efeitos se aproximam do surrealismo.

No hiper-realismo *pop* de RD, são os objetos que possuem as pessoas. Eles identificam os personagens, como no conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”, cuja estrutura reproduz o modelo de um inquérito judicial, em que se procede ao inventário de um insólito espólio. A descrição minuciosa de cada objeto é pretexto para o depoimento de testemunhas, que vão compondo o universo da vítima e os acontecimentos que envolveram seu desaparecimento. No arrolamento dos objetos, um a um, o tom sério de linguagem jurídica contrasta com a vulgaridade dos itens mencionados: uma escova de dente TEK, uma coleção de fotos de atrizes, um arco e uma flecha, uma foto de Catherine Deneuve, uma camisa de linho azul, um par de quedes azul, marca Verlon, um dicionário tupi-guarani. Os objetos, sempre identificados pela marca, são mostrados em *close-up*, num acúmulo opressivo de informações, que enfatiza o clima de estranhamento e absurdo.

As colagens-contos de Roberto Drummond, reunidas no primeiro livro, *MDJP*, são dez surpreendentes exemplos de literatura *pop*. Objetos e fragmentos do real ganham novo poder lírico e plástico. O leitor-espectador sabe que está diante de um espetáculo, que participa de um jogo, cujas peças principais são os símbolos e signos do consumo. Anúncios luminosos como os da Coca-Cola ou dos pneus Firestone preenchem as noites de Dôia, personagem do primeiro conto, confinada no hospício. Da janela de sua prisão, amparada pelas grades, Dôia olha o mundo, feito de imagens e objetos de consumo. Por um toca-fitas chegam-lhe as “vozes e barulhos de sua casa”, como o “pigarro do pai”, o “canto do sabiá ao fundo. Sobre esses fragmentos de realidade, Dôia constrói seu

mundo. É a partir deles que ela sonha e imagina cenas que poderiam se passar lá fora: “certas noites o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. Dôia se imaginava usando uma calça Lee desbotada e tomando uma Coca num barzinho ao ar livre” (*MDJP*, p.21).

Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise, que lhe assegura a permanência neste mundo. Uma cena de transplante de roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa: o homem crucificado tem a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas usa calça Lee, camisa Adidas, cueca Zorba e se parece com Alain Delon e Robert Redford.

Os contos problematizam as fronteiras entre realidade e fantasia, sonho e cotidiano, loucura e sanidade, individualismo e coletividade, liberdade e prisão, cultura e barbárie, ficção e real. Os frágeis limites entre esses universos são questionados, enfatizando-se a profunda interação existente entre diferentes níveis de realidade. Como a cena da crucificação vista por Dôia, em que elementos do imaginário religioso se mesclam com imagens da cultura de massa e fragmentos do mundo exterior.

Explorar ao máximo as ambiguidades é uma das estratégias dessa investigação ontológica. O conto que dá título ao livro é construído sobre o terreno movediço da dúvida. Um pacato professor, alienado e submisso ao poder de um diretor na escola em que trabalha, constrói uma Paris de papel no sótão de sua casa, com fotos, cartões-postais, *posters*, capas de revista. Lá inicia uma excitante busca das raríssimas “mulheres azuis”, até conquistar o amor de uma delas. Da capital francesa, escreve aos amigos, narrando detalhes de sua aventura. Em certo momento da narrativa, o personagem desaparece de modo obscuro.

Simulando uma peça de teatro, o texto divide-se em atos, introduzidos por notas, cujos títulos – Prólogo, Entressonho, Entredormido, Entrepausa, Entrevinda, Entredúvida, Epílogo – situam o

tempo e o espaço das cenas às margens de situações e universos-limite. Fragmentos da realidade concreta de Belo Horizonte, como nomes de bares, do colégio, de jogadores de futebol e de vedetes do teatro rebolado são colados ao lado de fragmentos de outro espaço, uma Paris feita de sonho, fantasia e papel. Tudo isso, por sua vez, pertence a um terceiro espaço: a narrativa. Um nível de realidade dentro da outra. As fronteiras se embaralham. É nesse espaço de confluências de universos e falsos limites que se desenvolvem os relatos *pop* de RD.

O jogo entre fantasia e realidade intensifica-se gradativamente. A indecidibilidade, a impossibilidade de um sentido único, verifica-se em todos os níveis da narrativa. Ao nível do enredo, logo se percebe que se trata de um processo judicial: o julgamento de DJ, o professor desaparecido. Vítima ou culpado? Tudo é ambíguo e absurdo. A própria ideia de um processo contra um morto é inexplicável. Cada ato da pseudopeça de teatro corresponde a um depoimento. À primeira vista, as notas introdutórias servem para apresentar a testemunha que irá depor. Aumentando a ambiguidade, porém, o relato de cada personagem quase sempre desmente o que foi dito em suas apresentações.

A caracterização dos personagens também é ambígua e contraditória: “tinha hora que D. J. parecia ter 45 anos, outras horas ficava com 29 anos”. Sua irmã, às vezes, “era Maria Mariana, de 49 anos, blusa branca de manga três quartos sufocando o pescoço [...] olhos esquecidos de que eram verdes olhando para a ponta do sapato”; outras vezes, era “Marimá, de 23 anos, usava uma minissaia que inquietava o meritíssimo juiz [...] e seus olhos sabiam que eram verdes e nunca fugiam dos outros olhos” (p.92).

O narrador parece divertir-se embaralhando os diversos níveis de realidade. Às vezes é Paris que parece ser o espaço *real* e Belo Horizonte, o ficcional. Ele oscila entre uma focalização interna, mergulhando no mundo de papel criado pelos personagens, ou a posição de fora, com distanciamento crítico. A certa altura, tem-se a impressão de que é o próprio D. J. que está depondo no seu julgamento. Outras vezes, parece que D. J. é só uma invenção, uma

brincadeira entre amigos reunidos num clube. Afinal quem é D. J.? O que houve com ele? Existiu mesmo? Morreu em Paris? É impossível saber. O narrador não satisfaz as curiosidades do leitor. O próprio depoimento da irmã do misterioso protagonista, no fim, mantém o suspense e não permite que se tenha qualquer ilusão quanto aos fatos narrados e seus personagens. Eles são de papel. Simulacros que podem se multiplicar numa rede infinita: “Agora você me pergunta se D. J. está morto, respondo: alguns hão de querer que D. J. esteja vivo, outros não. Os que quiserem podem matar D. J. mas ele voltará no primeiro samba, num frevo tocando e, até mesmo, quem sabe?, num grito de gol” (p.99).

A interpenetração de universos, de níveis diferentes de realidade, constitui uma das principais perspectivas pós-modernas da ficção drummondiana. Às vezes, os limites ficam mais claros. Em “Dôia na janela”, a personagem pode até optar entre o mundo social, exterior, e o mundo criado por ela, dentro do hospício. Na maioria das vezes, porém, é impossível ao leitor, aos personagens e até ao narrador, distinguir qualquer fronteira entre os diversos mundos.

É o que se verifica no conto “Os sete palmos do paraíso”. A história de um menino (será mesmo um menino?) nasce da foto de um personagem de histórias em quadrinhos, “Batman com sua mãe”. Não há propriamente uma história, mas uma exaltação contra o sentimento de sufocação que emerge desse pequeno mundo indefinido de Batman até seu voo-suicídio, um voo de libertação pela janela do quarto. Aqui não há dois mundos. Tudo é loucura. Tudo é fantasia. A única forma de realidade possível.

Labirinto de simulacros

O segundo livro do Ciclo da Coca-Cola, *O dia em Ernest Hemingway morreu crucificado* (DEHMC), classificado pela epígrafe como “romance sonâmbulo”, por obedecer “às leis do pesadelo (e

não às leis da literatura)”, eleva ao grau máximo a experiência de abolir fronteiras. Rotular a obra de romance, como faz o autor, já é questionar os limites do próprio gênero, completamente desconfi-gurado por essa narrativa.

Violência, mistério, inquéritos, transcrições de confissões gra-vadas em fitas cassete, perseguições e falcatruas da CIA (respon-sável por crimes que aconteciam nos países latino-americanos durante o período de proliferação das ditaduras militares), medo, muito medo, repressão e tortura são os ingredientes da insólita experiência desse romance. A repressão e a censura penetram até na mente dos personagens. Permanentemente vigiados, mesmo em sonho eles precisam usar senhas. Todos espionam-se e perseguem-se mutuamente. A CIA é o comando maior de controle das von-tades. O poderoso centro em que se fabrica a História. A seu serviço, estão anjos da guarda e feiticeiros, que transformam agentes em ba-tons, charutos, garrafas de bebidas.

Ernest Hemingway é o nome de guerra de um revolucionário brasileiro, crucificado por ordem das multinacionais. De posse de provas do envolvimento da CIA na crucificação, o senador Edward Kennedy sofre um atentado. A trama é envolvente e promete ser um bom romance de espionagem. De repente, porém, o leitor per-cebe que caiu numa armadilha. Os episódios narrados não passam de um sonho. Ou melhor, um pesadelo que o senador Edward Kennedy e seu cachorro Red Panther tiveram sobre o Brasil.

Para o leitor, essa revelação altera o rumo da leitura e institui a natureza do relato. Não se trata evidentemente de um texto realista. Entretanto, parodiando os escritores realistas do século XIX, o nar-rador se propõe a explicar as causas que levaram o senador e seu cachorro a terem o pesadelo. Levanta inúmeras explicações pseu-docientíficas, colhidas no repertório das mais diferentes áreas, como psicanálise, ciência, magia, lendas e superstições populares. A mistura desordenada de fontes e informações descentraliza o narrador e desestabiliza a leitura, tornando impossível se perceber alguma teleologia. O excesso de informações minuciosas, em vez

de esclarecer, torna os episódios completamente obscuros e indecifráveis. Além de criar um efeito cômico, que ridiculariza a figura do narrador onisciente, com sua fala autoritária, a partir de um centro que se apresenta como emissor de significados que explicam os fatos relatados. A colagem de diferentes discursos novamente embaralha os universos da fantasia, da realidade e da ficção.

As reiteraões proliferam-se pelas diversas instâncias da narrativa, inclusive na própria fábula, já que muitos resumos se espalham ao longo do livro. Palavras, frases, motivos e temas retornam intermitentemente, como índices que permitem certa localização diante dos fatos diegéticos. Mas a inflação de imagens e signos torna o discurso opaco, configurando um universo impossível de ser conhecido. Rompendo radicalmente com a noção de causalidade, a narrativa inviabiliza a pretensão ao conhecimento de uma verdade ou à busca de qualquer essência que possa ser definido como um conteúdo. A indecidibilidade⁷ atinge um grau bastante elevado. Cada elemento, em todos os níveis da narrativa, possibilita inúmeras leituras, inclusive os procedimentos técnicos usados para sua construção.

A ausência de causalidade já havia sido tematizada de forma hilariante num conto do primeiro livro de RD, “Um homem de cabelos cinzas”. Uma legião de espões persegue um homem, transportando “um misterioso objeto guardado exatamente acima do coração”, para descobrir duas coisas: o que era o referido objeto e qual a causa da “revoltante felicidade que relampejava nos olhos do homem de cabelos cinzas”.

À medida que se desenvolve o conto, o número de espões vai crescendo de maneira exagerada. Paródia das histórias de espionagem, em lugar de um superagente, há um bando de trapalhões me-

7. Kurt Godel (1906-1978) demonstrou, em 1931, que uma proposição é indecidível quando, dado um sistema de axiomas que governam uma multiplicidade, a proposição não é nem uma consequência desses axiomas nem uma contradição a eles; não é nem falsa nem verdadeira com relação a esses axiomas (Kearney, 1988, p.289).

drosos. Os detalhes vão se sobrepondo de maneira cômica. E os aglomerados de informações inúteis tecem uma cadeia de significantes que, em vez de esclarecer, bloqueiam o acesso aos significados, desviando o leitor do desfecho:

Eram 7h e 51m e ele se sentou numa poltrona no hall do aeroporto Santos Dumont, abrindo a revista “Time” na página 59, na seção “Books”. Os 42 espíões, agora acrescidos de mais 3 travestis e 2 agentes da Interpol, que passavam férias-prêmio no Rio de Janeiro, descobriram que o homem de cabelos cinzas usava meia Lupo verde de Cr\$6,00, sapato Samelo nº 39 de Cr\$180,00, cueca Champion com fio da Escócia, cor bege, de Cr\$32,00, gravata Cardin vermelha, presente de um banqueiro, a quem não conhecia, descobriram que tinha uma cicatriz de uma operação de apêndice feita em 1961, uma unha torta no pé esquerdo, uma marca de chuteira (da qual se orgulhava muito) no joelho esquerdo, que sofria de aerofagia, que seu estômago roncava, que tinha 3 verrugas nas costas, que se sentia mal dentro de elevador, que era viciado em chupar pastilhas de Cepacol (naquela hora pôs uma na boca), que fumava 42 cigarros Hollywood sem filtro por dia. (*MDJP*, p.54)

A insólita relação de descobertas continua, seguida pelas hipóteses mais estapafúrdias levantadas pelos investigadores. Num arremedo debochado de textos realistas, que procuram dar coerência e verossimilhança ao relato, o narrador apresenta uma infinidade de causas para qualquer ocorrência natural. Tais explicações, porém, possibilitam um efeito contrário a qualquer narrativa com pretensões de representação do real:

Quando graças à ação de 33 Ave-marias, 49 Padre-nossos, 68 Salve-rainhas, 21 Novenas Poderosas ao Menino Jesus de Praga, e 71 Creio em Deus Padre, rezados pelos espíões, e ainda com a ajuda de suas duas poderosas turbo-hélices, o Samurai levantou voo, sem explodir nem cair, e começou a voar por um céu calmo de andorinhas, os 58 agentes admitiam [...]. (*MDJP*, p.55)

Encerrando o esquema de causas que não explicam os efeitos arrolados, o duplo segredo é descoberto não por aqueles que o procuram e sim por uma aeromoça: só ela pôde ver o homem “abrir uma caixa de fósforos Granada e ficar olhando um fio louro de cabelo de mulher”, conclui o narrador (p.57).

Esse esquema, que privilegia o irracional e o absurdo, é característico das narrativas de Roberto Drummond. No conto “A outra margem”, quatro matadores cercam de cuidados e gentilezas sua vítima. Insistem para que fume um cigarro. Cada um lhe oferece uma marca diferente, com filtro ou sem filtro, mentolado. Enfim, o narrador apresenta uma vasta enumeração de tipos de cigarro e formas de gentileza. Os matadores insistem para que o condenado leve o casaco. Lamentam não ter escolhido uma noite de lua cheia. Levam-no a um barzinho. Prometem-lhe satisfazer qualquer desejo. Escolhem uma árvore muito bonita. O nervosismo dos matadores contrasta com a calma exasperante da vítima, enlevada com importantes descobertas existenciais. O desfecho brutal, com o fuzilamento do personagem avulta, no final, brutalmente deslocado na sequência do relato.

Enredado no labirinto de simulacros que se acumulam, possuído pela insanidade do seu discurso, o narrador de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* também descarta o gesto racional de seleção e combinação. Mais do que ambígua, a narrativa se torna paradoxal. Um caos em que todo o relato é constantemente reescrito com outros significados. Os desdobramentos multiplicam-se em todos os níveis. Um exemplo desses desdobramentos, na esfera das ações, são os episódios que se passam no pesadelo do sensor, que se reproduzem no pesadelo do seu cão. As duas versões se cruzam e se embaralham. O ritmo, completamente irregular, é dado pela mudança de perspectiva. O narrador tanto pode focalizar durante muitas páginas apenas uma das versões, respeitando a sequência dos acontecimentos (começo, meio e fim), como pode mudar bruscamente o relato, embaralhando as versões e alterando a sequência.

Multiplicando as cópias de cópias, apropriando-se de outros discursos, não literários, o narrador vai criando uma estranha arquitetura, encaixando uma *frame* dentro de outra, numa interminável narrativa em abismo. Os desdobramentos anulam as oposições, já que todas as alternativas percebidas pelo leitor são possíveis. Muitas vezes, a mesma frase expressa duas possibilidades opostas:

Ele virou pro outro lado da cama e ficou sem saber se estava acordado ou dormindo, e, sonhando ou acordado (mesmo a CIA tem dúvidas), acendeu um cigarro Hollywood com ou sem filtro, mas isso não tem importância: a verdade é que o Pai de Martha Gelhorn fumou um Hollywood, porque gostava de fumar depois, e, acordado ou sonhando (nem mesmo a CIA pode esclarecer) pensou na mulher loura. (*DEHMC*, p.55-6)

Apesar da anulação da causalidade, abolindo-se a teleologia da narrativa, a rede imensa de coincidências cria uma espécie de pan-determinismo. Como se existisse correspondência secreta entre todos os seres, poderosa ligação mágica entre os reinos do universo. Certos objetos podem restabelecer, de maneira mágica, a tranquilidade e a autoconfiança de um personagem. É o que ocorre com o senador Edward Kennedy quando ele usa o sabonete Lifebuoy, a Água Velva, com “cheiro otimista do Brasil”, a camisa florida, o pijama listrado ou quando ouve a música de Bob Dylan.

Da estranha rede de associações surgem os presságios, comuns entre os personagens de RD. Tanto na natureza como nos fatos, em tudo eles podem ler os sinais de mau agouro ou de boa sorte. Tal correspondência também explica as frequentes e cômicas listas de suspeitas e probabilidades, que caracterizam a obra de RD. Curiosas redes de significações se estabelecem a partir dessas extensas enumerações fundadas sobre insólitas argumentações.

Como no mundo dos loucos, das crianças e dos drogados, suspendem-se as barreiras entre a matéria e o espírito, o físico e o mental, entre a palavra e a coisa, o objetivo e o subjetivo, alterando-se também as categorias de espaço e de tempo:

eu te olhei na luz negra da *boîte*, sambavas como uma negra e acreditei que era Mick Jagger e eras o Brasil, Martha, e já não sabia se era mesmo tua boca ou a boca do Brasil que eu beijava [...] não eras una e indivisível, teu coração estava no Oiapoque e estava no Chuí, e costumavas desaparecer, mas eu sabia que um dia tu voltarias [...] tu com tua boca e minha boca caminhando pela tua boca, tu, Martha: Pátria magra. (DEHMC, p.25)

Os personagens podem metamorfosear-se numa multiplicidade de máscaras, confrontando o leitor, também no nível da configuração dos personagens, com um jogo infundável de signos vazios, o que colabora para a proliferação dos desvios labirínticos, para a mistura de gêneros e discursos, aumentando a desorientação do leitor e frustrando seus esforços para interpretar a narrativa. As chaves se multiplicam indefinidamente, anulando-se umas às outras, criando um labirinto de simulacros. O leitor é obrigado a participar da mesma sensação de deslocamento experimentada pelos personagens. E, nesse jogo de espelhos entre os mundos da leitura e da escrita, a linha que separa o dentro e o fora do texto também se torna ambígua.

RD problematiza, ainda, as relações baseadas no esquema centro *versus* periferia. Não se pode dizer, com base em suas narrativas, que as camadas dominantes da sociedade sejam guiadas por um sistema racionalista, enquanto os códigos não racionais, que sustentam experiências místicas e mágicas, sejam privilégio das camadas periféricas. Pelo contrário, o poder, embora montado sobre vasta rede tecnológica e científica, apresenta-se contaminado por elevado teor de irracionalismo. Os poderosos da ficção de RD, como presidentes, senadores, militares e ditadores, sejam de esquerda, sejam de direita, são supersticiosos e não dispensam a assessoria das forças ocultas, recorrendo ao auxílio de feiticeiros e magos. Até a CIA utiliza artes mágicas para espionar e manipular a vida dos personagens:

cheguei a Sierra Maestra levada por um cinegrafista alemão, Hans Spiegel, que era filho do mágico preferido de Adolf Hitler, e Hans

[...] me enfiou no bolso da jaqueta de guerrilheiro de Fidel [...] cheguei na selva da Bolívia disfarçada na escova de dentes verde, marca Tek, que Guevara comprou em São Paulo, e eu era escova de dentes e, ao mesmo tempo, era uma micromáquina de fotografar, bastava eu gritar *Shazam* [...] eu só fui sentir conflito quando a CIA me mandou transformar no batom Clear Honey 21 da Helena Rubinstein [...] quando eu estava no Chile, onde eu fui a caneta Park 51 de Allende [...] e a CIA me deu ordens para me transformar numa chuva de granizo caindo em Santiago do Chile na hora do enterro de Pablo Neruda. (*DEHMC*, p.46)

Outro exemplo de perspectiva descentrada é o modo como RD aborda a questão do poder. A tirania não é exclusiva do poder central. Rompendo com esquemas maniqueístas, o escritor mostra que há uma sucursal do poder dentro de cada um: “Há um general Francisco Franco ocupando militarmente o coração de cada brasileiro”. Espécie de senha para decifração do livro, essa frase vai se repetir do início ao fim da narrativa. A espionagem invade tudo. Não se pode confiar nem no narrador, constantemente enganando o leitor, construindo armadilhas, propondo enigmas.

De blefe em blefe, o narrador exige um leitor atento e paciente. Disposto a participar de um jogo que subverte as normas e convenções de linguagem, produzidas ao nível da consciência e da racionalidade. O jogo estabelecido segue as leis da linguagem dos sonhos. Entretanto, se, como ensina Freud, a linguagem dos sonhos não se opõe à realidade, mas, ao contrário, simplesmente a recria, numa lógica que obedece às leis do inconsciente, ao adotar um esquema onírico para suas narrativas, é do real que RD está falando:⁸

como eu tenho sofrido a realidade brasileira, como eu tenho sido, desde 64, um exilado dentro de mim mesmo, eu acho que o romance mostra o Brasil de hoje, mostra a guerra civil que acontece

8. *Correio Braziliense*, Brasília, dez. 1978.

dentro de todo o brasileiro, às vezes vencido pelos Generais Franco. Mostro isso à minha maneira, não mostro usando a linguagem e a estrutura do romance tradicional, mostro uma linguagem e uma estrutura próprias para um livro sonâmbulo, contendo uma realidade sonâmbula, porque o Brasil, desde 64, vive como um sonâmbulo. Parece que está tendo um pesadelo, mas não: o pesadelo é real, concreto, de olhos abertos.

De acordo com o esquema racional de compreensão do mundo, que preside a longa tradição filosófica do Ocidente, o ser humano é visto como um sujeito que entra em relação com outros seres, pessoas e coisas que lhe são exteriores. Há, portanto, uma separação entre o mundo subjetivo e o objetivo, entre o estatuto do sujeito e o do objeto. No pensamento mágico, essas fronteiras desaparecem, liberando-se a passagem de um estatuto a outro. O sujeito pode transformar-se no objeto contemplado. Isso ocorre, por exemplo, num nível mais abstrato, quando os personagens de Drummond incorporam a violência e as perseguições de que são vítimas.

Esse é o caso do rapaz do conto “Um pouco prá lá do Aconcágua”, do livro *MDJP*, que, não suportando as monstruosidades do mundo, manifestadas principalmente na morte violenta do irmão, dedica-se a matar todos os gatos que encontra. É o caso de vários personagens que, confinados muito tempo em prisões, acabam por amá-las, recusando-se a viver em liberdade. É o caso também da internalização de experiências traumáticas como ocorre com Frei Tito, reconstrução ficcional de um famoso preso político, que, mesmo no exílio, continua a sentir os efeitos da tortura, ou do jovem que volta ao quartel onde foi torturado, sentindo quase saudade, ambos personagens de *Sangue de Coca-Cola*.

A apropriação *pop* de elementos característicos da cultura de massa, a identificação com os anti-heróis, os marginalizados pelo sistema ou as vítimas do poder e do consumo desenfreado são as grandes constantes da ficção drummondiana. Mas a identificação dos narradores com os grupos oprimidos ocorre de uma forma muito problemática, misturada paradoxalmente com certo distan-

ciamento crítico, visível no tom cínico e debochado com que os personagens tratam de suas próprias desventuras e amarguras. Ao mesmo tempo que revelam fascínio pelos guerrilheiros que realmente pegaram em armas nos anos da ditadura, a postura dos narradores expressa uma permanente desconstrução do romantismo que perpassava a ação guerrilheira dos anos 1960 e início dos 1970. O que também torna problemática a identificação da ideologia na obra de Roberto Drummond.

O retrato carnalizado do Brasil

A perda da identidade cultural é uma temática recorrente nas obras do Ciclo da Coca-Cola, coerente com o clima nacionalista da época. Tratado de maneira cínica e debochada, às vezes, por meio de inversão paródica, esse aspecto da obra de RD pode ser relacionado com uma tradição que, desde o romantismo, e sobretudo durante o modernismo, tenta fazer um retrato do país, procurando os traços de sua caracterização cultural. Entre as inumeráveis fomes dos brasileiros, relacionadas pelo narrador de *DEHMC*, ao todo “367 fomes”, está a “fome de identidade”: “e, na verdade, em 85% dos exemplos, o brasileiro não tem consciência do que é e do que quer ser e faz lembrar um boi: vai docilmente para o matadouro, ainda que possa haver (e houve) um estouro da boiada” (p.129).

Esse é também o tema de *SCC*, o terceiro volume do ciclo, definido pelo próprio narrador como uma “visão carnalizada e lísergica do Brasil, na qual os personagens aparecem fantasiados de pessoas reais” (p.6). A personagem Vera Brasil, que muda seu nome para Julie Joy, simboliza o brasileiro americanizado. Mas também pode se confundir com o próprio país. A construção dessa personagem mostra que a redundância ocorre também no âmbito dos processos estilísticos. Vera Brasil pode ser entendida como metáfora e como metonímia, uma duplicação que reforça a indefinição representada pela personagem: “eu fico achando [...] que meu nome é Pátria Brasileira, tão indecisiva, tão vacilante,

querendo ser a loura América, e eu vou me sentindo índia negra portuguesa branca morena mulata loura holandesa nissei: multi-brasileira. [...] Eu sou o Brasil, você sabia que o Brasil é mulher?” (p.269-86).

Cinismo, deboche e carnavalização⁹ constituem as armas de Roberto Drummond na crítica à realidade política e social brasileira. Numa entrevista,¹⁰ o escritor avalia a propriedade do uso que faz desse instrumental na configuração de um retrato do Brasil: “Carnavalizar combina com um país naturalmente carnavalizado como é o Brasil. Os maus governantes sempre aparecem fantasiados de bons. [...] Os usurpadores aparecem como milagreiros. O Brasil é assim. Se o carnaval é uma rotina no Brasil, eu, como autor brasileiro, fico bem ao carnavalizar”.

Quando o narrador de *SCC* destrona o General Presidente, que fazia o povo acreditar em seus “milagres” e desejava cassar o Padre Cícero e o Menino Jesus de Praga, por inveja da popularidade deles, ou quando coloca a situação de caos e sofrimento do povo brasileiro como resultado da maldição¹¹ do primeiro ditador militar, o General

9. A teoria da carnavalização fornece instrumentos de análise para as obras que, segundo Mikhail Bakhtin (1981), fazem uma transposição, para os textos literários, de elementos das tradições populares desenvolvidas em torno das festas carnavalescas (p.105). Desenvolvida a partir dos estudos de Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais, a teoria da carnavalização teve grande divulgação nos meios acadêmicos do Ocidente, sobretudo a partir dos anos 1960, tendo sido bastante valorizada por certos teóricos, entre eles Ihab Hassan (1987) e Andreas Huyssen (1991), para a compreensão da escrita pós-moderna. Relacionada à indeterminação, à fragmentação, à descanonização, à ironia, ao hibridismo e pluralismo, a carnavalização abre caminho para o aparecimento de uma mentalidade pós-moderna. Hutcheon (1991) aponta outros pontos relacionadas com o pós-modernismo, como o perspectivismo, a consciência dos vínculos entre o estético e o social, a celebração da alegre relatividade das coisas, a *performance*, a participação na alegre desordem da vida, o aspecto lúdico que, invertendo a ordem, subverte o sistema, por meio da irreverência demolidora do riso, promovendo renovação.

10. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fev. 1988.

11. Intermediários entre os deuses e os homens, elos importantes nas cadeias que faziam circular a vida e a morte, os reis primitivos, segundo Frazer (1982), podiam abençoar ou amaldiçoar o povo.

Castelo Branco, está, com sua interpretação carnavalesca do Brasil, invocando uma tradição ligada a práticas milenares, em torno da cultura carnavalesca.

Nascidas às margens da cultura oficial, florescendo nas mais diversas sociedades do Ocidente desde a Antiguidade, as manifestações populares, como os ritos consagrados a deuses e as festas carnavalescas, opõem-se ao tom sério e solene das instituições sociais e têm no riso sua característica essencial. Um riso ambivalente, de natureza satírica e regeneradora, segundo Bakhtin (1981, p.109).

O núcleo dessa “cultura popular” é o carnaval, uma celebração grandiosa, situada nas fronteiras entre a arte e a vida, já que seus personagens não atuam num palco, mas nas ruas e praças reais. Durante séculos de evolução, desde as saturnais e outros ritos cômicos da Antiguidade, o carnaval teria motivado o aparecimento de uma linguagem própria, repleta de formas e símbolos específicos, capazes de transmitir o que Bakhtin chama de percepção carnavalesca, uma concepção complexa e peculiar do universo, que se opõe a toda ideia de perfeição e imutabilidade (idem, p.105).

No espaço público das ruas e praças, as diferenças se anulam, numa totalidade indivisível. Tudo pode se transformar no seu duplo. Degradar e banalizar o que é sublime ou raro, sublimar e esvaziar o conteúdo divino dos elementos sagrados, eis o objetivo desse fantástico jogo coletivo, que suspende temporariamente a história ao estabelecer um espaço e um tempo míticos, em que as relações de poder ficam suspensas. Apesar das alterações, porém, as modificações são ilusórias e ambíguas. Tudo fica como era.

A linguagem nascida das práticas carnavalescas caracteriza-se pela lógica das coisas ao avesso, pela consciência da alegre relatividade, já que tudo se alterna e se renova permanentemente. E, sobretudo, pelo riso festivo, que não é simplesmente individual, mas coletivo. Celebrando a sucessão da vida e da morte, o ponto máximo da cerimônia é o coroamento e a posterior desentronização do Rei Momo, símbolo do Sol, que também nasce e morre todos os dias, em conformidade com as leis cósmicas, que regulam toda

a criação. Como a morte sempre traz a vida, celebra-se a mudança, a renovação e, conseqüentemente, a relatividade de qualquer poder e de toda espécie de ordem, como também demonstra Frazer (1982), o que explica a ambigüidade dos símbolos acionados por essa tradição.

O ponto alto da carnavalização em *SCC* são os capítulos que focalizam o personagem-símbolo da ditadura militar, o General Presidente, uma mistura dos cinco generais que governaram o país a partir de 1964. Fruto, também ele, das leis de exceção e dos atos institucionais, que sempre governaram sua vida, o presidente é vítima do próprio autoritarismo. Corroído pelo sentimento de culpa, dominado pelo “fascismo portátil” com que tortura a si mesmo, ajoelha-se frequentemente diante da Santa Coca-Cola, a quem “vendeu a alma”, prometendo fazer “dela a Padroeira do Brasil”: “para que ela faça de ti o Presidente Perpétuo do Brasil, uma espécie de proprietário do Brasil-Fazenda que gostarias de cercar com arame farpado, e onde sonhas criar cavalos e onde o povo, para te obedecer como um rebanho, terá sangue de Coca-Cola nas veias, como denunciou o senador Paulo Brossard, num célebre discurso no Senado do Brasil” (*SCC*, p.228).

Em sucessivas crises de identidade, o general muda constantemente de personalidade. No estranho dia de inversões e transgressões, em que ocorre uma revolução carnavalesca no Brasil, ele acorda achando que é o capitão Carlos Lamarca. Em seu delírio, é destronado por três fantasmas de guerrilheiros mortos, que lhe impingem terríveis torturas, fazendo-o passar por experiências semelhantes às sofridas por famosos presos políticos no Brasil, como Frei Tito e Carlos Lamarca. Vítima de um golpe da ultradireita, acaba traído por seu melhor amigo, o Cavalo Albany Andrews de Oliveira e Silva, leitor assíduo de Maquiavel, que completa o destronamento do presidente ao assumir o governo.

Em *SCC*, o narrador aprisiona o tempo no espaço de um dia. Estranho dia de carnaval e guerra civil nas ruas do Brasil. Não se trata, porém, de um carnaval autêntico, nascido de manifestações espontâneas de camadas populares, mas de um carnaval patrocini-

nado pelas multinacionais, pelo governo norte-americano e pelas elites empresariais e políticas do país. O dia em que se passa a narrativa – 1º de abril – denuncia o caráter falso da festa, verdadeira armadilha para desmobilizar os movimentos de revolta das massas:

o Rio de Janeiro lembra um navio bêbado flutuando no Oceano Atlântico. [...] Recife vive uma calma suspeita. Salvador dança nas ruas. Em Belo Horizonte houve princípio de pânico com a notícia de que ia haver no Brasil um 1º de Abril às avessas. [...] Porto Alegre parece estar com uma febre de 40 graus e, num clima de delírio, o cardeal Dom Vicente Sherer [...] sai pelas ruas jogando água-benta nas pessoas, nas casas, nas árvores, nos carros. [...] São Paulo é um caos febril e festivo, o povo faz passeatas, procissões, comícios, grita. (SCC, p.104)

A predominância do espaço sobre o tempo dá ao romance uma expressão dramática, com diversas cenas simultâneas. Explorando as inter-relações dos episódios, o narrador realiza diversos cortes temporais, focalizando em *flash-back* a vida de cada personagem. Uma quantidade enorme de histórias se intersecciona numa rede em que muitos fios de tempo e espaço se cruzam e se interpenetram. O passado, porém, é tão presente na vida de cada personagem que a impressão geral é de um eterno presente, no qual tudo coexiste numa estranha contiguidade.

Extremamente poderoso, o narrador sabe de tudo o que aconteceu ou vai acontecer. Sua onisciência é reforçada pela presença de personagens ligados ao mundo sobrenatural: a vidente, a mãe de santo, o Bem-Te-Vi e o Urso. É impossível não fazer um paralelo entre a conduta desse narrador e os agentes do poder que dominavam o país na época. Como eles, o narrador investiga, espiona, interroga e decide o destino dos personagens.

Os assuntos do livro revelam as mesmas intenções da grande maioria dos livros publicados nos anos 1970: o desejo de contar a História do Brasil pelo lado dos vencidos. Focalizando as perseguições e torturas financiadas por grandes empresários, as intimida-

ções e ameaças de desemprego para impedir que trabalhadores reivindicassem direitos ou que repórteres informassem a população sobre os acontecimentos, o narrador deseja contar como o medo se instalou no coração dos brasileiros. O medo, misturado com a culpa dos que não tiveram coragem para morrer ou ser torturados, não é apenas o tema principal do livro; é também o tema mais recorrente de toda a obra de Roberto Drummond, amplamente abordado, também, nas entrevistas do escritor: “Ultimamente vem saindo no Brasil muitos livros que dão a visão dos exilados nos anos que passaram. Já no meu romance pretendo espelhar a realidade de outro tipo de exilado: aquele que ficou e se exilou dentro de si mesmo”.¹²

As taras e obsessões dos torturadores, que deixavam sequelas incuráveis em cada vítima, são dissecadas, bem como os estranhos efeitos físicos e psíquicos da prisão e da tortura nos personagens, a dificuldade de voltar a viver em liberdade, a saudade mórbida que alguns deles sentiam da prisão, a impossibilidade de se libertar dos torturadores, mesmo quando já estavam longe deles, como é o caso de Frei Tito, que efetivamente se suicidou em Paris, atormentado pelo “fantasma” de seus algozes.

Na origem das festas carnavalescas, certos teóricos, como Gaignebet (1970), situam os ritos agrários, destinados a garantir os ciclos da vida. Há uma série de lendas e mitos que falam sobre a misteriosa circulação do ar, essencial para a vida. Muitas delas têm o urso como personagem. Entre as funções atribuídas a esse animal, nas lendas, está a de transportar a alma dos mortos. A liberação das almas, ao final da hibernação anual dos ursos, era comemorada na Terça-feira de Carnaval.

O Urso de SCC parece ter sido inspirado no conhecimento de tais lendas. Ele surge no momento em que o carnaval toma conta da cidade. É recebido como um salvador, várias vezes anunciado e aguardado por diversos personagens. Entre os oprimidos, acredita-

12. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nov. 1980.

-se que veio para restaurar a ordem e a paz. Os poderosos, ao contrário, identificam-no a uma figura diabólica, ligada à subversão. O Urso passa por várias metamorfoses: ora aparece com a fisionomia de ídolos populares, como Roberto Carlos, Chico Buarque, Francisco Cuoco, Robert Redford, Alain Delon, Che Guevara; ora aparece como animal mesmo. Mas sua verdadeira natureza é divina. A aparência de urso é apenas um disfarce, uma fantasia que ele pode vestir antes de sair “voando como o *superman*”. Metáfora do libertador político e religioso, o Urso escreve mensagens lidas pelo locutor de uma rádio, em meio à narração dos fantásticos acontecimentos do dia, condenando a miséria e a opressão do povo. Como nas antigas lendas, ele oferece alma nova aos personagens, conscientizando-os da realidade e da necessidade de luta. O Urso pode ser interpretado como o símbolo do revolucionário que existe dentro de cada um dos personagens desse livro: “Chegou a hora da verdade: chegou a hora de dizer que o povo brasileiro tem um urso enjaulado no coração e fantasia esse urso de cordeiro, num trágico carnaval. [...] Que se abra a jaula em que se transformou o coração dos brasileiros e que livre seja o urso!” (SCC, p.145).

Organizadas por forças reacionárias, as manifestações carnavalescas de *Sangue de Coca-Cola* não constituem carnaval autêntico, que instala, por alguns dias, uma ordem social utópica. O narrador utiliza cuidadosamente todos os símbolos e procedimentos típicos do carnaval para, em seguida, desconstruí-los. O banquete, por exemplo, um momento essencial das festas carnavalescas, não é o coroamento de um triunfo coletivo, tal como é descrito por Bakhtin (1987, p.246), mas confraternização das elites, no alto de um edifício, sede do poder, o Palácio de Cristal. As descrições minuciosas das comidas e bebidas, a relação exagerada do cardápio, enfatizam o contraste entre a miséria, a fome da população e os desmandos das classes privilegiadas.

Carnaval perverso, que atrai o povo às ruas, numa verdadeira armadilha, a Revolução da Alegria, cujo objetivo é fundar a República Carnavalesca do Brasil, lembra a festejada abertura política da época, um esforço do governo, apoiado pelas multinacionais, para domesti-

car as manifestações de cultura popular. Enquanto o povo dança nas ruas, matadores profissionais ficam de tocaia aguardando ordens para eliminar os líderes revolucionários.

A Revolução Carnavalesca focalizada em SCC é uma alegoria do que ocorria no Brasil, numa clara alusão à indústria cultural montada pelo governo militar. Espécie de estágio mais aperfeiçoado da censura e da repressão, a indústria do espetáculo visava conseguir o apoio da classe média para a política de desenvolvimento econômico, batizada de “Milagre Brasileiro”. Em vários momentos da narrativa, essa política é ironizada e interpretada como estratégia para esconder a entrega do país às multinacionais. A narração dos gols de Pelé, nas rádios, abafava o grito dos torturados e o rumor dos combates na guerrilha do Araguaia.

A apropriação e descaracterização dos símbolos da cultura popular retiram deles sua força de mobilização. É o que ocorre com a figura do Urso. Tendo por missão conscientizar e salvar o povo, o Urso acaba se diluindo, multiplicando-se numa série de simulacros, durante o espetáculo montado pelas multinacionais. No baile do Palácio de Cristal aparecem 316 pessoas fantasiadas de urso, tornando-se impossível saber qual deles é o original.

A ressurreição de mortos, outro elemento comum da literatura carnalizada, aparece em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Mas os mortos da narrativa de Drummond não vêm do Além. São apenas estátuas de um museu de cera. Pode-se concluir, com base nesses traços, que a ficção de RD faz pastiche da literatura carnalizada, o que é lembrado pelo próprio narrador, num comentário metalinguístico: “Já um crítico literário paulista, também contratado pela CIA, declarou que a rebelião dos mortos sonhada pelo senador Edward Kennedy era um reles pastiche do romance ‘Incidente em Antares’, de Érico Veríssimo” (DEHMC, p.126).

Ligada às origens das festas carnavalescas, a religiosidade é um traço característico do comportamento brasileiro, muito explorado nas narrativas de RD. A dessacralização de divindades e símbolos religiosos e a divinização de seres profanos, especialmente bens de

consumo e ídolos da cultura de massa, é uma forma de inversão muito frequente em seus livros. Alguns personagens de *DEHMC* são devotos de “Santa Marilyn Monroe”, louvada não por sua pureza, mas por ser pecadora. O Anjo da Guarda de Martha Gelhorn, na mesma obra, apaixona-se por ela. E a crucificação do guerreiro Ernest Hemingway ocorre numa Sexta-Feira Santa, esvaaziando a data cristã de seu conteúdo religioso. Em *SCC*, muitos personagens têm devoção pela santa Coca-Cola e pela santa Helena Rubinstein.

Outro traço peculiar da carnavalização em RD é o cruzamento de procedimentos próprios dessa forma de literatura com recursos típicos da *pop art*. Um dos procedimentos preferidos dos artistas *pop* é o reaproveitamento de imagens e objetos já processados por outras formas de linguagem artística. É o que ocorre com os mortos ressuscitados de RD: não são as figuras históricas que renascem, mas as suas cópias, que estão num museu de cera. O Jesus que trabalha para a CIA e se apaixona perdidamente por Martha Gelhorn, na obra *DEHMC*, é uma estátua, um Jesus de gesso.

Ocorrências comuns no universo da magia, as metamorfoses são recursos bastante utilizados por Drummond. Na transformação de personagens em objetos e animais, muitas vezes transparece certa crítica à alienação e ao conformismo dos brasileiros, entregues à dominação econômica. Uma crítica bem dentro do espírito revolucionário e nacionalista dos anos 1960 e início dos 1970. Perda de identidade, conflitos interiores que resultam na multiplicação da individualidade, falta de liberdade são algumas consequências da condição vivida pelos brasileiros:

Rachel Silver sou eu. Rachel Silver é você. Rachel Silver somos nós: somos milhões de nós, no mundo. Talvez que a diferença entre nós, os prisioneiros deste mundo, e Rachel Silver, a prisioneira da CIA, é que Rachel Silver tem consciência da sua prisão e nós, nós não temos ou fingimos que não temos, para enganar a nós mesmos, ou porque cedemos ao general Franco que pisa dentro de nós. [...] Rachel Silver o seu sonho sepultado, mutilado, acorrentado, castrado,

manipulado, enganado, escamoteado. [...] Rachel Silver somos nós: nós que uma sociedade mastiga como um hambúrguer qualquer! Mas é urgente acordar. Rachel Silver do mundo: é urgente acordar! Rachel Silver não é uma moça brasileira que entrou para a CIA por causa da solidão do Brasil às 6 da tarde, Rachel Silver sou eu e é você e somos todos nós, os seres objetos dos donos deste mundo. (*DEHMC*, p.138)

O discurso persuasivo, direto, quase moralista, desse fragmento não é comum em RD. O instrumento crítico privilegiado pelo escritor é constituído pelo cinismo e pelo deboche, dois procedimentos afinados com a mentalidade rebelde da contracultura. Até mesmo quando utiliza o discurso carnalizador para criticar a sociedade de consumo e a dependência econômica do país, é esta tendência anarquista que predomina. Apossando-se do mesmo discurso que critica, ridiculariza o espetáculo tragicômico da vida brasileira. Exemplo desse deboche é a colagem de outros textos, intercalados à narrativa de *DEHMC*. São pedaços “rasgados” de jornal e revista que o narrador “cola” como se fossem as folhas de um álbum pertencente a Martha Gelhorn, a prisioneira da CIA. Entre esses fragmentos há um anúncio de absorvente feminino: “Seja também uma mulher Sempre Livre”.

O cinismo e o deboche também orientam os narradores na maneira de lidar com a questão da violência, especialmente em sua forma mais extremada, quando, internalizada pelo indivíduo, opera completa inversão de valores e perda de sensibilidade. A narrativa minuciosa enfatiza a gratuidade e a monstruosidade dessa violência:

eu exercitei minha pontaria em bonecos e acertei o coração de 37 bonecos da janela de onde eu tinha de acertar o coração do senador Edward Kennedy, mas como eu não sentia emoção atirando nos bonecos passei a atirar nas pessoas que passeavam no Central Park, minha mão tremeu nos primeiros tiros, mas logo eu me acostumei

e, pelo que li no “New York Times”, só errei o alvo uma vez nos 46 tiros que disparei. (*DEHMC*, p.10)

A frieza do personagem, a tranquilidade com que descreve detalhes escabrosos, a estetização da violência aumentam o clima de absurdo e brutalidade das cenas. Matar “porque recebia ordens” tornou-se comum no Brasil da ditadura militar. E os matadores, apesar de corroídos pelo remorso, procuravam substituir as emoções pela eficiência profissional. Era tão somente um meio, entre outros, de ganhar dinheiro, com “o suor do rosto”, na sociedade capitalista: “limpei o suor do rosto com o lenço cheirando a carnaval no Brasil [...] puxei o gatilho, [...] e vi uma flor de sangue esguichar no peito do senador [...] como nos filmes do Sam Peckinpah e eu guardei meu fuzil e peguei meu sax e fiquei tocando ‘Summer-time’” (*DEHMC*, p.11).

Painel de linguagens

Opondo-se ao que ele chamava de “linguagem fascista”, ou seja, “aquela que não vai além do previsto, do comportado, do contido”, Roberto Drummond iniciou sua carreira buscando uma linguagem que, apesar das intenções popularescas, declaradas em diversas entrevistas, redundou numa linguagem bastante complexa, de difícil classificação, como ele próprio procura explicar:¹³ “uma linguagem com muitos significados, provocando discussão, usando recursos como textos de inquéritos, relatórios, etc. Um verdadeiro vale-tudo. Como nos programas do Chacrinha”. A carnavalização da linguagem ocorre de maneira mais intensa na primeira fase e atinge diversos níveis da obra. Os primeiros livros são verdadeiras colagens de estilos, de gêneros, de citações, de múltiplas variantes linguísticas.

13. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, out. 1978.

Em *SCC*, os capítulos são fragmentos da história de cada personagem. O estilo de linguagem muda completamente, características pessoais são incorporadas à linguagem do narrador, conforme se alternam as perspectivas. Os capítulos dedicados ao Camaleão Amarelo agrupam-se em duas séries. Os que focalizam o personagem adulto intitulam-se “Sangue de Coca-Cola”; os que relembram a infância e a adolescência no colégio, onde começou a ser formada sua personalidade reprimida e medrosa, têm títulos, estilo e estrutura diferentes. Dois capítulos são escritos como se fossem textos de jornal, numa colagem de notas curtas, breves comentários e fofocas sobre padres e alunos; outro é constituído por trechos de depoimentos; e o último, elaborado como um noticiário esportivo de rádio. Um dos fragmentos do noticiário – entre os trechos mais bem elaborados do livro –, narra uma luta de boxe. O estado de espírito dos lutadores transparece em minuciosas nuances, tanto na fala do narrador, identificado com o locutor que transmite a luta, quanto na fala do comentarista, que lhe serve de contraponto, por meio de insinuações maldosas sobre o homossexualismo do treinador, que esmurra o jovem por quem sente forte atração:

Momentos de emoção, Brasiillllll: até o presente momento, os dois lutadores estão de igual para igual, de per si, estimados ouvintes do Oiapoque ao Chuí, nenhum dos contendores leva vantagem. Ataca o sargento Marcelino, acerta um jab de direita, Esther Williams reage, ataca o sargento Marcelino e Esther Williams sai fora, dançando, minha Nossa Senhora Aparecida!, e acerta um jab no nariz do sargento Marcelino! Vibra a torcida! [...] (comentário no intervalo) – Cabe a este comentarista vos dizer, ouvinte amigo da Cadeia Verde-Amarela, que cobre o Brasil de Norte a Sul, que no primeiro assalto, Esther Williams levou nítida vantagem, conseguindo sobrepujar, valentemente, o sargento Marcelino, que era o franco favorito na bolsa de apostas. (*SCC*, p.164)

Já os capítulos que narram o sequestro de avião, contando a história de uma guerrilheira, vêm precedidos por resumos, pastiche

dos antigos romances de aventura. Para cada frente narrativa, há um estilo, uma maneira de narrar e uma linguagem. Focalizações diferentes constroem múltiplos fatos a partir do mesmo evento. Tanto a perspectiva que orienta o relato quanto a voz narrativa alteram-se a todo momento (Genette, 1972, p.203). De repente, no mesmo parágrafo, o narrador pode passar a palavra a um personagem, que continua o relato. Apesar do discurso quase sempre indireto, com raros diálogos, as vozes são fortemente marcadas por indícios estilísticos próprios de cada personagem, e até por recursos tipográficos, que expressam a dicção especial e as modulações de cada timbre. O repórter que narra os acontecimentos durante todo o dia, fala como se estivesse no ar:

Volta à janela do 17º andar: e se ele pular agora? Não, um dia, quem sabe hoje, ele vai entrevistar alguém morrendo, então vai parar o Brasil, aaaaaaaantenas e coraçõeeeeesssss ligaaaaaados, babies, que o Hoooooomem do Sapaaaaaaato Amareeeeeeeelo vai entrevistarrrrrrr a morrrrrrrrte. Olha a janela: na manhã de 1º de abril, a mesma sensação de que alguma coisa vai acontecer. (SCC, p.12)

As mudanças estilísticas sugerem diversas possibilidades de articulação entre os fragmentos que se intercalam e, portanto, várias opções de leitura. É interessante que, no final do livro, os diversos discursos referentes a cada personagem começam a se cruzar, como num diálogo, não ao nível diegético, mas ao nível da enunciação, do discurso narrativo.

Em *DEHMC*, capítulos inteiros são escritos com técnica de telegrama, depoimentos, inquérito, declarações e interrogatórios. De duas maneiras essas formas de discurso podem ser aproveitadas. O narrador pode intercalar no relato um fragmento de telegrama ou um interrogatório. Mas pode também apropriar-se de técnicas de redação próprias a essas formas de discurso como estratégia narrativa. Um capítulo inteiro pode ser escrito assim:

Brisa Brasil sopra cheiro pólvora PT Adeus cheiro jasmin misturado perfume Khadyne de Martha Gelhorn PT Começou Guerra Civil dentro Ernest Hemingway PT Penso estou sonhando Saigon Ofensiva Tet PT Tento acordar pesadelo PT Mas balas passam assoviando PT Passam cantando canções amor Martha Gelhorn PT. (DEHMC, p.98)

Passada a primeira fase de sua produção, alguns procedimentos de colagem continuaram como característica do estilo de Roberto Drummond. Entre eles destacam-se as intercalações. Toda espécie de texto pode ser intercalado na linguagem do narrador: poemas, letras de música, cartas, dedicatórias escritas em livros, discursos, notícias de jornal, anúncios de produtos comerciais, citações de livros, diários e textos redigidos por outros personagens ou pelo próprio narrador. Em *Ontem à noite era sexta-feira* (ONSF), o narrador cita reiteradas vezes partes do livro que está escrevendo, “A influência do mar na vida dos amantes”. Em *Hitler manda lembranças* (HML), muitos capítulos são trechos de um livro que está sendo escrito por um personagem. A fonte do material intercalado pode ser real ou fictícia. Parodiando um texto de tese, o narrador de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* cita trecho de um livro fictício, escrito por um autor real, para comprovar sua atribuição de poder mágico ao uso de pijama listrado:

Já não existe dúvida sobre a força do pijama listrado de azul e branco, como se pode ver por este trecho (p.34 da edição americana) do livro “Getúlio Vargas: O Feiticeiro”, do brasilianista norte-americano Thomas E. Skidmore: “[...] o ex-presidente Getúlio Vargas foi um feiticeiro que utilizava a magia negra para manter-se no poder no Brasil, nas noites dramáticas usava um pijama listrado de azul e branco, acreditando, com toda razão, que assim podia exorcisar os demônios interiores e, principalmente, os demônios exteriores, que conspiravam [...]”. (DEHMC, p.15-6)

Se, nas teses, as citações funcionam como apoio da argumentação, garantindo-lhe arcabouço racional e cunho científico, de saber institucionalizado, a citação de um falso texto científico, ao contrário, vai garantir o efeito de paródia, invertendo uma situação de modo cômico, não para legitimar o racional, o lógico, mas para enfatizar o mágico, o lúdico, o obscuro, o misterioso. De modo semelhante, os trechos do livro de Rose Kennedy falando sobre os pesadelos do filho, invocados para dar lógica à narrativa, ao contrário, enfatizam o absurdo que preside o texto de *DEHMC*.

Além de introduzir a paródia ou legitimar a palavra do narrador, as citações têm inúmeras outras funções na obra de RD. Aгуçar a curiosidade do leitor é uma delas, como as notícias a respeito das investigações sobre o crime do Pierrô, em *ONSF*, revelar detalhes sobre os personagens, ajudando a compor sua identidade, como as letras das músicas cantadas por muitos deles, nas diversas situações em que se encontram. A letra de música cantada pela mãe de uma personagem de *HML*, que não sai da cabeça da filha, principalmente nos momentos de grande tensão e conflito, serve para caracterizar seu medo compulsivo de ficar louca como a mãe. Ou simplesmente, dentro do espírito da carnavalização, a citação pode introduzir outras vozes nesse imenso painel.

O mais importante nessas formas de intertextualidade é a experimentação que RD realiza ao incorporar, na própria linguagem e na elaboração das narrativas, elementos de diversos estilos e gêneros, literários ou não, o que constitui o aspecto mais original e criativo da obra drummondiana e confere aos seus textos a dimensão de uma festa carnavalesca, pelo colorido e multiplicidade dos elementos, pela proliferação de vozes, o embaralhamento de muitas fronteiras e a inversão de vários sistemas, principalmente aqueles que regulamentam a ordem dos discursos.

Tal experimentação já começa no primeiro livro. Cada um dos contos de *A morte de D. J. em Paris* apresenta uma inovação em termos de estilo, com técnicas e recursos diversos, revelando o aproveitamento da linguagem judicial, epistolar ou jornalística. No

conto “Rosa, Rosa, Rosae” o narrador faz uma brincadeira com a língua, adaptando elementos da estrutura latina ao português:

Rosa, Rosa, Rosae na aula de latinorum do Prof. José Evangelistorum só as moscas voorum, ninguém piorum. Rosae, Rosa, Rosam por qualquer coisorum o Prof. José Evangelista relampeorum, trovejorum. A todos castigabus, gritava Violeta, Violetae, Violetorum escrever mil vezes vezorum nunca mais hei de mascar chicles chicletes chicletorum na aula de latinorum. Paulo Paulus Paulu ficabus de joelho lá na frente frentorum e se outra vez eu te pegorum, dominus, domine, domini, o Prof. José Evangelistorum à mesa esmurrorum na aula, aula, aulae de latinorum, como um Joe Louisorum, a mesa, mesa, mesae nocauteurorum. (*MDJP*, p.69)

Com os jogos de linguagem, a colagem de estilos, o aproveitamento de diversas variantes linguísticas e muitas formas de discurso, a reelaboração de clichês e hábitos linguísticos do cotidiano, e até mesmo de elementos de outras línguas, RD desmascara os mecanismos da linguagem em geral e os valores por ela transmitidos. A visão carnavalizada do mundo, sob a aparência de divertimento e jogo, significa ruptura com valores estabelecidos e com a rotina diária. Também enriquece o significado da literatura, com o aproveitamento inusitado, criativo, divertido e crítico de outras formas de linguagem. Capítulos inteiros escritos em forma de telegrama, de declarações, de inquérito, de roteiro de cinema, de peças de teatro, de carta, de charadas e adivinhas se alternam com páginas de linhas pontilhadas, de espaços em branco, o que significa a incorporação dos vazios, das fendas, das rupturas e descontinuidades da linguagem diária no discurso da narrativa.

A lógica racional dos códigos dominantes no contexto social também é quebrada por diversos mecanismos, como as associações livres que aproximam a linguagem de RD das técnicas de experimentação surrealistas. Em alguns momentos de intensa criatividade, essa linguagem ganha uma plasticidade desconcer-

tante, de grande efeito estético, oferecendo ao leitor cenas de Salvador Dali:

Gessy L morde o lábio inferior e se sente como um casarão abandonado com 32 janelas azuis desbotadas pelo sol e pela chuva, existem dentro dela, Gessy L, quartos escuros, morcegos voando, corredores que cheiram a mofo, nos quais vaga o fantasma da bisavó que chicoteava escravos e mandava cortar o seio das escravas, dentro dela, Gessy L, tem um quarto com o assoalho manchado de sangue desde que o tio deu um tiro no ouvido, dizem que por amor, não correspondido, a Ângela, não havendo provas, em cima do coração de Gessy L está a sacada onde sua tia, linda como uma Miss Brasil ficou nua na hora da procissão do enterro, ah, Fernando B, onde você estiver: venha urgente aplacar o abandono, a solidão, a tristeza, a fúria e o fel de Gessy L, que eternamente te ama. (MDJP, p.35)

Deixando emergir o inconsciente, num processo de escrita semelhante ao dos surrealistas, o narrador deixa o pensamento fluir livremente, sem o mínimo de intervenção, o que aparece de maneira muito forte nos livros do “Ciclo da Coca-Cola”. Enfatizando essa característica, RD sempre que se refere aos seus primeiros livros como “visão carnalizada e lisérgica do Brasil”, “relato de alucinações” (SCC) ou como “romance sonâmbulo”, que “obedece às leis do pesadelo” (DEHMC).

Sempre utilizando a técnica de colagem, RD oferece aos leitores um esquema pluralista de leitura. É como se os conduzisse por um labirinto, com paredes revestidas de espelhos. Sonhos, pesadelos, divagações, História, fantasia, fragmentos do real, do cotidiano político do país, elementos autobiográficos, tudo vai sendo refletido nesses espelhos coloridos, multiformes, para onde confluem o imaginário do autor, do narrador, dos personagens e do leitor. O resultado é um painel *pop*, no qual se embaralha uma profusão de signos da sociedade de consumo e da cultura de massa.

O escritor como *show-man*

A experimentação da linguagem empreendida por RD representa uma mistura de tudo o que se fazia na literatura dos anos 1970, e contribuiu para a configuração de perspectivas pós-modernas na ficção. A carnavalização da linguagem veio ao encontro do projeto *pop*, numa série de coincidências entre as técnicas e procedimentos valorizados nas duas formas de arte, tais como a apropriação de elementos populares da linguagem cotidiana, inclusive de termos grosseiros e palavrões, a valorização do pastiche, da cópia, das citações, a colagem de textos, a intercalação de gêneros e estilos diferentes.

Uma das propostas significativas da *pop art* era a superação das fronteiras entre arte e vida. Nos *happenings* típicos dos anos 1960, os artistas propunham a utilização literal de signos, abolindo o caráter simbólico da arte. Recusava-se a ideia do artista como um gênio e da arte como portadora de verdades. A obra deveria ser uma experiência vital de cada um. Alguns antecedentes dessa forma de arte foram importantes para sua definição: no expressionismo abstrato, o que contava era o processo da pintura. Para o pintor Pollock, a arte se dissolvia no próprio ato de pintar. Pela colagem, o artista juntava elementos do cotidiano. Para os hiper-realistas, o mundo era uma obra-prima, bastava reproduzi-lo.

RD apropria-se de fatos históricos e de elementos da realidade política e social, como os artistas *pop* apropriavam-se de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os por meio da colagem. Não se representa o cotidiano nem os fatos históricos na obra de RD. Os elementos recortados de uma multiplicidade de contextos são re-presentados, explorando-se a técnica do deslocamento, bastante próxima do estranhamento e do desvio. Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso habitual. Além de explorar também os efeitos do *happening*, acontecimento imprevisto numa cena pública. Enfim, apropriando-se de discursos, fazendo bricolagem de textos, RD utiliza a dinâmica do

reprocessamento de linguagens como um dos seus principais processos de criação.

A maneira como RD aborda o problema da violência e da repressão dos regimes autoritários, a partir de uma perspectiva carnalizadora, também é uma solução em sintonia com tendências pós-modernas. Não se trata de escrever a história do país, mas de dramatizar questões, como a questão do medo que dominou toda a sociedade brasileira desse período, desconstruindo a figura de heróis, de mártires e subvertendo a moral do ressentimento, tal como transparece na análise de Silviano Santiago (1989):

A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor. A alegre afirmação do indivíduo numa sociedade, no entanto, autoritária e talvez tenha sido a ideia principal na boa literatura pós-64. Aliada à análise e à crítica radical do poder, essa ideia solidificou a necessidade de uma sociedade democrática na América Latina e o descompromisso para com as forças militares no exercício do governo; retirou ainda o pensamento e a ação de oposição dos meandros tortuosos seja do ressentimento, seja do totalitarismo. (p.22)

As técnicas sofisticadas de experimentação nas primeiras obras de RD, se o aproximam da tradição vanguardista e, portanto, exigem um público de gosto artístico refinado, aparecem conjugadas com elementos próprios da produção cultural para as massas, como o apelo à propaganda e à repetição. As repetições intermináveis recriam as mensagens, orientando o leitor na identificação de personagens e episódios (como nos filmes de Hollywood ou nas novelas de TV), especialmente em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, uma verdadeira ópera *pop*, em que muitas frentes narrativas se cruzam em fantásticas colagens.

Paralelamente à reprodução infinita de simulacros na cultura dos *media*, a repetição também funciona como propaganda. Alguns

personagens, temas, cenas e frases são recorrentes em vários livros. Isso é feito de tal forma que provoca um efeito curioso, semelhante aos comerciais de TV que anunciam a “próxima novela”. Às vezes, é o próprio narrador que faz esses “anúncios”. Madame Janete, por exemplo, é apresentada em *DEHMC*, como “personagem-chave do romance *SCC*. A revelação dessas táticas demonstra que, por trás do aparente caos das primeiras narrativas, caracterizadas pelas inversões, rupturas, fragmentações, existia todo um cuidadoso trabalho de artesanato, que obedecia ao projeto de realizar uma literatura *pop*.

A arte *pop* manifesta atitude ambígua em relação à cultura de massa: ironiza e ao mesmo tempo reaproveita seus produtos. Normalmente estabelece uma ponte entre a arte elevada, a cultura erudita e as produções culturais para o grande público, utilizando-se de muitos elementos característicos dessas produções, entre os quais se destacam o óbvio, o banal, o *kitsch* e a técnica de utilizar fragmentos do real, não transfigurados, mas colados em novo contexto.

A arte *pop* também abusa do apelo à cumplicidade do público. Entretanto, as técnicas e os mecanismos de criação, assimilando procedimentos da arte culta, são requintados e dão a esses produtos certa complexidade, que exige um público de sensibilidade bem mais sofisticada do que o homem de cultura mediana visado pela indústria cultural. Os textos de RD encaixam-se perfeitamente nessas características. Provavelmente não agradariam àquele “menino do elevador” invocado por ele, ao falar do leitor que desejava atingir, uma contradição bem definida pelo crítico Wilson Martins, numa resenha crítica publicada no *Jornal do Brasil* (1983):

Seja como for Roberto Drummond se propôs fazer uma literatura realmente popular – e é no que se evidencia a impropriedade fundamental dos meios técnicos empregados. Longe de ser simples, sensíveis, diretos, seus textos são complexos, elípticos e abusivos, exigindo do leitor ou nele pressupondo um cabedal de informação literária, cultural e política de que certamente não dispõe o público simbolizado pelo menino do elevador.

O comportamento de RD era igualmente ambíguo. Dizia identificar-se mais com os cantores de *rock* do que com os escritores. Reiteradamente declarava seu desprezo pela grande literatura, a literatura burguesa, como gostava de rotulá-la. Insistia em dizer que sua formação vinha exclusivamente da cultura de massa: radio-novelas, revistas em quadrinhos, programas do Chacrinha. Mas estava, constantemente, citando seus escritores preferidos, invariavelmente entre os melhores do cenário brasileiro ou internacional. No prefácio do primeiro livro, *MDJP*, justamente onde expõe seu projeto de fazer uma literatura *pop*, cita as obras de William Faulkner e Guillermo Cabrera Infante – *Enquanto agonizo e Três tristes tigres*, como os seus preferidos. Julio Cortázar, Guimarães Rosa, Ernest Hemingway eram sempre citados, com admiração, em suas entrevistas.

O próprio comportamento de Roberto Drummond lembrava no início o estrelismo dos artistas *pop*. O lançamento de suas obras era acompanhado de entrevistas com declarações provocativas e contraditórias. Numa delas, dada ao *Jornal do Brasil* (1978), o escritor define sua geração: “Somos os *show-men* da literatura. Acabou-se o tempo dos escritores esqueléticos e sofredores. Somos escritores-artistas. Nós nos divulgamos e nos promovemos”.

A experimentação da linguagem na primeira fase de sua carreira tanto afastou Roberto Drummond do público popular que desejava atingir, como provocou a irritação dos críticos e a má vontade dos intelectuais de esquerda. Apelando para uma série de clichês da época, defendia-se dos ataques dos “patrulheiros de esquerda”, dizendo estar buscando uma linguagem “antiburguesa” e “antifascista”. Colocava-se, pretensiosamente, na posição de quem estava inaugurando nova fase na literatura brasileira, o que, por outro lado, era coerente com uma postura de vanguarda, “uma espécie de guerrilheiro”, como define em entrevista dada ao *Jornal do Brasil* (1988), ideologicamente fiel à sua fase de militância política.

Preocupado com as críticas, RD mudou o rumo de sua produção. Abandonando o projeto *pop*, introduz novas técnicas. Entretanto, se RD mudou de estratégia narrativa, seus novos procedimentos

apenas reiteram a antiga busca de uma literatura que se coloca nas fronteiras entre o popular e o erudito, procurando a linguagem do espetáculo, que seduza o leitor, que atraia sua cumplicidade fácil e direta. Vangloriando-se de não ter nenhum pudor em divulgar suas obras como qualquer outro produto, RD é um legítimo representante do escritor pós-moderno celebrado por Leslie Fiedler, ou seja, aquele que ousou transpor de vez as fronteiras entre a arte culta e a arte para o grande público. Uma arte que não esconde a sua face de diversão e espetáculo, mesmo quando, paradoxalmente, deseja fazer “guerrilha” com o texto literário.

4

○ TECEDOR DO VENTO¹

Deus sabe como tece suas teias.

Roberto Drummond (1991, p.127)

Bastante vulnerável a críticas, Roberto Drummond alterou muitas vezes suas estratégias literárias, modificando frequentemente a linha de trabalho. As críticas às técnicas sofisticadas de experimentação formal levaram-no a procurar uma linguagem mais direta, livre de cortes bruscos, de elipses, do intenso fluxo de consciência dos primeiros livros. A crítica da esquerda, que o chamava de alienado, fez com que ele se voltasse para temas exclusivamente políticos por um longo período. A crítica sobre a falta de suspense² provocou verdadeira inflação desse recurso técnico e da estrutura dos romances policiais, na forma de enigmas, repletos

1. O nome deste capítulo foi inspirado no título provisório dado por Roberto Drummond ao livro *Hilda Furacão*: “Roberto Drummond trancou-se em casa e, em 44 dias, aprontou a primeira versão da nova obra, escrita à mão, com o nome provisório de *O tecedor do vento*” (*Jornal do Brasil*, nov. 1991).

2. Numa entrevista, dada a *O Estado de S. Paulo* (dez. 1984), declara ter recebido ajuda de amigos, como Affonso Romano de Sant’Anna, “que lhe chamou a atenção para um dado fundamental: seus livros vendem e não usam fórmulas de suspense na narrativa”.

de mistérios a serem esclarecidos e diversos nós a serem desfeitos no entrecho das obras. A cada novo livro, novas autocríticas, novos propósitos e novos projetos transparecem em suas entrevistas. Assim, por ocasião do lançamento de *Ontem à noite era sexta-feira*, declara-se “avesso ao rótulo de escritor *pop*”,³ optando por uma literatura de inspiração culta e tradicional: “Quem sabe a dor do mundo são os russos”, confessa ele,⁴ exaltando Dostoiévski, Gogol e Tchecov.

Desligando-se cada vez mais do fantástico, da carnavalização e do experimentalismo, RD renega sua fase de vanguarda, de “guerrilheiro”, propondo uma pluralidade de estilos e tendências ficcionais:

Era fácil, antes, escrever um livro para meter o pau no general. O difícil é fazer um general como Tolstói fazia: humano. [...] Quero agora fazer o que sempre quis. Uma literatura que é tudo: romance social, político, erótico e policial, uma mistura de tudo. A grandeza do autor é quando o leitor vê nos textos coisas de Agatha Christie, Flaubert e assim por diante. É a soma. E eu estou trabalhando assim: quero ser a soma de várias coisas.⁵

Entretanto, mesmo abandonando o projeto inicial, não esquece a lição dos antigos mestres da cultura de massa. O fascínio pelas técnicas narrativas das novelas de rádio, em que diversas histórias se cruzam, sem aprofundamento de relações entre si, continua presente até os mais recentes livros. Na verdade, suas narrativas revelam a busca permanente de uma linguagem ao mesmo tempo popular e literária.

A despeito das alterações verificadas na construção da narrativa, algumas características essenciais de RD continuam a fazer parte do seu universo: a ambiguidade, a atração pelo duplo, pelo

3. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, nov. 1988.

4. *Jornal da Tarde*, São Paulo, abr. 1987.

5. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fev. 1988.

avesso das coisas, pelas inversões, procedimentos estes que privilegiam o mistério, aumentando os efeitos da magia, intensificando os traços do fantástico e do maravilhoso, o que também concorre para a criação do suspense, tão valorizado nas últimas obras. A falsa causalidade, o falso final, ou final em aberto também constituem obstáculo a uma teleologia, ou, em outras palavras, de um sentido final para as obras.

Aboliu-se o excesso de reiteraões e incorporou-se o gancho, outra tática muito utilizada pelos criadores dos gêneros de massa, como os romances de folhetim, as novelas de rádio e TV. Nas primeiras obras, até a sintaxe das frases privilegiava figuras de acúmulo e repetição como o polissíndeto, as rimas internas formando ecos: “e era tão bela, que a velha de óculos pensou numa atriz de cinema ou de telenovela ao vê-la” (*QFMC*, 117, grifo nosso). Vulgaridades de mau gosto como essa frase ainda são exploradas, assim como o óbvio e os coloquialismos, a despeito das inovações estilísticas e formais. As repetições, porém, vão limitar-se mais ao conteúdo diegético.

A técnica da enumeração de hipóteses continua sendo usada para criar ambiguidade, enfatizando o mistério e estabelecendo o jogo. Contar o mesmo fato diversas vezes, de outro ângulo, acrescido de novas informações ou da perspectiva de outros personagens, ainda é característica essencial da narrativa de RD. Na segunda fase, porém, a reduplicação, o desdobramento e a multiplicação de instâncias narrativas têm a função específica de intensificar o mistério.

Os temas prediletos permanecem os mesmos: os mecanismos de dominação entre as pessoas, os conflitos interiores, as crises de identidade, o medo, a culpa, a loucura e a sanidade dos indivíduos no contexto de uma sociedade experimentada como violenta, cruel e opressiva. E o meio de abordar temas tão sérios continua a ser, como nas primeiras obras, a fantasia, o cinismo, o deboche, a ironia, o *nonsense*. O único viés possível, na pós-modernidade, para o enfoque de temas ligados a realidades psíquicas e a reflexões de cunho metafísico.

Os jogos de linguagem

*Nós não imitamos o mundo,
nós construímos versões dele.*

Robert Scholes⁶

No limiar entre a primeira e a segunda fase da obra de Roberto Drummond, situam-se dois livros: *Quando fui morto em Cuba* (QFMC) e *Hitler manda lembranças* (HML). O primeiro ainda poderia ser incluído no Ciclo da Coca-Cola. Embora RD considere esse livro de contos o início da fase de transição, ele ainda apresenta muitas características das primeiras obras, desde a ilustração da capa, se formos considerar o projeto gráfico, à semelhança do que fizemos com os três primeiros, como elemento que acaba por integrar-se à composição geral da obra, num diálogo que reforça as suas características *pop*, até a colagem de fatos e estilos, a experimentação da linguagem, a referência ao consumismo e à cultura de massa e a carnavalização. A técnica utilizada para a configuração do narrador foi a mesma utilizada em *SCC*. A história é narrada por um locutor esportivo, “capaz de dar ao lance medíocre, as cores de uma jogada genial”.⁷ O próprio escritor sugere aos leitores que a melhor forma para ler o livro é em voz alta, para terem a sensação de estarem ouvindo a si mesmos como contadores.

A divisão interna segue o esquema de uma partida de futebol: Primeiro Tempo, Intervalo, Segundo Tempo. No intervalo, equivalente aos quinze minutos de descanso, o narrador conta os últimos instantes de vida do jogador Heleno de Freitas, um dos ídolos de RD na vida real, no Hospício de Barbacena. Quem narra é um louco, imitando a voz e o estilo de um locutor esportivo ao transmitir uma partida de futebol.

6. “We do not imitate the world, we construct versions of it” (apud Maltby, 1991, p.19).

7. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, set. 1982.

A loucura também é focalizada em outro conto, em forma de carta, escrita por uma doente mental e endereçada ao papa. O mundo que sai da cabeça dessa personagem tem tantos pontos em comum com a realidade, ressaltando os esquemas de dominação e os exercícios de poder difundidos no cotidiano da sociedade capitalista, que a loucura pode ser vista, ironicamente, como um estado de extrema lucidez.

A perda da identidade e o problema da alienação voltam a ser tematizados no conto do belo rapaz de olhos verdes que se transforma em mulher, enfeitando as mulheres e enlouquecendo os homens. Contratado pelo governo para livrar a população de quaisquer sentimentos de revolta, provoca delírio nas multidões. Com sua presença, todos “esquecem a fome, a solidão, o desespero, o desemprego, a falta de dinheiro, o salário mínimo”. Possuídos por estranhos desejos de consumo, só pensam em comprar roupas, em cuidar dos cabelos, descobrir o corpo e dançar, achando que o “Brasil é um imenso Baixo Leblon, onde sempre é verão” (*QFMC*, p.12).

Transformado em “herói unissex da abertura”, ele acaba com os movimentos de revolta, inclusive a guerrilha do Araguaia. Assim, o governo pode dispensar todas as armas da ditadura: AI-5, DOI-Codi, bombas no Riocentro, tortura, prisão. Ratificando a pluralidade de discursos e o diálogo entre diferentes vozes por meio do desdobramento e da multiplicação de instâncias narrativas, esse conto, que dá título ao livro, é apresentado em duas versões: uma “erótica”, que abre o volume, e outra “política”, que o fecha. Na versão política, apresentada pelo narrador como simples boato, o herói é um guerrilheiro, morto em Cuba. O clima sobrenatural e os efeitos de absurdo unem as duas versões, ficando impossível saber qual é a “verdadeira”.

O esmero na construção mostra a preocupação formal com a estrutura da obra e desmente as declarações, dadas à época do lançamento, de que transgredia as “boas normas de literatura”: “É um livro para ser lido como se fosse um boato. O que vale para a literatura não vale para ele. Tem muito mais a ver com as pessoas que

estão nas esquinas espalhando notícias falsas. É o próprio exagero do boato”.⁸

A atmosfera do livro enfatiza a violência e o absurdo da própria realidade. Apesar de todo o trabalho artesanal da linguagem, que faz dos contos verdadeiros exercícios metaficcionais, o narrador está, o tempo todo, falando do que se passa no Brasil. No conto “Folhas 5, 6, 7 e 8 de um inquérito envolvendo São Francisco” até o santo, acusado de subversão, não escapa das intermináveis sessões de interrogatório. Em “Sessão das quatro”, duas velhinhas assistem, de sua janela, a emocionantes cenas de erotismo e violência, como se estivessem num cinema. Outro conto tem várias páginas escritas com pichações de muro. A loucura transborda dos personagens e toma conta da própria linguagem em “Trem fantasma”, no qual um narrador, obsessivamente ciumento, libera seu inconsciente imaginando mil maneiras fantásticas de torturar e matar uma mulher.

A técnica de desdobramento da narrativa reaparece no conto “Versões sobre um fuzilamento”. O mesmo fato, um fuzilamento brutal, é descrito de diferentes pontos de vista. Cada versão, porém, é narrada não como ocorreu o fato, mas como poderia ter sido contado. Até o ato de narrar é colocado sob suspeita por meio de expressões que apontam para a artificialidade dos relatos: “como o homem que fuzilou podia contar”, “como a mulher do homem que fuzilou podia contar” e “como o homem que foi fuzilado podia contar” (*QFMC*, p. 59-64). Se os contos desse livro são alegorias de fatos que aconteciam no Brasil, a proliferação das interpretações faz delas meros simulacros, sem fonte verdadeira.

Se a vida é uma série de eventos obscuros, indizíveis, governados pelo acaso, o ato de interpretação é um ato do desejo, por meio do qual o homem cria uma “rede de sentido” ou um mundo de ilusão, que se interpõe entre ele e o abismo. Portanto, o jogo da interpretação tem a natureza da ilusão e do simulacro. Nesse livro,

8. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, set. 1982.

as múltiplas versões dos mesmos acontecimentos apontam o poder que estrutura as interpretações dos fatos, enfatizando sua natureza ilusória e desafiando a definição de sistemas estabelecidos de significação.

Temos, aqui, uma das mais significativas perspectivas pós-modernas, que é a denúncia da interpretação como construção elaborada por intenções subjetivas. O termo “interpretação” não é tomado aqui como processo de conhecimento por meio do qual se descobre o mundo. Toma-se o termo no sentido nietzschiano de um processo pelo qual se cria o mundo, como ele parece ser a cada indivíduo. A noção de realidade, pelas perspectivas da pós-modernidade, muito se assemelha a certas afirmações de Nietzsche, nos estudos e fragmentos reunidos em *Vontade de potência*, sua última obra. Contra o positivismo que diz haver somente fatos, Nietzsche replica que há apenas interpretações. Não possuindo nenhum significado por trás de si, o mundo só é passível de conhecimento por meio de interpretações, frutos das nossas necessidades e dos nossos pontos de vista.

Em outras palavras, é o desejo de poder que interpreta. É ele que define os limites, determina os graus e as variações da verdade. O perspectivismo de Nietzsche pode ser entendido, como explica Mihai Spariosu (1990), como a multiplicidade de interpretações, em que a ficção e a verdade, tomadas no seu sentido epistemológico e ético tradicional, não são dicotômicas, mas relativas e intercambiáveis, já que uma age sobre a outra. Entretanto, esse não é o único sentido. Segundo Spariosu, é necessário levar em conta seu aspecto fundamentalmente agonístico ou competitivo.

Spariosu aponta uma relação arcaica, primitiva, entre poder, violência e jogo, embora ela tenha se tornado obscura para a mentalidade racional. Constituindo-se como o primeiro modo pelo qual o poder se conceptualizou, o jogo tinha um papel central na mentalidade pré-racional ou aristocrática, como ocorria na Grécia. Com o advento de uma mentalidade racional, o jogo se separou do poder, que começou a se apresentar a si próprio como razão, conhecimento, moralidade e verdade. Consequentemente, o jogo perdeu

sua centralidade na cultura, sendo domesticado e reprimido junto com outros valores arcaicos (1990, p.68-9).

Para Spariosu (1990, p.77), o pós-modernismo consiste precisamente no retorno dessa situação e pressupõe um restabelecimento da conexão entre jogo e poder. Como nos tempos pré-lógicos, a verdade e a mentira já não constituem categorias morais, mas têm um valor performativo, podendo ser usadas indiferentemente, conforme os objetivos do poder (p.72).

O pensador moderno que inicia o retorno a essa mentalidade, definida por Spariosu como “aristocrática” e “pré-racional”, é Nietzsche. Nele, o jogo volta a ser o impulso exuberante, violento, além do bem e do mal, que engendra e destrói inumeráveis mundos (p.72).

Os jogos de poder apresentam características performáticas na pós-modernidade. A hiper-realidade da cultura pós-moderna traz o colapso de antagonismos e dicotomias de valor, especialmente na esfera política. Estando todo o espectro político dominado pela lógica do simulacro, como demonstra Baudrillard (1991), mesmo os antagonismos mais inveterados, do tipo capitalismo e socialismo, são anulados pela dependência entre seus termos: a autoridade depende da subversão e esta retira daquela suas energias.

Um atentado a bomba, por exemplo, pode ser interpretado tanto como obra de extremistas de esquerda, de provocadores de extrema direita ou de centristas desejosos de desacreditar o extremismo político. Todas as respostas, segundo Baudrillard (1991), são pré-programadas, igualmente disponíveis e podem ser ativadas de imediato. Com isso, ninguém é capaz de deter completamente o poder. Ele se distribui de maneira uniforme pelo espectro político, por meio do modelo da simulação, no qual os opostos se contaminam mutuamente e se implodem, produzindo uma causalidade flutuante. O poder disseminou-se de tal forma que parece neutralizado, conclui Baudrillard (1991, p.108-12).

A alegoria depende de uma noção de verdade que está escondida e necessita ser trazida para fora, depende de uma dicotomia da presença e da ausência. Mas, como explica Spariosu (1990), uma

vez que o desejo de poder se manifesta abertamente, ou como eterno retorno, não é mais necessária a alegoria ou qualquer linguagem metafísica para que o poder se esconda a si próprio. Além disso, como os jogos de poder também não passam de simulacros, disseminados indefinidamente, tornou-se impossível saber qual seria a realidade alegorizada. É o que ocorre nesse livro, onde as alegorias se multiplicam de tal forma, em tantas versões diferentes, que acabam sendo desconstruídas pelo próprio texto.

Em busca de um narrador perdido

*As digressões são incontestavelmente
a luz do sol;
são a vida, a alma da leitura.*

Lawrence Sterne (1984, p.106)

Com mais de trinta semanas nas paradas de sucesso, *Hilda Furacão*⁹ representa o ponto alto no redirecionamento dado por Roberto Drummond à sua atividade literária. Inspirado em clássicos como Dostoiévski e Sterne (aos quais pertencem duas das epígrafes do livro), RD foi abandonando a alegoria e as experimentações surrealistas e *pop* das primeiras obras para buscar uma linguagem aparentemente mais clara, mais direta, mais racional e equilibrada. A fabulação, a trama, recebeu maior atenção e suas narrativas ganharam estrutura mais elaborada.

A maior inovação das últimas narrativas foi a redescoberta de uma espécie de narrador que ainda não havia sido explorado por RD, apesar de breves aparições em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Trata-se do narrador que procura divertir o

9. Esta pesquisa foi realizada no momento em que o livro figurava, semanalmente, nas listas de mais vendidos, muito antes de sua adaptação, por Glória Perez, para a minissérie da TV Globo.

leitor, conversando constantemente com ele. Com esse narrador, RD reintroduziu também outro personagem, que, nessa espécie de obras, costuma ser o seu complemento: o narratário.

As transformações substanciais da narrativa de RD começaram a ocorrer com *Hitler manda lembranças*: seis condenados ao desemprego aguardam a divulgação da Lista dos 417, que irá definir o rumo de suas vidas. Ansiedade, insegurança, medo, angústia, sonhos, esperança e alegria são alguns dos ingredientes que Roberto Drummond utiliza para compor esses personagens, tão vivos, que o leitor tem a impressão de que vai encontrá-los, a cada momento, numa esquina, num bar, numa praça qualquer.

A Belo Horizonte dos anos 1970 é o cenário. Paulo Franz, o narrador, dividido entre três belas mulheres – Luna, Stela, Aimée –, Adam Cohen, um sobrevivente do massacre nazista e das monstruosas experiências de Joseph Mengele, Ursa Maior, com seu obsessivo medo da loucura, Vanderlis Leocádio Filho, o faxineiro do sétimo andar, que aguarda o canto do uirapuru para iniciar sua missão profética, Aura Magalhães Pinto, que consome as economias e energia para manter o falso parentesco com o célebre banqueiro de Minas, o Padre Paulo, que traiu sua vocação religiosa para se casar com uma prima, tornando-se líder sindical, esses são os seis malditos, que encabeçam a lista dos funcionários a serem demitidos pela *Brazil Corporation*.

É com os episódios da vida de cada um desses personagens que se constrói a trama de *Hitler manda lembranças*. Os fios se cruzam, formam inextrincáveis nós, deixam traços, ora visíveis, ora invisíveis, como pontos de um bordado que parece, às vezes, excessivamente realista, principalmente quando fatos e personagens reais se misturam à ficção. O naturalismo,¹⁰ porém, é constantemente quebrado pela ironia do narrador, pelas suas constantes intervenções, pelas técnicas metaficcionais e pelos elementos fantásticos que permeiam toda a narrativa.

10. Naturalismo no sentido de querer, como fizeram os escritores naturalistas do século XIX, mostrar “a vida como ela é”.

De qualquer forma, pela primeira vez na obra de Drummond, os personagens são construídos a partir de técnicas realistas.¹¹ Esse também é o primeiro romance de RD que apresenta um núcleo de intriga bem definido, unindo os diversos personagens. Mas a estrutura ainda é parecida com a de *Sangue de Coca-Cola*: diversas histórias paralelas, narradas da perspectiva dos diferentes personagens. A ponto de, algumas vezes, o narrador passar a palavra para alguns deles. Como os capítulos constituídos por fragmentos do livro de Pedro Paulo, ou pelas cartas de Luna, para protestar contra as injustiças cometidas pelo narrador contra ela. A construção em abismo, intercalando um relato dentro de outro, amplia a problematização dos limites entre mundo real e ficção, entre realidades ilusórias e arte como fingimento, uma das obsessões temáticas do autor. E desconstrói as técnicas ilusionistas do realismo utilizadas pelo próprio narrador.

As narrativas drummondianas não fazem pastiche exclusivamente de modelos literários. Um recurso muito utilizado pelo autor é construir textos seguindo paradigmas retirados de outras formas de discurso. *Hitler manda lembranças* segue o esquema de uma luta de boxe, esquema ideal para mostrar a verdade como resultado dos jogos de poder, um tema de especial relevo na pós-modernidade.

Nessa forma de combate, dois contendores, usando luvas especiais, defrontam-se com extrema violência. O objetivo é atingir o adversário em pontos vulneráveis. O ritmo é sempre tenso: avanços e recuos, ataques e contra-ataques. Os *rounds* se sucedem diante de um público em permanente e forte suspense. Os intervalos não servem apenas ao descanso dos lutadores e relaxamento dos espec-

11. Determinadas convenções narrativas que procuram fazer do romance um relatório completo, coerente e autêntico da experiência humana. Por meio desse conjunto de técnicas literárias, os escritores realistas desejavam apresentar uma imitação da experiência individual, considerada no seu ambiente espacial e temporal, procurando simular o máximo de correspondência entre a vida e a arte. Para isso, forneciam minuciosos e inúmeros detalhes da história, numa linguagem “muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (Watt, 1990, p.31).

tadores. Pelo contrário, dão mais intensidade às expectativas, fazendo crescer o suspense, além de acrescentar novos itens no jogo de sedução e rejeição entre o público e os lutadores, redobrando o entusiasmo.

É uma luta sofrida para ambos os lados. Ambos ficam exaustos. Ambos vivem intensamente cada segundo. A plateia pode chegar ao delírio, um estranho êxtase, enquanto os pugilistas se destroem, até que um deles seja definitivamente nocauteado. Treinados para não desistir em nenhum momento, os lutadores vivem, durante o espetáculo, uma experiência absoluta, próxima dos maiores desafios enfrentados pelos grandes heróis, quando seus limites físicos e psicológicos são expostos e avaliados. Pior do que isso, tais limites podem causar-lhes a morte, o que dá à luta um clima de cerimônia selvagem ou ritual de sacrifício, num espaço sagrado, como explica Joyce Carol Oates (1990):

Considerado em abstrato, o ringue de boxe é uma espécie de altar, um daqueles espaços lendários, onde as leis de uma nação são suspensas: dentro das cordas, durante um assalto oficialmente sancionado de três minutos, um homem pode ser morto pelas mãos do seu adversário, mas não pode ser legalmente assassinado. [...] O combate de boxe é a própria imagem – a mais terrível, porque estilizada – da agressão coletiva da espécie humana: a sua contínua e histórica loucura. (p.27-8)

Cada capítulo do livro equivale a um *round*. Mas existem diversas subdivisões, cuja numeração é bastante curiosa. Tem-se a nítida impressão de que tal numeração lembra os avanços e recuos de uma luta, com os ataques e contra-ataques. A técnica de avanço e recuo no relato corresponde perfeitamente à estruturação interna da obra.

Medo é o nome do verdadeiro vilão das histórias que se cruzam e entrecruzam. Tanto que o primeiro capítulo, ou melhor, o primeiro *round*, já o introduz a partir do título: “Primeiras notícias do medo”. O narrador apresenta o assunto como relato de “estranhos

acontecimentos”, expressão que já define outra constante, que é a presença do fantástico. Outro motivo que liga as diversas vozes da narrativa é o sentimento de culpa atroz, que atormenta os personagens.

O texto desenvolve-se por meio de associações, ressaltando a ideia de que há uma ligação oculta, misteriosa, entre os mais diferentes acontecimentos. O narrador não deseja provar nada. Apenas sugere possibilidades, deixando sempre margens para dúvidas e para múltiplas interpretações. Apesar da presença forte do sobrenatural, como o pacto que o narrador faz com o diabo (pastiche do pacto de Riobaldo?) para conquistar o amor da feiticeira Luna, e dos acontecimentos fantásticos que caracterizam a vida desta personagem, o maravilhoso já está mais diluído. Ao contrário das obras anteriores, o leitor pode escolher entre o sobrenatural e as explicações naturais para os fatos.

Jogando com a polivalência dos signos, o narrador sempre sugere uma segunda leitura para os acontecimentos, lembrando a situação do país na época, verdadeira guerra civil. É com ironia que analisa o comportamento estranho do brasileiro: em meio a tantas crises, recessões, desemprego, consegue pensar e viver em festa, acreditando ainda na felicidade. Portanto, ainda é pelo viés da carnavalização que o escritor focaliza o contexto social e político brasileiro, embora já não se prenda tanto a sugestões tiradas de teorias, como parecia acontecer nos livros anteriores. A carnavalização, agora, nasce da própria realidade apresentada, com suas constantes inversões de valores, *mésalliances*, rituais sagrados, celebrações da vida e da morte. Como um repórter, RD parece ter coletado fatos, reaproveitando-os em novo contexto.

O tempo, enfatiza Oates (1990), é elemento crucial numa luta de boxe. Sempre relacionado à possibilidade da morte, o tempo é o adversário invisível, de que os pugilistas e o público têm plena consciência: “certamente não há nada tão penosamente longo como um assalto de três minutos, disputado ferozmente – mas o próprio combate é atemporal. [...] Quando um pugilista é posto KO [...] significa, a um nível mais poético, que foi posto fora do Tempo” (p.23).

Muitas vezes nocauteado, o trabalhador brasileiro também vive a experiência da suspensão do tempo. Especialmente às vésperas do desemprego. O excesso de descrições, a profusão de detalhes, seja na caracterização dos personagens, seja no relato de fatos, e as digressões que interferem constantemente na sequência das ações, retardam o tempo da narrativa, enfatizando a dolorosa expectativa dos personagens:

Direi que o desempregado dificilmente encontra emprego, antes de tudo, porque não há empregos, depois, porque não apenas os que podiam empregá-lo o desprezam e desvalorizam: ele vai perdendo seu amor-próprio. E quando o dinheiro de indenização acaba, a mulher e os próprios filhos começam a olhá-lo (ou ele imagina que é olhado assim) como se fosse ele o culpado pela recessão, o desemprego, e como se fosse ele quem vendeu a alma ao FMI. (*HML*, p.241)

A marcação do tempo é bastante elaborada, havendo, como nos livros anteriores, uma alternância do tempo real, cronológico e psicológico, com o tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas. Um tempo contra o qual nem a História pode:

Hoje é segunda-feira, amanhã é terça, depois de amanhã é quarta e, em seguida, vem a quinta-feira, a sexta, e chega o sábado e os pequenos aviões Cessna voam nas tardes de Belo Horizonte sem o que fazer, e vem o domingo, e isso (esse passar dos dias) ninguém pode evitar. Nem um ditador todo-poderoso, que arranca as unhas, os dedos, os olhos, os segredos e a alma de seus adversários, que ocupa, com seu exército, as praças, as ruas, os corações amedrontados, pode decretar: – Fica terminantemente proibido o domingo! Ou: – Pelo presente ato, a sexta-feira está proibida de acontecer, com suas tentações noturnas! (*HML*, p.138)

No emaranhado das lembranças, os fatos entrecruzam-se e muitas vezes se repetem, levando o narrador a perder-se constantemente. O desejo de encontrar a verdade acaba se diluindo nas traças e artimanhas para seduzir o leitor. Nas armadilhas para conquistar sua simpatia. Mas, apesar das frequentes intrusões do narrador, sua conduta não é autoritária. Ele até permite que os personagens tomem a palavra e se defendam.

Em primeira pessoa, por meio de uma focalização interventiva, o narrador é onipresente, orientando explicitamente a urdidura da trama, comentando o comportamento e o estado de espírito dos personagens, desenvolvendo muitas digressões, ora suscitadas pelo material diegético, ora levantadas a propósito do próprio ato de narrar. Mas disfarça e limita sua onisciência por uma conduta displicente, como se recusasse ter o controle dos fatos. A todo momento confessa ter perdido o fio da meada – “eu já contei isso?” –, justificando-se e desculpando-se com o leitor. É muito comum também ele adiantar informações, acompanhadas de comentários do tipo “como ainda vou contar”, “vocês saberão breve quem é ela”, “como em seguida se saberá”, “que, breve serão do conhecimento de todos”.

A técnica é típica de radionovelas ou romances de folhetim: sempre lança um assunto, mas não o desenvolve de imediato, atizando a curiosidade do leitor. É nesse livro que os ganchos começam a ganhar força como técnica de narrativa, embora já utilizados em obras anteriores. O gancho permite a repetição de fatos, com novas informações.

O caráter performático da obra revela-se na forte consciência do público, visível na teatralidade com que o narrador recria as cenas: “Agora, volto a ver a Stela nua na cama comigo, ela apoia o rosto na mão, e olha para mim [...]. Local: meu quarto” (*HML*, p.137). Raro nas obras anteriores, o discurso direto predomina, favorecendo as recriações de cena, auxiliando a reconstrução dramática dos eventos. Recordar é narrar, poderia dizer esse narrador. E, poderíamos acrescentar, recordar é criar sua própria história, pois é o que procura esse narrador.

Pode-se depreender um narratário de qualquer espécie de narrativa. Nem todas, porém, fazem referências explícitas a ele. Nas primeiras narrativas de RD, elas são raras e se resumem a certos índices da linguagem conativa, como o pronome de tratamento “você” e verbos no imperativo. Em *HML*, o narratário começa a ganhar um espaço muito maior:

O relato dos estranhos acontecimentos do último verão, envolvendo Adam Cohen como suspeito de um crime que ele não cometeu, começa numa sexta-feira quase inocente. Antes que *você* pense, como muitos estão dizendo, que Cohen é mesmo culpado, convém narrar os fatos desde aquela sexta-feira quase inocente. (*HML*, p.11)

O narratário cresce cada vez mais, ganhando grande destaque nas duas obras seguintes. Em *Ontem à noite era sexta-feira*, o narrador dirige-se constantemente a um “egrégio” corpo de jurados, a quem está narrando os estranhos acontecimentos que o envolveram no “crime do Pierrot”, núcleo do enredo. As interpelações usadas para se dirigir a esses jurados vão sofrendo variações: “Senhores Jurados”, “Respeitáveis Jurados”, “Excelentíssimos Jurados”, “Ilustres Jurados”, “Egrégio Tribunal”. Às vezes, refere-se apenas às “Senhoras do Júri”.

Como os primeiros grandes romancistas – Defoe, Richardson e Fielding –, estudados por Ian Watt (1984), Roberto Drummond enfatiza, na forma de pastiche, o caráter de romance como “relatório completo e autêntico da experiência humana” (p.45). Segundo Watt, um dos modos de imitação da realidade ocorre por meio do romance que imita um processo, um júri de tribunal. A expectativa de um júri e a de um leitor de romance coincidem em muitos pontos. Ambos pretendem saber todas as particularidades de determinado caso. Ambos exigem ser esclarecidos quanto à identidade das partes implicadas. Ambos têm uma visão circunstancial do relato. Entretanto, como enfatiza Watt, esse relato não passa de convenção: “O realismo formal, tal como as regras da prova, não é mais

que uma convenção, evidentemente; e não há razão para que o relatório da vida humana que apresenta seja, de fato, mais verdadeiro que os que passam pelas convenções muito diferentes de outros gêneros literários” (p.46).

Os escritores que adotam perspectivas pós-modernas podem utilizar-se das convenções dos mais diversos estilos e gêneros. Essa utilização, porém, só é possível enquanto pastiche. A consciência da arbitrariedade das convenções impede um autor pós-moderno de ser realista, ou romântico, ou modernista ou qualquer outra coisa. É por isso que os textos da segunda fase de RD desconstroem, autofagicamente, as próprias convenções realistas que utilizam.

Atendendo às exigentes expectativas do júri, o narrador de *Ontem à noite era sexta-feira* arrola minuciosamente imensa quantidade de informações e explicações, num acúmulo que acaba por tornar os fatos cada vez mais obscuros e contraditórios. As digressões, supostamente intercaladas para esclarecer, geralmente nada elucidam. Ao contrário, retardam a narrativa, aumentando o suspense e o mistério. São muito comuns as digressões metalinguísticas, para comentar a diegese ou as técnicas do discurso: “Antes de prosseguir este relato, temeroso de provocar a ira dos Senhores Jurados, devo advertir que tudo que aqui é narrado aconteceu em Minas, por certo, tanto ou mais que a Bahia, a região mais mística do Brasil. Em Minas, o sobrenatural é sempre natural” (ONSF, p.38).

É impossível, porém, que tal relato não provoque a “ira do Júri”, não por causa da presença do sobrenatural, mas pelo excesso de digressões, já que o narrador chega ao cúmulo de interromper o relato, nos momentos mais decisivos, até para fazer uma declaração enorme e minuciosa de todos os seus bens, informando inclusive a marca dos automóveis, modelo, ano, *chassi*. Tudo entre parênteses, como se não bastassem as digressões que faz a respeito da própria história. Tais despropósitos aumentam o *nonsense*, criando um clima hilariante. O humor decorre sobretudo do paradoxo de que, quanto mais o narrador explica, mais obscuros se tornam os fatos.

Dentro da estratégia de zigue-zague também se enquadra a apresentação da maioria dos personagens. Num primeiro momento

são apenas citados. Páginas e páginas mais adiante é que serão apresentados, aos poucos, como fazem as emissoras de TV, quando vão lançar uma novela. A curiosidade do público vai sendo mobilizada aos poucos. O envolvimento é garantido pelo tempo que se dá às pessoas para se acostumarem com o novo. Há uma margem de segurança para que o diferente seja assimilado devagar, sem o risco de rejeição. A própria fábula do livro – um crime envolvendo diversos suspeitos – só vai aparecer na altura da página 80, mas é anunciada por diversas pistas lançadas ao leitor.

A ambiguidade decorrente dessa técnica também serve para caracterizar um narrador não muito seguro com relação ao seu relato. Atormentado com a missão, imposta pela mãe, de matar um temido pistoleiro de aluguel para vingar a morte do pai, o narrador parece adiar o fim do relato como adia o desfecho desse pesado encargo.

As frases que revelam sua insegurança e o desejo de adiar indefinidamente o fim do relato repetem-se reiteradamente, denunciando um narrador perplexo diante dos fatos. Mas perplexo quem fica mesmo é o leitor, quando, depois de acompanhar o tortuoso relato e ter levantado milhares de hipóteses sobre o julgamento do narrador (como se dirige a um júri, é natural que se conclua que está sendo julgado), descobre, no final, que o julgamento nada tem a ver nem com a missão do narrador e nem com o crime do Pierrô, que constitui o núcleo narrativo do livro. O narrador está sendo julgado por ter sido acusado de querer “criar uma nova Nação dentro do Brasil”. Assim, RD manteve o mesmo esquema que sempre norteou grande parte de suas narrativas: a permanente ausência de lógica e de causalidade no encadeamento dos fatos, que conduzem a uma falsa teleologia.

Os avanços e recuos na organização discursiva, as distorções da ordem temporal, como as antecipações, as evocações do passado, os cortes bruscos em relação ao presente diegético, a reintegração posterior de eventos elididos, o retardamento na solução de enigmas, são recursos estratégicos para aumentar o suspense, que complicam a trama, privilegiando a ação. Agregados de células narrativas, os

textos da primeira fase eram verdadeiros mosaicos de fragmentos, de minúsculos núcleos narrativos, mal desenvolvidos, emaranhados na cadeia sintagmática sem lógica, nem causalidade. Já as narrativas da segunda fase revelam grande preocupação com a sequência causal, ao mesmo tempo que continuam explorando o ludismo, com humor e ironia.

Segundo o princípio da causalidade, todo fenômeno possui uma causa. Na concepção racionalista, a causalidade é um conceito *a priori*, necessário e universal, independente da experiência. Todas as mudanças, todos os fenômenos ocorreriam segundo a lei da ligação entre a causa e o efeito. Nas obras do Ciclo da Coca-Cola, esse princípio é subvertido pelo pandeterminismo e pela abolição de fronteiras entre real e imaginário, concreto e abstrato, entre a ordem e a desordem, entre o natural e o sobrenatural. A supressão de qualquer sistema racional para explicar os acontecimentos e dar sentido ao mundo cria um universo fantástico e absurdo. O modelo de narrativa é tirado da linguagem dos sonhos, ou melhor, segundo RD, dos pesadelos. A forma de linguagem privilegiada é a escrita automática.

Na segunda fase, a ênfase recai sobre o papel do acaso, que contrasta deliberadamente com a adoção de técnicas realistas. Não se podem determinar as causas acidentais que concorrem para produzir os fenômenos. No entanto, provocando um efeito cômico e aumentando o *nonsense*, o narrador persegue obsessivamente as causas, desejoso de explicar detalhadamente todos os acontecimentos:

Digníssimos Senhores, Digníssimas Senhoras do Júri: vim até aqui, ziguezagueando, tergiversando, indo e vindo – isso (perdoem-me) eu aprendi com o Rio Doce no tortuoso e atormentado caminho para o mar, prometo, no entanto, se tiverem paciência comigo, reviver, exorcisar aquele momento de uma 6ª Feira de Julho quando o telefone tocou e Das Dores foi atender, pois foi a partir daí que esta inquisição desabou sobre a pobre cabeça de Narcisa e ela passou a ser vítima de alucinadas acusações. (ONSF, p.32)

Numa entrevista concedida à época do lançamento de *Ontem à noite era sexta-feira*,¹² RD define seu novo livro como “um rio tranquilo que vai recebendo seus afluentes até desaguar no mar”. Com essa imagem, Drummond descreve os recursos técnicos diferentes que passou a utilizar a partir dessa narrativa, enfatizando o fluxo diegético. A simultaneidade dos eventos no tempo e no espaço, própria da linguagem carnavalizada das obras anteriores, é substituída pelo fluir do tempo, pela sequência, ainda que descontínua, da história.

A fragmentação de personagens e cenas, dos imensos painéis montados pelos narradores anteriores, é substituída por um fluxo permanentemente realimentado pelas diversas frentes narrativas, uma técnica própria das novelas de rádio. A multiplicidade de vozes e de pontos de vista é mantida, mas a técnica de montagem cede lugar ao ato de contar. Além das radionovelas, outro gênero da cultura de massa serve-lhe de modelo: o romance policial. A adoção do seu esquema básico é a grande novidade das últimas narrativas de Roberto Drummond.

Explorando a indefinição de limites entre realidade e ficção, o narrador de *Ontem à noite era sexta-feira* se parece um pouco com o próprio autor: jornalista, cronista, vive em Belo Horizonte, mas nasceu no vale do Rio Doce. Enquanto repassa suas dúvidas existenciais, o protagonista narra fatos ocorridos com ele e outros personagens, traçando um panorama da sociedade brasileira. Ao contrário do autor, porém, o narrador revela todo cinismo, artificialidade e alienação de um personagem que nasceu rico, sem nunca ter precisado batalhar pela vida. Incapaz de assumir compromissos, limita-se a amar quantas mulheres for possível ao mesmo tempo, enquanto se prepara indefinidamente para um crime que não tem coragem de cometer. Um personagem apático, quase covarde, que acaba cativando o leitor, por não se deixar impregnar pela violência do contexto.

12. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, nov. 1988.

Mais do que índice temporal, a sexta-feira é quase um personagem, sendo apresentada como a culpada de tudo o que acontece. O mesmo pode-se dizer do mês de julho, responsabilizado por provocar estranhos acontecimentos. Segundo as gêmeas, Narcisa e Rovená, que ninguém jamais conseguiu distinguir, esse mês marca “a hora em que o Diabo” assume “o comando da situação”. Sinais da natureza sempre prenunciam ou acompanham acontecimentos da vida dos personagens. O misticismo aproxima elementos de diversas religiões, o sobrenatural se mistura com o mundo material. O intercâmbio com os mortos é tão natural quanto o relacionamento social.

O tempo dessa narrativa é feito de labirintos. Produzindo um efeito ótico, de perspectiva, RD procura criar certa complexidade interna, colocando um escritor como personagem principal e encaixando um romance dentro de outro. Jogo de espelhos e reflexos. Efeitos de música, de modulações na narrativa são suscitados pelas repetições de temas e motivos. O simultaneísmo também é explorado pelo fato de vários personagens viverem situações semelhantes. Contrapontos se multiplicam pelos motivos que se cruzam, se duplicam, se completam como numa fuga ou num contraponto musical. A sensação de absurdo e de desorientação, cada vez mais forte, enfatiza a situação abúlica de um personagem, que não vive na revolta, mas na recusa em se tornar semelhante ao pai. Os personagens de *ONSF* são montados e desmontados como manequins numa vitrine, recusando-se a assumir um destino.

Em *Ontem à noite era sexta-feira*, o narrador não dá chance ao narratário para se revoltar, embora suspeite que isso possa acontecer, como se verifica pelos recorrentes pedidos de desculpa dirigidos ao júri. Em *Hilda Furacão*, porém, RD amplia os direitos do narratário, aumentando sua atuação.

Assim como não se deve confundir o narrador com o autor e o autor-implícito, também a noção de narratário não pode ser identificada com as concepções de receptor, de leitor ou arquiteitor. Assim como existem diversos tipos de narradores, também são muitos os tipos de narratários. Um bom exemplo de texto para de-

finir o que seja o narratário são as histórias de *As mil e uma noites*. Sheerazade precisa contar para não morrer. Enquanto conseguir prender a atenção do califa, não será executada. Mas não é somente a sorte da heroína que depende da sedução do monarca. A sorte da própria narrativa depende dos sentimentos dele. A arte da princesa consiste em conquistar sua adesão.

Como o narrador, o narratário é um tipo especial de personagem, com função definida dentro de uma narrativa. É com *Hilda Furacão* (HF) que tal personagem ganha função essencial na obra de RD, sob a máscara de duas tias do narrador. Dirigindo-se constantemente a essas tias, ele se preocupa bastante com a opinião delas, teme suas reações, tenta adivinhar qual será o comportamento das mesmas diante do relato:

Devo agora, antes de começar a narrar o que na verdade é o objetivo principal deste relato, abrir um parêntese de todo indispensável: imagino que, neste ponto, Tia Ciana deve ter fechado este livro e iniciado uma novena para o Menino Jesus de Praga para salvar a alma deste seu sobrinho pecador, mas espero que Tia Çãozinha e vocês sigam lendo. (HF, p.20)

Como o narrador homodiegético, suas tias atuam em dois níveis: no enunciado e na enunciação da narrativa. A comunicação que se estabelece entre o narrador e as tias, ao nível da enunciação é de natureza metalinguística e metanarrativa. Enfatizam a natureza do romance como um jogo de vozes que dialogam, problematizando o relacionamento entre verdade e verossimilhança, entre ficção e realidade. Para aumentar a ambiguidade e questionar o relacionamento entre o fingimento e a vida, um dos temas fundamentais de toda a obra de RD, o narrador sempre coloca um leitor fictício ao lado das tias. Assim, ele se dirige o tempo todo a três narratários: Tia Çãozinha, Tia Ciana e os “leitores”, a quem ele trata de “vocês”.

Longe de resolver as possíveis contradições internas do relato, valorizando o ilusionismo de uma história sem incoerências, em

que todos os elementos se relacionam num esquema fechado, como os modelos fixados por Henry James, Roberto Drummond, ao contrário, recupera o narrador “que conta” uma história, resgatando um modelo de narrativa no qual o ato de contar é tão importante quanto o próprio assunto. A presença dos narratários privilegia o texto como discurso, enfatizando a falsidade, a ilusão, o fingimento próprio da narrativa ficcional, o que transparece abertamente na proposta de uma obra como jogo: “que tal fazermos um jogo, já que este não é propriamente um romance, mas um brinquedo lúdico, tendo Hilda Furacão como centro de tudo?” (*HF*, p.42)

Invocando a cada instante a proteção de dois mitos do romance policial, os detetives Sherlock Holmes e Hercule Poirot, ele convida os “leitores” a participar como se fossem um desses famosos personagens de Conan Doyle e Agatha Christie:

tenho até aqui suspeitas que quero repartir com os leitores através do jogo dos sete erros, só que com palavras e não com desenhos, nos quais Tia Çãozinha é viciada; darei a seguir sete pistas, falsas e verdadeiras, sobre o mistério Hilda Furacão; numerem de um a sete as que vocês acharem mais plausíveis para esclarecer o mistério de sua ida para a Zona Boêmia. (*HF*, p.43)

O convite à participação dos “leitores” nessa tarefa do narrador-detetive é reiterado quando ele sugere que cada um complete como quiser a lista das suspeitas e pistas, deixando-lhes o espaço de duas páginas em branco: “Aqui termina o espaço reservado às anotações dos leitores: espero que tenha sido suficiente inclusive para minha querida Tia Çãozinha, que costuma ser prolixa” (*HF*, p.45).

Um dos temas mais abordados nas obras de RD, o jogo de poder nas transações humanas, é posto em relevo no relacionamento do narrador com os narratários. Há, desde o início, uma luta para fazer predominar as próprias opiniões. Mas é sobretudo na economia da narrativa que a função dos narratários deve ser valorizada. Consti-

tuindo elementos de grande importância na articulação das ações, os narratários fornecem contraponto ao foco narrativo. A posição do próprio narrador se esclarece em contato com os pontos de vista desses personagens especiais.

Estabelecendo a mediação entre o narrador e os receptores da obra, os narratários de *HF* ajudam a precisar melhor o desenvolvimento do enredo, a caracterizar o narrador, ressaltando pontos de interesse para esclarecer sua atuação na trama. Auxiliam na criação de suspense, no estabelecimento de ganchos e no progresso da narrativa em geral. Além disso, representam porta-vozes da moral na obra (como o coro nas tragédias clássicas), servindo de contraponto ao cinismo amoral do narrador. Os narratários também substituem, com grande eficiência, o acúmulo de informações e as explicações supérfluas das narrativas anteriores.

O narrador explora as contradições decorrentes do choque de opiniões entre os narratários. Raramente ele conta com a opinião homogênea dos três. Tia Çãozinha e Tia Ciana representam, por sua caracterização, duas opiniões constantemente antagônicas. Os “leitores”, por sua vez, podem pender para um lado ou para o outro. Ou podem ainda representar uma terceira alternativa. Essa multiplicidade de vozes enfatiza a relatividade de todas as opiniões, problematizando a busca da verdade, ampliando a dúvida e reforçando o tom sempre debochado e cínico do narrador diante dos acontecimentos, por mais sérios que sejam.

O narrador parece zombar de si mesmo, de sua incapacidade para manipular os “leitores”, para conduzir seus julgamentos e controlar suas reações. Já que não pode manipular ninguém, tenta seduzir os “leitores” com o mistério. Fornecer pistas e aconselhar procedimentos de leitura só aumentam o suspense, fazendo crescer o interesse pela leitura:

Querem saber o que aconteceu? Sigam meus passos: o rapaz magro, de camisa esporte e andar apressado que caminha pela Avenida Paraná nesta noite de sábado sou eu; a Tia Ciana aconselho: pule esta parte e só volte a ler a partir do capítulo 5º; mas a Tia Çãozinha,

com sua alma de Candinha, e a vocês, leitores, uma boa surpresa espera, por isso não me percam de vista. (*HF*, p.29)

A surpresa anunciada, porém, quase sempre não tem nada a ver com o núcleo da narrativa, ou seja, descobrir o mistério que envolve a ida de Hilda Furacão, jovem de família tradicional, para a Zona Boêmia de Belo Horizonte. Pelo contrário, são novos fatos, digressões que retardam indefinidamente o relato. Servem, porém, aos propósitos secretos do narrador. Aqueles que estão por trás do relato, que envolvem os próprios mistérios da obra literária, já que as preocupações metaficcionalis constituem um dos eixos básicos dessa obra.

A importância das digressões como “a alma da leitura”, de acordo com a epígrafe de Sterne, no início do livro, é enfatizada quando o narrador diz ter recebido uma carta de Tia Çãozinha, onde o P. S., como sempre, era maior e muito mais revelador do que a própria carta. De fato, pelo resumo que o narrador faz da carta, especialmente do importante adendo, são revelados detalhes essenciais da história que haviam sido suspensos anteriormente. As intenções metanarrativas ficam bastante claras também no trecho que comenta a técnica narrativa do “Seu Quim”:

isso, quando não íamos escutar as histórias do Seu Quim, um grande contador de casos que, fumando o cigarro de palha que fazia lentamente, ia contando e envolvendo a gente, suas histórias iam e vinham, não seguiam uma linha reta – e assim o Seu Quim nos seduzia. Agora que me proponho a contar o que realmente aconteceu naqueles anos, recorro à estratégia narrativa de seu Quim. Se vocês lerem até o fim, e se sentirem agarrados e seduzidos, se tiverem prazer de ler, devem creditar tudo a ele. A ele que rompia com a noção do tempo tradicional e sempre deixava um mistério no ar. (*HF*, p.22)

Se os P. S. do narrador também forem mais significativos, é preciso levar em conta suas mensagens metalinguísticas. É significa-

tivo, por exemplo, que esse trecho sobre o “Seu Quim” termine informando que se tornou “mendigo profissional” de muito sucesso em São Paulo: “fazia ponto na Avenida Paulista e era tão bem-sucedido que, todo ano, tirava férias e voltava à fazenda de meu Tio José Viana, levando presentes para todos”. Também o autor, no seu ofício de narrador, saiu-se muito bem, especialmente nas últimas obras, quando incorporou elementos importantes dos gêneros da literatura de massa, sobretudo dos romances policiais.

Metaficção historiográfica

*Recorro ao diário daquela época,
não para pinçar notas sobre o general e a rosa,
mas para ver a quantas iam nossos personagens.*

Roberto Drummond (1991, p.223)

Escritores pós-modernos vêm ampliando a consciência de que práticas culturais sempre têm um subtexto ideológico, que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. Frequentemente procuram tornar visíveis as contradições entre a autorreflexividade e sua fundamentação histórica. As obras de Roberto Drummond, especialmente as da segunda fase, podem ser tomadas como ilustração desse aspecto. Embora autorreflexivas, estabelecem várias analogias com a sociedade brasileira contemporânea.

As preocupações metalinguísticas revelam-se principalmente na intercalação de uma narrativa dentro da outra, técnica já presente em obras da fase anterior. Em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, havia um sonho dentro da narrativa. De dentro do sonho, o senador Edward Kennedy via o que se passava fora, o conteúdo do relato, dentro dos olhos de uma hiena. Como símbolo hierático, a hiena se relaciona com os mistérios da profecia e da adivinhação, elementos fundamentais nas obras de RD. É comum, em

suas obras, que a história apareça dentro de várias molduras. Assim, a estrutura dessas obras apresenta-se como um conjunto de *frames*, uma dentro da outra, que se conjugam de inúmeras maneiras, repetindo-se até a exaustão.

A estrutura de narrativa em abismo, mais desenvolvida em *Ontem à noite era sexta-feira*, aprofunda o questionamento sobre o complexo relacionamento entre ficção e realidade. Inspirado em autores de *best-sellers* policiais, o narrador começa a escrever um livro para resolver um mistério: “se Belo Horizonte tivesse mar, o crime do Pierrot teria acontecido?”. Esse livro serve de contraponto ao enredo da narrativa maior e, mais que isso, de pretexto para o narrador questionar os mistérios que se passam nela. Além disso, esclarecem questões metanarrativas, apontando para os modelos e intenções do próprio autor:

Seria uma mistura de verdade e ficção, em que eu colocaria em prática tudo que havia aprendido, como bom discípulo de Norman Mailer, Truman Capote e Gay Talese, de tal forma que alcançasse sucesso e pudesse curar a frustração em que eu vivia; afinal minha fama de cronista esportivo era incômoda, na medida em que eu sonhava com a glória de escritor, e sequer tinha um livro publicado. [...] Eu estava longe de imaginar a que tipo de aventura o meu livro iria me levar. (ONSF, p.86-7)

Parece que é exatamente isso que faz o próprio Drummond em *Hilda Furacão*. Juntando casos de jornalismo, de boêmios e de prostitutas, faz um livro que mistura “verdades e mentiras”. O título provisório do livro – *O tecedor do vento* –, muito mais poético e sugestivo do que o sensacionalista “Hilda Furacão”, enfatizava o próprio ato de contar, o verdadeiro personagem das últimas obras de Roberto Drummond, o que faz delas narrativas metaficcionalis.

A história de Hilda Furacão vai de 1959 a 1964. A personagem central, que acabou dando título ao livro, realmente existiu – garante RD, provocando a curiosidade dos leitores. Fazia muito sucesso na beira da piscina e nas “missas dançantes” do tradicional

Minas Tênis Clube, e, sem nenhuma explicação, foi parar na zona boêmia, transformando-se em símbolo erótico da cidade. No romance, o narrador, identificado sem nenhum subterfúgio com o próprio Roberto Drummond, tenta esclarecer o mistério e descobrir por que ela virou prostituta.

A esse núcleo, RD agregou outros casos que, envolvendo nomes reais da vida nacional como Leonel Brizola, Francisco Julião, Miguel Arraes e José Aparecido de Oliveira, tornam ainda mais ambígua a relação entre ficção e realidade: “É um livro com verdades, contado como se fossem mentiras. Tanto que a narrativa termina em um 1º de abril”.¹³

Como jornalista, RD está sempre voltado para o fato. Como escritor, tem habilidade especial para juntar dados da realidade histórica num contexto de ficção. Como ilusionista, um mágico, ele joga com a realidade como se fosse ficção. Seus textos, desde o início, sempre foram marcados pela ambiguidade, que os faz pender ora para o retrato do mundo, ora para o jogo gratuito. Na linha de Cortázar, já os primeiros contos de RD sugeriam estruturas de jogos de armar, que convidavam o leitor a participar do ato de criar. Com os últimos romances, RD aperfeiçoou o ludismo da linguagem, usando um narrador que brinca de “gato e rato” com o leitor.

Em *Hilda Furacão*, o ludismo se torna mais intenso quando o próprio narrador se embaralha à figura do autor. Quem é quem? Parece que os jogos armados pelos discursos de RD sempre tiveram como objetivo responder a perguntas essenciais sobre sua identidade, a identidade do brasileiro, da sua realidade e do seu país. Parece que sempre esteve tentando ele próprio decifrar inúmeras charadas, decifrando enigmas do tipo “quem é o narrador?”, “o que é ficção?”, “o que é realidade?”.

A ambiguidade constitui um dos principais elementos desencadeadores das narrativas de Drummond. Assim também, esse conto

13. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nov. 1991.

de fadas às avessas – cuja donzela é uma prostituta e o príncipe encantado um frei candidato a santo –, com um desfecho infeliz e decepcionante, pode ser lido como alegoria do sonho de justiça e de igualdade, vivido pelo país nos anos que antecederam 1964, e que terminou em desencanto para grande parte dos brasileiros. A fundação de uma sociedade ideal, o desejo de construir nova ordem social, aparece em todos os romances de RD. Em todos eles, alguns personagens vivem a experiência de afastar-se da sociedade com esse objetivo. Experiências sempre frustradas.

Escrever, para RD, é também exorcizar seus demônios. E os de toda uma geração de brasileiros que sonhou com outra realidade política e social para o país. O escritor transforma-se a si próprio em personagem. E sua história é uma alegoria da História. Os longos trechos recriados a partir de acontecimentos reais, que até fazem o leitor se esquecer por instantes de que está lendo obra de ficção, embaralham a história com a História. Novamente a questão das fronteiras entre diversas formas de realidade, entre discursos de natureza diferente.

O memorialismo, por sua natureza ambígua, que deseja reconstruir a vida utilizando técnicas de ficção, tem um papel essencial no projeto de misturar realidade vivida com realidade fingida. O narrador a todo momento retoma e cita trechos de um diário. Diário de Drummond personagem que bem poderia ser diário de Drummond escritor. Onde estão os limites entre real e imaginário? A representação do real na ficção é menos “real” do que sua representação em outros discursos? Ou todo “real” é mero discurso?

A invasão do real, as referências históricas, a narrativa confessional, a participação de personagens reais não são novidades na obra de RD. Pelo contrário, a intersecção do real e do imaginário constitui outra marca registrada de sua obra. Mas a maneira como o real se une ao ficcional é que foi sendo alterada. De início, o real era completamente transfigurado e carnalizado pela poderosa imaginação do autor. Com *Hitler manda lembranças*, RD começou a utilizar uma linguagem mais realista na construção dos enredos. A referência a uma realidade cultural exterior torna-se mais direta.

A presença de personalidades verdadeiras exemplifica os diversos graus de aproveitamento de elementos reais. Nos primeiros livros, a referência a tais personalidades era intensa. Muitas não passavam, porém, de citações que tinham como função identificar fantasias, ajudando a compor a identidade dos personagens. Quando se dizia que um personagem era chamado de Ava Gardner, Alain Delon ou Tyrone Power, os famosos antropônimos funcionavam como metáforas, referindo-se a qualidades como charme, beleza, dom de sedução. Mas, nos textos em que predominava a visão carnavalizada da realidade, seres reais também podiam aparecer ao lado dos fictícios, transformados em personagens. Como Edward Kennedy, o senador de verdade, que “contracenou” em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* com um falso Ernest Hemingway, mero codinome de um guerrilheiro criado por RD.

Em *Sangue de Coca-Cola*, há uma relação imensa de personalidades do mundo político, artístico e religioso do Brasil: alguns são apenas citados, outros participam como personagens, dando entrevistas, opinando sobre os acontecimentos da narrativa e atuando em seu enredo. Alguns conservam sua personalidade, conhecida do público brasileiro. Outros ganham novos contornos, puramente ficcionais, como o deputado Rubens Paiva, transformado num fantasma que vinha torturar o presidente. Ou, ao contrário, um personagem fictício pode transformar-se em personagem “real”, como o Urso, que assume a aparência de diversos ídolos populares.

Nas narrativas da segunda fase, personagens recortados do mundo real ganham múltiplos significados, como Hitler, na obra *Hitler manda lembranças*: há o Hitler histórico nas descrições de cenas ligadas ao nazismo, na Alemanha, que suscitou paixões no mundo inteiro, provocando a disseminação de simulacros (o pai do narrador andava com uma foto dele no bolso e procurava imitá-lo no cabelo e no bigode); há o mito que ficou para sempre aterrorizando as vítimas do nazismo, como um fantasma rondando eternamente suas vidas; há o símbolo do totalitarismo, que ameaça permanentemente as sociedades do mundo contemporâneo; há o símbolo do mau, sempre presente no coração humano.

Nos últimos romances, sobretudo em *Hilda Furacão*, os personagens aparecem desempenhando seus próprios papéis históricos, transportados para um contexto inteiramente novo, o da realidade ficcional. Quando Hitler e Hemingway passeiam pelo romance de Roberto Drummond, pode-se dizer que ele está utilizando um modelo de ficção classificado por Linda Hutcheon (1991) como meta-ficção historiográfica. Entre Paris, Auschwitz, Nova York, Cuba e Brasil sempre há uma estranha peregrinação de personagens fictícios e “reais”, o que torna ainda mais tênues os limites entre realidade e fantasia. Ora o real aparece plenamente misturado com o fantástico, transfigurado pela carnavalização ou alegorização, dois dos principais recursos estéticos de RD. Ora é a ficção que ganha foros de realidade, num realismo que incorpora o ideal da literatura-verdade dos anos 1970. Ficam diluídas as fronteiras entre o discurso da ficção e o da História, entre a literatura e o jornalismo.

Atuando nesse espaço nebuloso, entre a arte e a vida, RD embaralha sua própria identidade, como em *Hilda Furacão*, cujo narrador assume a máscara do escritor Roberto Drummond. O livro começa falando do início da carreira literária do narrador, em tudo semelhante à biografia do escritor, com a intercalação de um conto que o narrador cita como seu, publicado realmente por Roberto Drummond, no livro *Quando fui morto em Cuba*.

Há uma cena de *Ontem à noite era sexta-feira* que fornece uma chave para se compreender o processo criativo do escritor Roberto Drummond:

A vista era magnífica e eu gostava de olhar as montanhas lá longe, envoltas numa neblina cinza-azulada, onde parecia haver um mar, imaginava navios chegando ao porto de Belo Horizonte e, conforme o dia, por exemplo: nas manhãs e tardes de Julho, eu acreditava na existência dos navios, eu os via deslizar na neblina, como fantasmas sonâmbulos. Começou a nascer aí a ideia de escrever o livro “A influência do mar na vida dos amantes”. (*ONSF*, p.12)

Roberto Drummond parece estar permanentemente olhando a paisagem que o contexto do país lhe oferece. Quando vê o mundo exterior, porém, vê a paisagem que deseja, que a sua formação cultural permite, de acordo com seu perfil psicológico, pelo seu viés político-ideológico. O real lhe aparece como as montanhas “envoltas numa neblina cinza-azulada”. A partir desse real seu imaginário entra em ação. Ele joga “mar e navios” na paisagem exterior, construindo a sua versão da História, ou melhor, versões de histórias que formam a História. Uma rede em que se cruzam fragmentos de discurso historiográfico, inúmeras técnicas de escrita jornalística, como entrevistas ou notas curtas, de depoimento pessoal, como diários e textos memorialistas, enfim uma pluralidade de linguagens que permite também uma leitura múltipla de experiências vividas num determinado contexto social e político: o Brasil nos anos da ditadura militar.

Ao contrário, porém, dos romances documentais, que se propunham a apresentar fatos e pessoas reais a partir de técnicas de investigação e escrita jornalísticas, os textos de RD, numa perspectiva pós-moderna, colocam em cena fatos e personagens recortados de outros discursos do cotidiano político e social do país, apontando constantemente para a ficcionalização do contexto. Problematicando as fronteiras entre texto e realidade, RD mostra que fatos e personagens só existem a partir de sua estruturação por diversos códigos, o que lembra a constante problematização, verificada em textos de teóricos pós-modernos, a respeito da ideia de uma realidade anterior ao discurso. Seus narradores parecem estar constantemente lembrando ao leitor que a realidade de uma página de ficção só se revela pela leitura e não existe fora do texto.

Os elementos recortados do contexto político-social, já construídos por outros códigos do cotidiano, são permanentemente reconstruídos pelo escritor em novas combinações, em que se misturam com os elementos tirados de suas fantasias, seus mitos, seus sonhos, suas inquietações, suas angústias, esperanças, utopias e desilusões. E, afinal, o que são esses dados, tirados do universo pessoal do autor, senão reelaborações da realidade vivida? A teia

das interações entre vida e linguagem, entre realidade e ficção é infindável. Infinitas possibilidades de combinações torna impossível a tarefa de estabelecer fronteiras entre tais áreas.

Ponto de confluência entre escrita e leitura, como um caleidoscópio, o texto revela as múltiplas possibilidades de imagens, desafiando os olhos e a mente do leitor a encontrarem novas nuances de compreensão, provocando-lhe um emaranhado de emoções e experiências, que lhe permite construir suas próprias versões da realidade.

Não se sustentam mais abordagens teóricas que separem rigidamente a linguagem da ficção de outras formas de linguagem ou a realidade da ficção de outras formas de realidade. Nas grandes reportagens do jornalismo investigativo, ou nas pequenas coberturas das páginas de esporte, a objetividade do texto não exclui o senso crítico e seletivo do repórter que coleta os dados, do redator que constrói os fatos, que conduz a reflexão do leitor, bem como a ideologia do jornal que veicula a matéria escrita. Embora o cerne dessa forma de escrita sejam os fatos, convém lembrar que toda narrativa jornalística, por maior que seja o grau de objetividade e imparcialidade, supõe técnicas de reconstrução dos acontecimentos semelhantes às que são utilizadas pelos ficcionistas. Ao reorganizar elementos como espaço, tempo, personagens, o jornalista está construindo, como faz um romancista, uma estrutura narrativa. Ficam nebulosas, nesse ponto, as fronteiras entre narrativa ficcional e narrativa jornalística.

Se, na prática, essas fronteiras se diluem, o público pelo menos sabe que, do escritor, deve cobrar a verossimilhança, ao passo que, do jornalista, precisa cobrar a veracidade. É o pacto com o leitor que define a natureza do texto.

Ao mesmo tempo que finge contar a história de Hilda Furacão e a história de sua própria vida, o narrador conta a história da história que está contando, a história da linguagem que está manipulando, a história dos métodos que está usando, a história dos instrumentos que está manipulando, como as anotações de um diário, a história da ficção que está inventando, e até a história da angústia (ou ale-

gria) que está sentindo enquanto conta sua história. Ou seja, ele faz metaficção. No entanto, por reafirmar a todo instante as referências a realidades políticas e históricas, rearticulando-se constantemente com um determinado contexto social, pode-se concluir que essa metaficção é historiográfica.

5

PERSPECTIVAS PÓS-MODERNAS NA FICÇÃO

*The world is full of partial stories
that run parallel to one another,
beginning and ending at odd times.*

William James¹

As perspectivas pós-modernas, presentes nas narrativas de Roberto Drummond, e em grande parte das obras produzidas nas três últimas décadas do século XX, constituem mecanismos de conscientização acerca das questões suscitadas pelo contexto das sociedades onde imperam a condição pós-moderna (Lyotard, 1979) e o capitalismo tardio (Jameson, 1984b), que se caracteriza como um tempo de consolidação da cultura racionalista burguesa (Maltby, 1991).

A escrita elaborada com base nessas perspectivas tem-se revelado não como reação aos valores consagrados pelo modernismo, nem mesmo à oficialização do modernismo como cultura dominante, conforme teorizavam os arquitetos pós-modernos nos anos 1970. Os temas privilegiados, os procedimentos formais e os referenciais teóricos adotados, bem como os modos de conceber o ser, a

1. "O mundo é cheio de histórias parciais que correm paralelas umas às outras, começando e terminando em tempos diferentes" (apud Hassan, 1987, p.453).

realidade social e a natureza da arte, que concorrem para a configuração de perspectivas pós-modernas na ficção, interagem com experiências específicas do seu contexto, não tendo por objetivo nenhuma espécie de ruptura com o passado, como se fosse mais uma vanguarda.

A realidade integralmente mediada pela estética, como fenômeno típico da sociedade do capitalismo tardio (Jameson, 1985), é um dos aspectos relevantes para o aparecimento dessas perspectivas na arte. Desde a política internacional até o consumo de objetos mais elementares, nossa existência é predeterminada por uma configuração artística do que chamamos de mundo real, estabelecida pelos meios de comunicação de massa, pela arquitetura, pelo urbanismo e pelo desenho industrial, o que nos leva a uma experiência do real sempre mediada por algum aparato tecnológico.

As inovações na reprodução da imagem tornaram o imaginário mais persuasivo do que o mundo real, levando os simulacros a ocuparem espaço lado a lado com os seres e objetos empíricos. Dois foram os resultados dessa condição. De um lado, tornou-se problemática, quase impossível, uma experiência individual única, original e exemplar, tal como as que fundamentavam as obras de arte modernistas. De outro lado, a própria realidade parece ter-se convertido numa grande obra de arte, pois tudo é formatado segundo padrões estéticos definidos pelos setores que dominam o mundo da moda e do consumo, da política e da cultura em geral.

Nesse contexto, a arte tornou-se produto e o artista, um operário (ironicamente, como desejava a vanguarda russa), obrigado a profissionalizar-se e a competir no mercado como ocorre em outras áreas de produção, conforme experiência relatada por Roberto Drummond:

Para fazer meu próximo livro – *Ontem à noite era sexta-feira* – eu cometi uma espécie de *haraquiri* literário. Eu me matei. Tive de matar tudo que fiz até agora, porque eu tinha de fazer um livro diferente. Os Beatles se trancavam para fazer um disco – e faziam. Eu me tranquei para fazer um livro – e fiz. Agora, tenho de seduzir as

pessoas. Já fiz toda experiência, desde minha estreia. Fiz literatura *pop* e de vanguarda. Pude fazer tudo porque eu era uma espécie de guerrilheiro. Agora, assumi o poder! É diferente. O guerrilheiro não existe mais. Quando se está no poder é diferente. Tudo mudou: sou um escritor profissional. E escritor profissional não pode errar.²

A profissionalização do artista concorre para alterar a tradição da modernidade. Tendo conquistado sua autonomia e especificidade pelo despojamento progressivo dos vínculos com o público ou o contexto, a arte moderna pairava acima do sistema, numa guerra silenciosa contra o mercado. A busca pela especificidade de cada linguagem artística era o ideal a ser alcançado,³ induzindo os artistas a purificar suas criações de referências externas, rejeitando até a representação, como ocorre visivelmente na pintura e no romance.

O artista moderno é aquele que se situa às margens da sociedade capitalista, orgulhando-se da inutilidade das obras de arte que cria. Ou, então, fundamentando suas obras em propósitos estéticos ou político-sociais nobres, acima do pragmatismo burguês. A tranquilidade com que grande parte dos artistas pós-modernos se submete ao mercado, colocando a antiga aura da arte nos consumidores, pode ser vinculada a várias das perspectivas pós-modernas já abordadas, entre elas, a questão do cinismo e da desconfiança em relação aos valores progressistas e idealistas da arte. Também pode ser interpretada como mais uma entre outras desmistificações empreendidas pelos artistas contemporâneos. Afinal, apesar dos elevados ideais, grandes obras da arte ocidental foram feitas por

2. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, Rio de Janeiro, 6 fev. 1988, p.9.

3. Segundo Clement Greenberg, o modernismo se inicia com a intensa atividade de autorreflexão associada a Kant, por ter ele submetido a natureza e os limites da razão a um exame apurado. Assim como Kant sujeitou a filosofia a uma autocrítica, também nos séculos subjacentes, as artes procuraram se autoafirmar buscando definir sua própria essência. Na busca de sua especificidade, de uma forma pura, cada arte tratou de eliminar todos os efeitos de outras artes (apud Connor, 1992, p.71).

encomenda. A própria especificidade da arte moderna, sua libertação dos domínios da Igreja e do Estado, só se tornou viável com a abertura do mercado para as artes. A literatura moderna seria impensável sem a imprensa e a ascensão de uma classe que se tornou sua maior consumidora, a burguesia. Encarar o mercado com certo pragmatismo cínico é postura comum entre muitos pós-modernos, que assim desmascaram a falsa independência do artista em relação ao público e ao capital.

As perspectivas pós-modernas na ficção contemporânea constituem uma rede de referências estéticas, formais, culturais e ideológicas desencadeadora de traços estilísticos e marcas textuais que conferem uma especificidade bastante visível em grande parte da produção literária contemporânea. A dificuldade metodológica que se apresenta ao tentarmos aliar elementos oriundos de setores tão diversos inviabiliza uma definição precisa da expressão “literatura pós-moderna” como se fosse uma categoria relativa a uma essência predeterminada. Daí decorre a proposta de utilizar, de preferência, a expressão “perspectivas pós-modernas na ficção” na descrição geral de características encontradas nessa literatura.

A obra tem, para você, uma dimensão metafísica?

*To create fiction is, in fact,
a way to abolish reality, and especially
to abolish the notion that reality is truth.*

Raymond Federman⁴

Um recurso bastante explorado na ficção contemporânea é o despojamento deliberado da obra de arte de atributos estéticos e de valores essencialistas, prezados pela tradição moderna, como forma

4. “Criar ficção é, de fato, um modo de abolir a realidade e, principalmente, abolir a noção de que a realidade é verdade” (Federman, 1984, p.151).

de reagir ao esteticismo imposto pela sociedade de consumo (p.79). Adotando essa tendência, as narrativas de Roberto Drummond, analisadas nos capítulos anteriores, adotam várias perspectivas pós-modernas que frustram os leitores e críticos que tomam a obra como representação do mundo exterior, como expressão de experiências únicas ou como símbolo de significados profundos sobre a vida. A pergunta do título desta seção foi tirada de um questionário apresentado ao leitor no livro *Snow White*, do norte-americano Donald Barthelme,⁵ que procura subverter a ideia de literatura como repositório de saber elevado e de verdades profundas. Os textos de RD também são repletos desses jogos na forma de questionários, inventários, conversas com o leitor, entre outros procedimentos que situam a literatura entre as banalidades da vida.

No modernismo, apesar da ruptura com os valores clássicos, a arte preservava seu papel de conduzir o leitor a uma experiência singular, próxima de uma essência metafísica, que conferia singularidade e transcendência à obra, ainda quando fosse permeada de cenas do cotidiano. A mesma concepção de obra portadora de valores transcendentais, que ultrapassam a materialidade do papel, da linguagem e da realidade empírica em geral, transparece nas abordagens críticas. Para os marxistas, as obras de arte são tomadas como sintoma de uma realidade subjacente mais vasta, que estrutura a sociedade e faz mover a história. Para os formalistas, elas correspondem a modelos estruturais que podem ser sistematizados. Em ambos os casos, a obra traz um significado que transcende sua realidade física, uma essência que deve ser procurada nas entrelinhas do texto ou nas relações estruturais de suas partes.⁶

5. "Has the work, for you, a metaphysical dimension?" (apud Graff, 1984, p.39).

6. Embora o estruturalismo tenha tomado a teoria dos formalistas russos como uma maneira de ler as obras enfatizando sua autonomia e autorreferência, esses teóricos não ignoraram a existência de um contexto enunciativo. Para Eikhenbaum, as relações entre os fatos da ordem literária e fatos extrínsecos são de três espécies: de correspondência, de interação e de condicionalidade. Para Tyntianov, um sistema literário era um sistema de funções de ordem literária que se

Entre a infinidade de conceitos colocados sob suspeita pelas perspectivas pós-modernas, está o de imaginação, que pressupõe uma essência fora da obra. Num mundo concebido como texto sem começo nem fim, tornou-se difícil pensar numa atuação da imaginação no sentido forte que foi atribuído do romantismo ao modernismo.

O esvaziamento da literatura de valores transcendentais pode ser relacionado ao fenômeno pós-moderno da morte da arte, conceituado por Vattimo (1987, p.48-9) a partir de dois significados: um sentido forte, que designa o fim da arte como fato específico, separado do resto da existência, proposto pelos projetos revolucionários das vanguardas históricas; e um sentido fraco, que aponta a situação da arte em meio à estetização promovida pelos meios de comunicação de massa, que distribuem informação, cultura e entretenimento, sempre obedecendo a critérios de beleza (p.48-9).

Conforme Vattimo (1987, p.67), a produção estética já não existe como um fenômeno específico, não sendo mais possível ver na obra de arte a expressão exemplar de um gênio, ou a manifestação sensível da ideia, numa linha de interpretação kantiana, ou a revelação do caráter de verdade, atribuído por Heidegger à obra de arte.

Abolida como fenômeno específico, a arte tornou-se um fenômeno estético integrado à cultura como um todo, o que acarreta alterações significativas em sua própria natureza:

o estatuto da obra torna-se constitutivamente ambíguo: a obra não pretende um êxito que lhe dê o direito de se colocar num determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos com qualidade estética); o seu sucesso consiste antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando-lhe, pelo menos momentaneamente, as fronteiras. Nesta perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade que a obra tem de pôr em discussão o seu próprio es-

encontravam em inter-relações contínuas com outras ordens, como é o caso das convenções sociais (Todorov, 1987).

tatuto: seja a nível direto e, frequentemente, um pouco tosco; seja de modo indireto, por exemplo como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação, como uso da fotografia, não enquanto meio para a realização de efeitos formais, mas no seu puro e simples significado da duplicação. (Vattimo, 1987, p.47)

O extravasamento da arte além de seus limites não está ligado, como na época das vanguardas históricas, à utopia de uma reintegração metafísica ou revolucionária da arte à vida. Relaciona-se, antes, ao aparecimento de novas tecnologias, que permitiram a generalização da esteticidade.

Nos anos 1930, Benjamin (1990) já havia analisado como a possibilidade de reprodução técnica das obras estava ocasionando a perda da aura que as mantinha separadas da existência, como realidades únicas, autênticas e originais. Nas últimas décadas do século XX, porém, o fenômeno denominado por muitos teóricos como a morte da arte adquire outras implicações, algumas relacionadas a questões metafísicas, ligadas à condição do ser e às formas de produção artística nas sociedades capitalistas contemporâneas.

Vattimo (1987) considera que todas as dificuldades que a estética tradicional encontra diante de questões como a morte da arte, a fruição distraída, a cultura massificada, nascem do fato de que continue a pensar o ser em termos de permanência, imponência e força. Fundamentando-se no conceito heideggeriano de *Dasein*, que se refere à essência do ser aí, o ser-no-mundo, Vattimo (idem, p.54) considera que o ser não é mais aquele que tem uma essência estável, sendo mais adequado defini-lo como aquele que nasce e morre.

Quase sempre destituída de valores metafísicos e de significados transcendentais, despojada da aura que lhe conferia estatuto especializado, esvaziada das experiências humanas, privada de verdades, banalizada, a obra literária transformou-se em objeto de consumo, como outros, tornando inviáveis as poéticas da modernidade, que propunham uma obra de arte como modelo de conhecimento privilegiado do real. A experiência contemplativa da arte foi

substituída pela fruição distraída.⁷ E a diferença entre produtores e fruidores também se tornou mais sutil, embaralhando as funções do escritor e do leitor.

A problematização das fronteiras entre real e imaginário, entre ficção e realidade, entre falso e verdadeiro, entre mítico e autêntico, deve ser articulada não apenas com o fenômeno de explosão da estética, mas com as pesquisas linguísticas e psicanalíticas desenvolvidas ao longo do século XX, que enfatizam a ideia de não existirem sujeitos, mas, ao contrário, de ser a linguagem que fala o homem. Ademais, tais teorias problematizam a relação entre as palavras e as coisas, reforçando o caráter arbitrário, cultural e mítico dos sistemas de significação. É o caso da linguística estrutural, da semiótica ou da teoria do inconsciente estruturado como linguagem de Lacan. É o caso também da desconstrução dos esquemas lógicos de representação metafísica predominantes na civilização ocidental, realizada pelos pós-estruturalistas.⁸ De diversos modos, os filósofos pós-modernos desestruturam o modelo de centro gerador de sentido, como fonte original existente fora da linguagem.

Jacques Derrida (1991), um dos chamados pós-estruturalistas, propõe uma desconstrução da tradicional oposição realizada pela

7. Forma de recepção da obra de arte, na cultura de massa, que W. Benjamin (1990) denomina de “percepção distraída” (p.236-8).

8. A partir dos anos 1970, tanto a prática quanto a teoria pós-modernistas começam a ter grande influência do pós-estruturalismo, embora, como lembra Huyssen (1991), esse discurso teórico esteja mais próximo do modernismo, por constituir uma espécie de arqueologia do modernismo em seu momento de exaustão. As questões desenvolvidas pelos pós-estruturalistas mostram que seu discurso crítico está fincado na modernidade: a obsessão pela escrita, com seu deslocamento da política e da revolução para a estética, o desejo de buscar nova forma de autonomia para a obra, a ideia de que o sujeito é constituído na linguagem, o que os leva a privilegiar o texto e a linguagem, as mesmas rejeições firmadas pelos modernistas em relação ao realismo, à representação, à subjetividade, à história, entre outras. Entretanto, conclui Huyssen, é justamente essa volta do modernismo, sob o disfarce de teoria, que faz do pós-estruturalismo um pós-modernismo. Ele não opera com a rejeição do modernismo, mas faz uma leitura retrospectiva do mesmo, demonstrando consciência de suas limitações e fracassos (p.61-4).

metafísica, de origem grega, entre a literatura (o imaginário) e a verdade (o real). Denunciada por Platão como veneno, por afastar o homem de uma presença original, a escrita sempre foi vista com suspeita, sendo constantemente submetida ao *logos*. De Platão a Mallarmé construiu-se uma história da literatura compreendida como a representação da verdade. Num processo especular, o livro deveria reproduzir o *logos*, sempre privilegiado.

Na crítica ao logocentrismo, entendido como o lugar central que o discurso racional ocupa na tradição intelectual do Ocidente, Derrida (1973 e 1991) propõe o método da desconstrução, visando dissolver a linguagem para que esta dê lugar ao que ele chama de escritura. Não se trata de simplesmente rejeitar a forma de representação proposta pela metafísica logocêntrica. Não se trata de negar a representação e a referência, mas de repensá-las dentro de outro esquema. A alternativa proposta por Derrida complica a linha divi-sória que sempre houve entre o texto e o que existe fora do mesmo.

O conceito de escritura (Derrida, 1973 e 1991) é um jogo textual de significantes, aos quais falta referência a uma verdade original, entendida como qualquer tipo de fundamentação, realidade ou verdade a partir da qual a escrita pudesse ser vista como representação em segunda mão. Escrever, na teoria de Derrida, é uma espécie de mimese, à qual falta um modelo original, fora de si.

Jacques Lacan, por sua vez, concebe um inconsciente estruturado como linguagem, em que o significante, livre de qualquer significado, refere-se constantemente a outros significantes, na cadeia sem fim de um jogo de associações. Não sendo condicionados a nenhuma verdade determinada, os significantes não se relacionam a nenhum ponto fixo, fora da linguagem do desejo inconsciente. Qualquer tentativa para estabelecer tal origem, no eu consciente ou no mundo exterior, não passaria de ilusão (apud Kearney, 1988, p.257).

Roland Barthes (1988) contribui também para a desconstrução da obra enquanto representação. Segundo ele, não se deve mais falar em obras, mas em textos, pois, enquanto a primeira “se fecha sobre o significado”, “o campo do texto é o do significante” (p.73-4).

O texto, considera Barthes, “não é uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus)”. Ao contrário, deve ser pensado como uma “rede de citações”, retiradas de diversos centros da cultura, “um espaço de dimensões múltiplas”, em que “várias escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem”. Nesse contexto, a literatura não passaria de um jogo de espelhos entre textos, numa interminável reescrita (idem, p.68-9).

A desconstrução da pessoa que fala por parte desses teóricos, seu anti-humanismo, é uma espécie de reelaboração da crítica modernista às concepções românticas e idealistas de autoria e de identidade pessoal. No modernismo, o sujeito apresenta-se fragmentado, duplicando, ao nível estético, o que o capitalismo realiza na sociedade (Huyssen, 1987).

Para Huyssen (1991), as obras pós-modernas não se limitam a endossar a questão da “morte do sujeito”, mas, incorporando as teorias contemporâneas, trabalham, como sempre, um discurso paradoxal e ambíguo, no qual o sujeito ora desaparece na rede infinita de simulacros, ora reaparece, trazendo traços do sujeito romântico. Mas o que prevalece, no que se refere à concepção do sujeito, é a consciência de que a subjetividade, tal como a realidade exterior, também é constituída “por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais”. Ou, em outras palavras, trata-se de um construto histórico.

Linda Hutcheon (1991) enfatiza que o pós-modernismo opera num campo de tensões, constantemente problematizando dicotomias como tradição e renovação, cultura de massa e grande arte, progresso e reação, direita e esquerda, abstração e representação, vanguarda e *kitsch*, anti-humanismo e subjetivismo, configurando-se como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (p.19).

Rejeitando a lógica do sistema racional, que preside à sociedade capitalista, e o conjunto de valores que, nessa sociedade, dão significado ao mundo, agrupados por Linda Hutcheon (1991) sob o rótulo de humanismo liberal, a literatura pós-moderna apresenta-se

deliberadamente ilógica, destituída de sentido anterior ao texto, inverossímil, mesmo quando adota procedimentos técnicos semelhantes aos do realismo. Apontando para sua própria ficcionalidade, procura sempre destruir as semelhanças com a ordem estabelecida (p.23), recusando explicações que a tomem como representação de outra espécie de experiência, seja metafísica, social ou psíquica.

Embora não tenha por objetivo reproduzir nem recriar a realidade, a narrativa pós-moderna estabelece uma interação permanente com o contexto. Ao explorar os mecanismos de desconstrução dos procedimentos ficcionais, remete o leitor para a própria ficcionalidade do real.

A partir de estudos semióticos, a cultura, como um todo, passou a ser vista como fenômeno de significação e de comunicação. A humanidade e a sociedade só existem quando se estabelecem relações de significação e processos de comunicação. Como diz Roland Barthes (1990), é necessário lembrar que a significação é sempre “elaborada por uma sociedade e uma história definidas” (p.313).

Segundo Connor (1992, p.104), enquanto os modernistas desejavam conhecer o mundo, compreendê-lo, interpretá-lo, os pós-modernos têm uma preocupação de natureza ontológica, querendo saber o que são e como são construídos os mundos, inclusive o que se costuma chamar de mundo real. Daí a predileção dos romancistas pelos temas e procedimentos que revelam os aspectos artificiais e ilusórios da vida.

Segundo Graff (1984), essa consciência do texto e do significado põe fim ao conceito de cultura elevada, como repositório valioso de sabedoria moral e espiritual (p.37), contrariando também a longa tradição da literatura como veículo de conhecimento, processo muito bem analisado por Federman (1984) no trecho que se segue:

Desde os gregos, a literatura parece ter-se constituído a si mesma como veículo de conhecimento (na forma de apologias, comentários, desenvolvimentos sobre outros textos, ilustrações de conheci-

mento). Em outras palavras, a literatura era uma afirmação de fé, de certeza no conhecimento. A literatura era conhecimento e, portanto: “A maioria das obras de ficção atingia a coerência e o significado por meio da acumulação lógica de fatos sobre situações específicas e personagens mais ou menos verossímeis. No processo de recordação ou de revelação gradual de experiências mentais e físicas, organizadas numa forma estética e ética, essas obras progrediam em direção a um objetivo definido – a revelação de um conhecimento. Ler um romance era aprender algo sobre o mundo e o homem”.⁹

Não sendo portador de significados prontos, pois “escrever não é reproduzir significados preexistentes”, como enfatiza Federman (1984, p.171), o texto pós-moderno resulta em mera superfície de junção entre todos os elementos envolvidos no processo da ficção. Criador, personagens e leitor participam de sua construção. Entende-se, portanto, que os sentidos de uma obra literária devem ser produzidos no processo da escrita e da leitura (p.147), como gestos que se complementam.

O papel da ficção pós-moderna (Federman, 1984) não é revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele também constrói seus mundos, já que a própria vida só adquire sentido quando transformada em linguagem. Portanto, não se trata simplesmente de

9. “Since the Greek, literature seems to have constituted itself as the vehicle of knowledge (in the form of apologies, commentaries, amplifications on other texts, decorations of knowledge). In other words, literature was an affirmation of faith, of certitude in knowledge. Literature was knowledge, and therefore: ‘Most works of fiction achieved coherence and meaningfulness through a logical accumulation of facts about specific situations and, more or less, credible characters. In the process of recording, or gradually revealing mental and physical experiences, organized in an aesthetic and ethical form, these works progressed towards a definite goal — the revelation of knowledge. To read a novel was to learn something about the world and about man’” (Federman, 1984, p.136-7).

negar a representação realista, como fez o modernismo. Mas, sim, de problematizar as fronteiras entre o texto e o mundo empírico.

Vimos, pela análise empreendida nos capítulos anteriores, como as narrativas de Drummond se desenvolvem de maneira autofágica, rejeitando interpretações, denunciando constantemente sua própria fraude. Seus textos, acumulando repetições, circulam sobre si mesmos. As conclusões, sempre provisórias, anulam-se umas às outras. Quando o relato se encaminha em direção a uma resolução mais definida, torna a cair em *nonsense*, mergulhando o leitor na confusão e no caos. Desse modo, deliberadamente, a ficção de RD despoja-se das convenções da cultura racionalista burguesa.

Apropriando-se mais dos objetos do que revelando seres humanos, principalmente em sua fase *pop*, ou fazendo o leitor cair em constantes armadilhas, a escrita de Drummond recusa qualquer forma de conhecimento sobre o homem e o mundo, anterior ao texto. Articulações verbais delirantes, frases completamente sem sentido, repetições, listas de palavras e frases, questões sem respostas, fragmentos de textos, espaços onde o leitor possa escrever o que desejar, mecanismos de montagem e colagem constituem procedimentos constantes, que reforçam as perspectivas pós-modernas do texto drummondiano.

Problemas tão fundamentais para a escrita pós-moderna, como a ficcionalidade do sentido, entre outros aqui analisados, não podem ter as mesmas implicações para todos os escritores. Isso significa que o pós-modernismo não deve ser visto como fenômeno homogêneo. É possível, entretanto, detectar algumas constantes, em relação a procedimentos técnicos e à postura dos autores e de seus personagens, permeando grande parte dessas produções, ainda que a maioria dos escritores recuse o rótulo de pós-moderno. Destacaremos, a seguir, algumas dessas marcas, presentes na obra de Roberto Drummond.

Postura antialegórica e anti-hermenêutica

Etimologicamente, como explica Spariosu (1990), alegoria vem do grego *allos* (outro) e *agourein* (falar na ágora), e se refere a uma história em que pessoas, coisas e acontecimentos têm outro significado (p.59). A descrição de alguma coisa sob outra imagem foi um recurso usado com muitas funções e objetivos em diferentes épocas, desde a função didática, de ensinar ou explicar alguma coisa, até o objetivo de dizer em público, na ágora, por meio de uma espécie de simbolismo, aquilo que não podia ser falado abertamente, principalmente nos períodos de autoritarismo político.

Ligada essencialmente à ciência da interpretação, a alegoria tornou-se o discurso da autoridade ausente. No texto escrito, ao contrário do discurso oral, o falante não está presente para clarear ou estabelecer o verdadeiro sentido. Daí a necessidade de uma ciência da interpretação, a hermenêutica, para definir o sentido original do texto, a sua verdade.

Para Spariosu (1990), a literatura pós-moderna enfrenta o problema de lidar com um mundo no qual todo discurso, concebido como rede infinita de transgressões, deslocamentos e substituições que se sustentam na ausência de referente ou origem, tornou-se alegórico (p.61). Apesar da estrutura alegórica de muitas obras pós-modernas, como é o caso de *Hilda Furacão*, tal literatura caracteriza-se por uma postura essencialmente antialegórica. Postulando um mundo de simulacros sem profundidade, centro ou significado, onde os eventos são governados pelo acaso, os textos voltam-se contra a interpretação, negando tanto sua possibilidade quanto sua legitimação. Apontando o caráter representativo e a natureza arbitrária de categorias como verdade e interpretação, a escrita propõe-se a desmascarar o desejo de poder que existe por trás delas.

A alegoria tornou-se inviável num mundo onde a verdade deixou de ser vista como essência, passível de ser encontrada ou descoberta na natureza das coisas, nas entrelinhas dos textos, para ser concebida como algo que precisa ser criado, um processo, uma

construção de linguagem. Por isso, como demonstra Spariosu (1990), em certos aspectos, a pós-modernidade pode ser percebida como retorno à mentalidade pré-lógica, em que verdade e mentira não constituem categorias morais, essências racionais, mas o resultado dos jogos de poder. Nesse contexto, conclui Spariosu, a alegoria e a hermenêutica perderam sua funcionalidade (p.76-7).

A obra de Roberto Drummond cria muitos universos alegóricos, especialmente em *Hilda Furacão*. A análise demonstrou, porém, como esses universos tornam-se autoconsumíveis, destruindo-se a si próprios pela ambiguidade, pela pluralidade de sentidos, pelos desdobramentos, descentramentos e repetições, que tornam impossível a ideia de uma verdade a ser descoberta, de um sentido autêntico.

O leitor de *Hilda Furacão* percebe logo nas primeiras páginas que se trata de uma alegoria dos acontecimentos vividos no Brasil em torno do grande sonho da revolução socialista, frustrado com o golpe militar. As referências são inúmeras e bastante óbvias, culminando com a data do desaparecimento da protagonista, no dia 1º de abril de 1964. Entretanto, o próprio Roberto Drummond e seu narrador insistem em desestimular o leitor a confiar nessa leitura, levando-o a pensar em *Hilda Furacão* como mais uma daquelas personagens recortadas do real, um mito da adolescência do autor, em que se embaralha o personagem Roberto Drummond, que também participa da trama.

Para entender a presença da alegoria na obra de Drummond é necessário dar a essa figura uma noção mais adequada ao universo de referências pós-modernas. Ao contrário do que ocorre nos usos tradicionais da alegoria, grande parte dos textos contemporâneos não remete o leitor a nenhuma verdade original. Neles, não existe distinção clara entre a história manifesta e sentido oculto. A utilização pós-moderna da alegoria inviabiliza uma certeza sobre qual é a história principal e sobre o significado externo a que remete. Embaralhando as possibilidades, desestimula as interpretações, dispensando a hermenêutica. Como outros procedimentos formais

privilegiados pelas perspectivas pós-modernas, esse uso da alegoria, como explica Craig Owens (apud Ulmer, 1983, p.95), deve ser compreendido com base na noção de suplemento, ou, em outras palavras, como uma expressão acrescentada a outra, inclusiva, que preenche um vazio, mas não remete a uma essência, podendo indicar apenas mais uma, entre tantas possibilidades de leitura do texto.

Criar situações que desafiem a interpretação ou que mostrem o caráter ilusório das interpretações é uma estratégia recorrente na arte contemporânea e um dos traços que caracterizam as narrativas de Roberto Drummond. Reforçando a tendência de artistas pós-modernos recusarem a interpretação, Susan Sontag (1987) tece várias considerações sobre o assunto. Sontag identifica a interpretação como uma vingança do intelecto contra a arte, uma forma de domar a obra de arte, tornando-a maleável e dócil, numa verdadeira homenagem da mediocridade ao gênio. Interpretar é perpetuar a velha dicotomia forma *versus* conteúdo, privilegiando o segundo, em detrimento do fato de que o mérito de uma obra de arte não está no seu significado. Se levarmos em conta que o mais importante na arte é sua experiência sensorial, é necessário recuperar nossos sentidos para compreender a arte contemporânea. Os críticos precisam “aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”, declara Sontag, pois o papel da crítica deveria ser o de apresentar uma “descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte. [...] Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte” (1987, p.23).

Universos entrópicos

As ambiguidades, os deslocamentos, a multiplicidade de perspectivas, bem como o acaso e o absurdo presentes nos textos drummondianos acentuam o clima de indeterminação e enfatizam o pluralismo, abolindo a causalidade e a teleologia.

Indeterminação e pluralismo constituem duas perspectivas pós-modernas que se manifestam em diversas áreas do conheci-

mento e da vida social. Esteticamente, são dois procedimentos extremamente valorizados, podendo ser relacionados ao esvaziamento do conceito de arte como experiência especial, única e separada do resto da existência.

Na perspectiva modernista, as formas narrativas, mesmo quando resultavam de experimentalismos, acabavam obedecendo a padrões de composição poética que valorizavam a unidade, a autonomia da forma, a concentração, os momentos epifânicos e a completitude. Ao contrário dessa tendência, a ficção pós-moderna privilegia outros aspectos, como a abertura, a extensão no tempo, a impureza genérica (Connor, 1992).

Descanonizar a cultura, fazer ruir a autoridade, revisar todos os programas, desmistificar o conhecimento, desconstruindo as linguagens do poder, do desejo, do engano, são os objetivos prezados. Nesse contexto, em que zombaria e revisão constituem formas de subversão (Calinescu, 1990, p.19), a indeterminação e o pluralismo manifestam-se em todas as instâncias da narrativa.

A indeterminação pode decorrer da fragmentação, uma técnica já muito explorada pelos experimentalismos de vanguarda, que continua a ser bastante utilizada na contemporaneidade, embora com funções diferentes. Trabalhar constantemente com fragmentos, associados a procedimentos como montagem, colagem, cortes e digressões, possibilita desconectar fatos e ações, desmantelando interpretações e concorrendo para reafirmar a rejeição pela totalização e pela unidade de sentido da obra.

Curiosamente, ao mesmo tempo que nega qualquer significado transcendente, celebrando sua transitoriedade e falta de essência, o fenômeno literário pós-moderno incorpora, de maneira pragmática, tudo o que existe no contexto de sua produção. Longe de buscar uma experiência única e completa, o escritor trabalha como se estivesse fazendo uma enciclopédia. Agregando tudo o que encontra no percurso da escrita, a obra constrói uma “miríade de pontos de acesso” (Connor, 1992, p.77), com “uma infinidade de respostas interpretativas”, enfatizando as múltiplas relações que a arte pós-moderna estabelece com seus contextos.

A superação de fronteiras é uma forma de indeterminação, que gera pluralismo. O anulamento dos limites entre interior e exterior pode acarretar dois efeitos opostos, ambos bastante explorados na obra de Roberto Drummond. O primeiro efeito é o apagamento do sujeito. O segundo, ao contrário, a multiplicação do eu. No primeiro caso, perdido no jogo de linguagens, o sujeito se despersonaliza numa ausência, redundando na falta de profundidade, tão comum nas obras pós-modernas, que revela uma recusa obstinada dos narradores em interpretar profundamente aquilo que narram, e que constitui um dos pontos mais criticados na obra de Roberto Drummond. Outras vezes, porém, o eu se multiplica, interferindo abertamente em todas as instâncias, disseminando narcisicamente sua imagem e embaralhando a figura do autor e do narrador.

Muitas são as maneiras encontradas para problematizar a relação entre o texto e o que está fora dele. Uma delas é pela incorporação, à estrutura da obra, das marcas do processo de criação do texto. Como faz o pintor carioca Daniel Senise,¹⁰ que, ao preparar suas telas, após a camada de tinta, misturada com cola, deixa-as secar com a frente virada para o chão. As marcas do contexto ali impressas servirão de contraponto às marcas que o artista vai imprimir posteriormente. Guardadas as devidas proporções, respeitando-se as especificidades das linguagens, é por meio de um processo semelhante que trabalham muitos escritores pós-modernos. Nos limites entre o ficcional e o documental, incorporando inúmeros elementos recortados do real, como personagens, episódios e experiências do cotidiano brasileiro, as narrativas de Roberto Drummond incorporam inúmeros elementos do contexto em que são produzidas.

As experiências artísticas mais interessantes da pós-modernidade são aquelas que exploram a ambiguidade, colocando lado a lado elementos da arte elevada com fragmentos de outras linguagens, como *slogans* políticos, mensagens de propaganda, clichês dos *mass media*, imagens e rótulos de objetos de consumo, enfim,

10. Ângela Pimenta. "Passeando com o cachorro". *Vêja*, Rio de Janeiro, 13/10/1993, p.117.

todo o lixo da linguagem usada no cotidiano, operando no limiar entre arte e não arte e problematizando o culto da linguagem artística, marcada pela personalidade autoral.

Princípios reguladores do texto, orientando a construção e a leitura, causalidade e teleologia são essenciais à estrutura narrativa, estando profundamente inter-relacionados. São esses construtos ficcionais que permitem o desenvolvimento e a continuidade de uma história, determinando-lhe a perspectiva de evolução dos eventos. Pelas perspectivas pós-modernas, porém, esses princípios são permanentemente desafiados e subvertidos.

A sucessão linear da história já tinha sido minada pelo experimentalismo modernista, alterando substancialmente a composição dos textos. Nas obras pós-modernas, procedimentos que enfatizam a ordem aleatória, ao acaso, de fragmentos de enredo, tornaram-se comuns, redimensionados, agora, para os questionamentos contemporâneos, entre os quais aqueles direcionados à visão triunfalista da história e à crença metafísica numa escatologia. Ao anular as pressuposições que poderiam nortear a compreensão final da obra, os narradores frustram os hábitos de leitura e inviabilizam também as possibilidades de sua interpretação. Diante dos textos fragmentados, descontínuos, ambíguos, em que as fronteiras entre sonho, alucinação, realidade, memória e ficção foram suspensas, o leitor sente-se incapaz de entender o que “realmente aconteceu” (Szegedy-Maszak, 1990, p.44).

Entre as estratégias usadas por alguns escritores para bloquear a teleologia, Szegedy-Maszak (idem, p.46) aponta a circularidade, o final aberto, a combinação aleatória, a descontinuidade das estruturas narrativas e a falsa teleologia, todas elas bastante exploradas por Roberto Drummond.

A circularidade é a mais radical delas, pois impede o progresso da história, tornando impossível o desenvolvimento dialético. Obtida por meio da repetição, essa não é uma técnica narrativa nova, mas havia sido negligenciada nos últimos dois ou três séculos. O final em aberto, que não gratifica o leitor, frustrando suas expectativas, igualmente não é privilégio das obras pós-modernas, mas

constitui uma das estratégias mais usadas para impedir que o leitor dê um sentido último à história. É o final de *Hilda Furacão*.

A combinação aleatória, numa ordem inesperada, produz uma estrutura não causal, descontínua, cujo significado final é, muitas vezes, impossível de ser decifrado. Os desdobramentos, como a duplicação do eu, a pluralidade de perspectivas, de elementos espaciais e temporais também criam a impressão de que a narrativa não conduz a nenhuma conclusão plausível. Finalmente, a falsa teleologia é outro recurso que deixa o leitor atônito com o final inesperado de *Ontem à noite era sexta-feira*. Desde o início, o leitor é induzido a pensar que o narrador está contando algo a ver com o júri do qual participa. Como o assunto do relato é um crime, a conclusão óbvia é a implicação do narrador nos acontecimentos narrados. No final, porém, verifica-se que a causa do julgamento nada tem a ver com a narrativa. É uma causa acrescentada nas últimas páginas.

A necessidade de dar profundidade à obra, em geral, fazia os modernistas buscar os significados subjacentes às coisas. Uma busca que trazia o desejo de origens, seja na forma de um retorno ao primitivo, seja no anseio por momentos de intensidade, gerando as epifanias. A necessidade de ordem e de dar um sentido profundo ao texto faziam-nos submeter os elementos caóticos e fragmentários a uma ordem estrutural, obedecendo a princípios de organização formal. Já a literatura pós-moderna procura incorporar o caos dos fenômenos, para demonstrar que não há sentido oculto nenhum, mas apenas manipulação de informações e domínio de técnicas narrativas.

Deixando a obra seguir um curso mais natural, abolindo princípios de ordem, hierarquia e causalidade, os escritores incorporam o aleatório, a incoerência, o múltiplo e até o absurdo da vida (Connor, 1992, p.98), criando universos entrópicos, termo trazido para a área dos estudos literários por Thomas Pynchon, um dos mais celebrados escritores pós-modernos.

Pynchon apropria-se do conceito de entropia como modelo para suas narrativas e os mundos criados por elas. Na termodinâmica, a

entropia refere-se à perda de calor ou dissipação de energia, que impele um sistema fechado em direção a uma condição estática. O sistema fechado a novas cargas de energia perde seu dinamismo e descarrega. Entropia, portanto, é a perda crescente de energia pelo Universo, até sua desagregação no caos. Da termodinâmica, o conceito migrou para a sociologia, a fim de sugerir a morte da cultura nas sociedades pós-industriais.

Segundo Maltby (1991), a literatura pós-moderna vai focalizar esse fenômeno, tanto na forma, pela autodestruição do romance, como nos temas, pela desconstrução do mundo e seus valores. Numa leitura entrópica da história e da existência humana, a vida é mostrada como um trajeto inevitável em direção à morte. Isso é feito, porém, sem desespero. Com riso, frieza, cinismo e deboche. No conto “Entropy”, Pynchon fala de um personagem que encontrou, na entropia, a metáfora adequada para explicar certos fenômenos do seu próprio mundo. Em meio ao consumismo norte-americano, ele visualiza o fim do movimento intelectual e a morte da cultura. A tendência ao “mais provável” e ao “mesmo”, a ausência de surpresa, que cerca a cabeça dos americanos pode levar a uma destruição da cultura (apud Maltby, 1991, p.144).

Traduzida em termos sociais, a entropia pode sugerir a perda de diferenciação, um estado de uniformidade cultural que garante a organização. Metáfora apropriada para as sociedades programadas, onde as práticas monolíticas das grandes corporações estandarizam os modelos de consumo. À medida que a incerteza cresce, o significado de uma mensagem se torna menos provável e mais ambíguo.

Em excesso, a entropia informacional pode ser vista como estado indesejável, marcado pela irrelevância, pela redundância e pelo escoamento, como se fosse um sinal inundado por ruído (Maltby, 1991, p.145). Mas, como demonstra Slade (1985), dentro dos limites, a entropia pode ser valorizada positivamente como forma enriquecedora da mensagem, por tornar sua significação menos previsível e dotá-la de uma diversidade de sentido, por meio da ambiguidade e da indeterminação:

Esse aspecto da metafísica de Pynchon se funde perfeitamente com a teoria da informação, que sustenta que a entropia é uma medida de informação: quanto mais imprevisível a mensagem, mais informações encerra e mais revela. [...] Se a sociedade de corporação moderna fez da informação um fetiche e a trata como um artigo de comércio, e mesmo como moeda, também é verdade que a verdadeira informação, que brota de um reconhecimento da desordem, é a fonte da verdadeira compreensão da cultura, da natureza e do lugar do homem em ambos esses mundos. (p.477)

Os universos criados pela ficção de Roberto Drummond também podem ser classificados como entrópicos. O excesso de repetições, o acúmulo de informações, as múltiplas versões, todas tendo as mesmas chances de ser verdadeiras, configuram um sistema que constantemente se autodestrói. Os significados se reduzem, se contradizem, se anulam, mergulhando o leitor num caos. O exemplo mais expressivo da entropia na ficção desse escritor é o livro *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, cujo enredo se configura como um labirinto de indícios, de símbolos e alusões, em que as múltiplas possibilidades de significado não podem ser ordenadas de maneira lógica, numa explicação final.

Tal como Pynchon, Drummond utiliza várias estratégias para quebrar a lógica positivista e desestabilizar a ordem do sistema racional. A inversão paródica de romances policiais, como faz em *Hilda Furacão* e *Ontem à noite era sexta-feira*, é uma das mais exploradas. Ao contrário das histórias de detetive que progridem de um enigma para uma revelação, eliminando todas as hipóteses, uma por uma, com base na interpretação lógica e coerente dos indícios, as narrativas drummondianas multiplicam as hipóteses e as chaves, abrindo um leque de revelações, todas possíveis.

A utilização do modelo entrópico envolve aspectos estéticos e filosóficos, mas também um lado crítico de ordem política (Slade, 1985). Num mundo artificial e complexo, o pavor final é o colapso dos sistemas, mas o caos, que pode indicar a aproximação do colapso, também pode trazer a esperança. Seus personagens buscam

uma espécie de redenção espiritual no meio da anarquia. Por esse prisma, pode-se dizer que a obra de Pynchon apresenta um estranho misticismo sem Deus, onde tudo o que é imprevisível e aprofunda o mistério, como acontecimentos fortuitos, surpresas e paradoxos, pode ser uma manifestação do sagrado. Também em Roberto Drummond, o caos e o mistério têm conotação política, trazendo uma promessa de renovação da ordem social próxima de uma salvação de natureza mística.

Linguagem como espaço da contestação

A fim de atingir os propósitos de desmascarar as pretensões ideológicas do romance moderno, as perspectivas pós-modernas propõem uma literatura que explora amplamente as contradições. Propostas de engajamento ético-político, na linha sartriana, entre outras, tornaram-se inviáveis, pois pressupõem um mundo de valores reconhecíveis, definidos e estáveis, não aceitos pela mentalidade pós-moderna.

A própria noção de esquerda como postura política é problematizada. O marxismo passa a ser reconhecido não como um bloco monolítico, mas como denominação que se aplica a uma série de teorias e práticas inspiradas em Marx. Olha-se com desconfiança para as utopias e não se aceita mais que a História tenha um sentido único, que possa ser decifrado pelo materialismo científico ou por qualquer outra ferramenta totalizadora de análise.

Autores como Doctorow, em *O livro de Daniel*,¹¹ procuram mostrar o sentido do passado como uma construção realizada pelos indivíduos, que transformam a História em histórias (Hutcheon,

11. Segundo Hutcheon (1991), *O livro de Daniel*, recriação do caso Rosenberg, por E. L. Doctorow (1988), constitui excelente exemplo de problematização da postura marxista. Explorando as relações entre a Velha Esquerda americana e a Nova Esquerda, o autor faz uma crítica às duas. Paradoxalmente, como observa Linda Hutcheon, as duas saem valorizadas desse confronto (p.271).

1991). A teoria da luta de classes é uma das sistematizações totalizantes colocadas sob suspeita, por excluir outras lutas consideradas igualmente importantes. Hutcheon pondera que não há rejeição do marxismo, mas desafios à totalização da análise marxista. Tal como o marxismo, o pós-modernismo também lida com as contradições existentes na prática social, estética e política. Mas sem dialética (idem, p.269-70).

Hutcheon, como a maioria dos teóricos que analisa o pós-modernismo, enfatiza o caráter de questionamento da autoridade, que leva os escritores a rejeitarem as propostas, marxistas ou não, de uma visão abrangente da realidade humana (Hutcheon, p.255).

Os elevados valores estéticos e morais que os modernistas desejavam atingir são considerados ilusórios. Segundo Alan Wilde, o mundo modernista era “um mundo que precisava ser reparado”, enquanto o pós-modernista está “além dos reparos” (apud Hutcheon, 1992, p.24). Com base na consideração de Wilde, Hutcheon conclui que “o pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas [...], todos os reparos são consoladores e ilusórios” (idem, p.24).

Segundo Graff (1984), a consciência crítica pós-moderna apoia-se numa sensibilidade muito específica, que pode se manifestar de diversas maneiras, seja na recusa em levar a arte a sério, seja no uso da própria arte como veículo para explodir suas intenções elevadas, mostrando a vulnerabilidade e a fraqueza da arte e da linguagem, seja na rejeição da crítica interpretativa e analítica, que reduz a arte a abstrações intelectuais e domestica suas energias potencialmente libertadoras, ou, ainda, na rejeição do modo racional de consciência, substituindo-o por uma forma de consciência mais próxima do mito, do ritual e da experiência visionária (p.37-8).

No caso de Roberto Drummond, embora seus narradores expressem constante preocupação com a dignidade do homem, o escritor não se mostra comprometido com sistemas, de direita ou de esquerda. Se, pela biografia do escritor, sabemos que atuou como militante de esquerda na juventude, o comportamento paradoxal, muitas vezes cínico, frequentemente visionário e mítico de seus

personagens, destituiu sua obra de qualquer compromisso com a revolução social, na linha marxista. Contaminados pela visão carnalizadora que preside a escrita de Drummond, seus personagens buscam uma espécie de heroísmo na falta de heroísmo, de moralismo no amoralismo, de felicidade a partir da angústia e do sofrimento, como se desejassem encontrar certa pureza do mundo, em meio a toda a degradação. O bom humor, a brincadeira, o deboche e certo romantismo ingênuo caracterizam esse empreendimento.

Deslegitimar os códigos mestres da sociedade constitui outro objetivo essencial a ser atingido, principalmente quando os escritores privilegiam “as pequenas histórias”, que preservam a heterogeneidade dos jogos de linguagem. É o caso da história do carvoeiro, personagem de *Ontem à noite era sexta-feira*, espécie de referência às minorias marginalizadas da sociedade:

Uma vez os vaqueiros da fazenda de meu pai pegaram a laço um carvoeiro que vivia como um índio na mata. Era um homem magro e seco, a pele enegrecida de carvão e ele havia esquecido o português. Falava um dialeto estranho, ora lembrava alemão e russo, ora lembrava latim e os vaqueiros que o trouxeram amarrado na sela de um burro diziam que era a língua dos macacos. [...] Flora, minha irmã, e meu irmão gêmeo tentavam ajudá-lo a reaprender o português. [...] Mas o carvoeiro não parecia interessado em aprender a lição e estava cada dia mais triste. Uma noite de lua ele começou a cantar. Era uma música linda e ele cantava no seu dialeto e, à medida que cantava, tudo ia ficando em silêncio, os cães, os bois, os galos, os sapos e os grilos e nós mesmos. (p.7-8)

O triste bolero cantado pelo carvoeiro reacende sonhos de lutas político-sociais, provocando no pai do narrador uma revisão de valores. Ex-estudante de medicina, engajado nas lutas da UNE e do Diretório Acadêmico da Escola de Medicina do Rio de Janeiro, acomodara-se aos valores patriarcais da sociedade burguesa, numa alienação que lhe causa remorso, quando ouve o carvoeiro: “E hoje

eu fico pensando que eu não sou eu, que eu sou a merda de um outro, que eu traí tudo em que acreditava nos tempos da UNE” (p.18).

O último pedido do pai ao narrador é que aprenda a cantar o “Bolero do carvoeiro”. Tendo se esquecido completamente desse canto, ele passa toda a narrativa comentando seus esforços para lembrá-lo. Ao envolver-se com duas gêmeas, uma delas, Narcisa, promete que o fará lembrar-se. A caracterização das gêmeas mostra como o narrador lida com os esquemas rígidos de oposição e em seguida os desconstrói:

Narcisa estava à esquerda em tudo e Rovena à direita, não apenas na mão que segurava o garfo ou a raquete de tênis; mas elas eram tão inconstantes, tão variáveis, que Rovena podia segurar o copo de Bloody Mary com a mão esquerda, enquanto Narcisa o fazia com a direita. [...] É certo que Narcisa e Rovena eram e são medievais. [...] Os setores mais à esquerda identificavam-se com Narcisa, exatamente aquela que era considerada a enviada do demônio, pois convivia com pobres e alucinados poetas, jovens músicos à caça do sucesso, com escritores malditos, negros, *gays*, comunistas, esquerdistas de todos os matizes e psicólogos em rebelião; e era dada a atitudes espetaculares, o que atribuíam a seu desenfreado, alucinado narcisismo. Já Rovena era quase conservadora, um pouco racista, zombava dos *gays*, dos comunistas e dos pobres, da boca para fora, seu objetivo era apenas contrariar Narcisa, pois viviam em guerra. (p.67-9)

No final, o narrador e as gêmeas se lembram da canção do carvoeiro e, seguindo o exemplo desse personagem, vão “viver como índios numa mata, longe de tudo”. Recusando o português “e todos os outros idiomas que compactuam com os crimes de toda espécie”, criam nova língua. O novo romantismo e a preocupação com grupos marginalizados da sociedade são frequentes nas obras pós-modernas, misturando-se com o cinismo e o total descrédito pelas doutrinas totalizadoras e pelos projetos científicos e ideológicos de

salvação da humanidade, como a revolução marxista. O que tem atraído para os pós-modernos o rótulo de conservadores.

Temos procurado demonstrar que a ficção pós-moderna é uma resposta a problemas epistemológicos mais vastos, remetendo-nos à condição de incertezas, dúvidas e ceticismo do homem contemporâneo. Um sentimento de fracasso da epistemologia convencional. Isso leva muitos críticos a não verem nenhuma significação política nesses textos. Entretanto, problemas do conhecimento e do significado têm hoje implicações políticas profundas. Numa perspectiva pós-moderna, a política foi radicalmente repensada e a linguagem se transformou no espaço privilegiado para se desafiar o poder.

A consciência pós-moderna distingue-se por ter uma concepção do político como algo difuso. O poder e a luta são compreendidos como sendo dispersos por todo o domínio cultural e não apenas localizados nas esferas do Estado e da produção econômica. Os objetivos das lutas diárias de micropolítica, valorizados desde a década de 1960 (Maltby, 1990, p.25), não visam mais à ocupação do poder estatal, mas a uma resistência ao poder por meio de lutas locais e específicas.

Assim, o espaço do cotidiano e as linguagens que nele circulam passaram a constituir o campo onde se desencadeiam as lutas contra o sistema. Os saberes locais, de que fala Foucault (1989), ou as pequenas narrativas, descritas por Lyotard (1979), tornaram-se privilegiados, já que os escritores não aceitam mais a ilusão de poder se colocar numa posição privilegiada, para conduzir a revolução, conforme explica Foucault (1989):

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios

intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (p.71)

A conjuntura pós-moderna é marcada pela emergência de uma política de identidades, pela qual grupos marginalizados e privados de direitos vieram a se definir não como classe, numa cadeia de produção, mas em relação à sua posição dentro dos códigos hegemônicos da sociedade. Esses códigos – etnocêntrico, patriarcal, heterossexual e assim por diante – são reconhecidos como fonte primária da opressão e, portanto, tornaram-se os espaços principais de protesto e resistência (Ortega, 1988). O objetivo passa a ser desconstruir os códigos que distinguem, separam, discriminam. É nesse alargamento da noção do político que se deve procurar a perspectiva crítica pós-moderna, cujo alvo deslocou-se para o comportamento e a linguagem.

O político aparece vinculado à própria reflexividade dos textos, cujas táticas de escrita não são apenas demonstração de riqueza na produção de significados, nem malabarismos formais, mas expõem uma luta contra as inflexões ideológicas das formas de linguagem do cotidiano. Os limites conceptuais da linguagem, os limites que ela impõe à consciência e os jogos de poder que regulamentam o seu uso passaram a constituir o principal alvo da crítica:

[Por outro lado], para os escritores pós-modernistas dissidentes, o problema do sentido tem uma dimensão contextual, à medida que percebem a linguagem como portadora das marcas das instituições, dos projetos e conflitos nos quais ela está imbricada. Certamente esses escritores estão profundamente conscientes do significado como “narrativa”. Mas eles também estão conscientes

de que o sentido está impregnado das tensões das relações de poder e dos sistemas de valor conflitantes.¹²

O que se procura examinar não são apenas os mecanismos da representação, mas também os sistemas de poder que legitimam e autorizam certas representações e não outras, ou, em outras palavras, os interesses servidos por alguns tipos de imagem e por determinadas linguagens. A história da arte sempre operou, no Ocidente, dentro de um modelo baseado na paternidade metafórica. O cunho da autoridade, a marca autorial, legitimava a ascendência do pai sobre os seus progenitores. Desconstruir essa tradição, pelo ato de apropriação de textos alheios, é uma forma de questionar a natureza do direito do autor e da propriedade artística, espécie de manifestação da autoridade paterna.

As narrativas parecem enfatizar a percepção esquizofrênica descrita por Jameson (1985) como a típica experiência pós-moderna. Apesar do sentido global, as frases são materialidades significantes pairando livremente, como se os significados tivessem evaporado. Os relatos, seguidos de informações que os anulam. Esse jogo verbal coloca a materialidade da linguagem em primeiro plano, gerando imensas superfícies descontínuas. Mais do que o excesso de temas e de interrupções, ou a bifurcação multiplicadora de unidades composicionais, esse jogo textual de significantes permite ver a linguagem como o espaço em que se aloja o poder, o que a transforma na arena ideal para as lutas políticas e ideológicas. Com efeito, a maneira mais radical de política, nessa perspectiva pós-moderna, consiste em voltar as linguagens de autoridade contra si mesmas.

12. “[On the other hand,] for dissident postmodernist writers, the problem of meaning has a contextual dimension insofar as they perceive language as bearing the imprint of the institutions, projects, and conflicts in which it is imbricated. To be sure, these writers are acutely conscious of meaning as “narrative”. But they are also conscious of meaning as imbued with the tensions of power-relations and conflicting value-systems” (Maltby, 1991, p.39).

Hibridismo de gêneros, ecletismo de estilos

As narrativas de Roberto Drummond apontam permanentemente para a sua autorreflexividade. Trata-se de uma literatura que depende do conhecimento prévio das convenções narrativas mimetizadas, parodiadas, subvertidas e exploradas de inúmeras maneiras. O simples fato de se agruparem convenções de estilos, períodos e gêneros diferentes no mesmo texto altera o material utilizado, exigindo um leitor bastante perspicaz.

Ao mesmo tempo que subvertem convenções da tradição do romance moderno, que começou com Cervantes, teve impulso inteiramente novo no século XVIII, ganhou contornos definitivos no século XIX e sofreu profundo abalo nas primeiras décadas do século XX, os escritores podem, para seus objetivos, adotar procedimentos formais específicos de épocas distintas.

Além disso, ao lado de convenções da literatura erudita, Roberto Drummond, tal como grande parte dos escritores pós-modernos, emprega, simultaneamente, procedimentos de gêneros da chamada baixa literatura. Partindo do pressuposto de que não existe uma autoridade exterior, um ponto privilegiado que possa hierarquizar os códigos reguladores do sentido na sociedade, os escritores conferem direitos semelhantes a gêneros e estilos diversos, agrupando-os em inusitadas colagens.

Disso resulta o aparecimento de gêneros híbridos, formas promíscuas ou equívocas, que se reproduzem indefinidamente, rotuladas por alguns críticos, como Hassan (1987), de paraliteratura e paracrítica. Trata-se de romances não ficcionais, textos que misturam ensaio com narrativa, ficção e crítica, jornalismo que acentua sua ficcionalidade, formas da literatura elevada combinadas com elementos da literatura de mercado.

O ecletismo estilístico rompe as fronteiras entre épocas tradicionalmente caracterizadas pelo predomínio de determinado estilo. Desse modo, o passado se perpetua no presente, o que nos remete a outros aspectos da cultura pós-moderna, como o historicismo, a

destemporalização e as formas contemporâneas de lidar com a tradição, que estão entre os aspectos mais desconcertantes do pós-modernismo. Como explica Sukenick (1984), a modernidade havia consagrado duas formas básicas de relacionamento com a tradição. Ou se veneravam os clássicos, aqueles autores consagrados como modelos, ou se rompia com eles, enfatizando-se o novo, o diferente, o original. As duas posturas são desmistificadas na pós-modernidade: “tradições são invenções”, proclamam teóricos e escritores pós-modernos. Cada geração constrói a tradição que lhe convém, escolhendo nos museus e bibliotecas o que lhe interessa para dar continuidade ao seu presente (idem, p.117).

Hibridismos de gêneros e ecletismo de estilos acentuam o caráter artificial dos jogos de linguagem que dão forma às narrativas, pois a multiplicidade de discursos, na mesma obra, embaralha os limites entre ficção e não ficção, entre arte e vida.

As considerações de John Barth¹³ sobre a “literatura de exaustão”, complementadas posteriormente pelas reflexões sobre a “literatura do reabastecimento ou literatura da renovação” constituem textos clássicos acerca da pós-modernidade na literatura. Ainda nos anos 1960, imbuído do espírito apocalíptico da época, John Barth sugeria que a literatura estava esgotada, não sendo possível mais

13. Tendo estreado em 1956, com os romances *A ópera* e *The end of the road*, John Barth tornou-se conhecido como um metaficcionista fascinado pelo ato de narrar. Seus textos teóricos sobre pós-modernismo são importantes para mostrar certa mudança no comportamento dos escritores. O tom apocalíptico do primeiro artigo, “The literature of exhaustion” (Barth, 1967) é abandonado no segundo texto – “The literature of replenishment” (Barth, 1981) – por uma postura mais crítica, menos exaltada, e uma concepção madura do que deve ser a obra pós-modernista, uma arte que não deve repudiar seus pais, os modernistas, nem seus avós, os pré-modernistas, e promovendo a superação de antíteses como realismo e irrealismo, forma e conteúdo, literatura pura e literatura engajada, ficção de elite e romance de massa. O terceiro texto, “Postmodernismo revisado” (Barth, 1990), retoma os anteriores, reavaliando a importância de categorias e conceitos abstratos, como o de pós-modernismo, no estudo da literatura e reflete sobre os motivos que levaram os críticos a rotulá-lo de escritor pós-modernista.

escrever senão pastiches e paródias. Escolhendo Borges como o autor paradigmático dessa época de exaustão, Barth propunha como saída para os escritores de ficção narrar por meio da leitura.

Barth não esconde suas fontes. Uma delas, é Jorge Luis Borges, que explora o conceito de literatura como citação, intertextualidade infinita, definindo os escritores como fiéis tradutores e anotadores de textos já existentes. No conto “A Biblioteca de Babel” (1989, p.61-70), o narrador deixa que suas palavras se misturem com os fragmentos retirados da biblioteca, depositária de todas as combinações, de todos os textos possíveis, construindo um espetáculo de lanterna mágica, em que jogos de ilusão levam antigos objetos a tomar proporções inusitadas, ou fazem brotar novos objetos em antigos cenários, misturando uns com os outros em verdadeiro *bric-à-brac*. Por meio de citações e alusões, cria jogos intertextuais infinitos, selecionando atentamente cenários e molduras para as novas situações dramáticas. Vacilante, ele cambaleia por diversos corredores da linguagem, de um texto a outro.

Seguindo o exemplo de Borges, no primeiro conto do livro *Quimera*, John Barth (1986) vive a experiência de um escritor que consegue realizar seu desejo de introduzir-se nas *Histórias das mil e uma noites*. Com um pé na realidade contemporânea e outro na tradição do mundo árabe, ele recria os textos antigos, recuperando a magia do ato de contar. Como o narrador de Borges, na biblioteca, o narrador de Barth também se deixa fantasmagorizar por essa coleção de possibilidades textuais que são os contos de Sheerazade, podendo-se afirmar que o verdadeiro protagonista de sua ficção é o próprio ato de contar.

Uma revolucionária invenção artística do *avant-guerre*, a colagem, segundo descrição feita por Marjorie Perloff (1993), é a transferência de materiais de um contexto para outro, incorporando diretamente fragmentos do real referente, “forçando [...] o leitor ou o observador de arte a considerar a interação entre a mensagem ou material preexistente e a nova composição que resulta do enxerto” (p.21). Tomada frequentemente por sinônimo de colagem,

a montagem é a disseminação desses empréstimos no novo cenário. Cada elemento citado rompe a continuidade ou a literalidade do discurso. No novo contexto, os fragmentos adquirem outra significação, diferente da que tinham no seu lugar de origem, mas não perdem sua alteridade. Produzindo um efeito de indecidibilidade, a colagem e a montagem constituem eficientes estratégias para se colocar em questão todas as ilusões da representação.

Autorreflexividade & hiper-realismo

Presta atenção: esta é certamente uma técnica para te implicar pouco a pouco na história e te seduzir sem que te dê conta. Uma armadilha.

Ítalo Calvino (1982, p.19)

Pelo projeto realista do século XIX, formulado principalmente por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior. Com o modernismo, o texto desvincula-se desse projeto mimético. Os escritores passam a acreditar que devem criar uma realidade autônoma, espécie de duplo da vida humana, social ou psicológica, por meio do artesanato da linguagem e da experimentação formal. Mesmo desprezando as convenções miméticas, não rejeitam a pressuposição de um significado anterior à obra.

Escritores pós-modernos, em consonância com teóricos de outras áreas, questionam as fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real. A abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos de

mundo real, vista na pós-modernidade como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos impostos à sociedade. Códigos que regulam toda a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber e o comportamento.

Apropriando-se de fragmentos recortados do mundo exterior, diversos escritores desmontam as simulações do real, feitas a partir dos diferentes códigos de linguagem. Como nas montagens da *pop art*, imagens de objetos e seres tirados das cenas cotidianas, reagrupadas em outro contexto obedecendo a um esquema de organização que subverte a lógica racional, procuram tornar evidente a ficcionalidade do real.

Os fragmentos de diversos códigos semânticos, como os políticos, os religiosos, os literários e os históricos, entre outros, quando colados fora da lógica interna de cada um deles, expõem sua artificialidade. Revelam que a verdade expressa por eles nasce das próprias convenções, que lhes dão coerência e verossimilhança. Fora dessas convenções, tudo é caos e absurdo. Como no “romance sonâmbulo” de Roberto Drummond, que rejeita tanto as convenções do realismo quanto as do modernismo, embora possa se valer delas a qualquer momento, como faz com qualquer tipo de linguagem.

Um recurso muito usado por Roberto Drummond é a retomada da narrativa realista com a técnica de montagem fragmentada, que dificulta ao leitor seu hábito de identificação passiva com os eventos retratados. Em alguns textos, o uso de um locutor como narrador enfatiza a artificialidade, ressaltando a natureza da literatura como um *show* ao vivo.

A estética da autorreflexividade instaura uma forma de ficção que investiga o próprio processo de significação ou produção de sentido. Parodiando as convenções literárias, tais como o enredo, o uso de metáforas, a onisciência do narrador, os ficcionistas enfatizam o papel desses procedimentos na fabricação do sentido. A narração, seja literária, histórica ou filosófica, é mostrada como atividade eminentemente ficcional, comparável a outras realizações humanas para dar significado às experiências.

A autorreflexividade da obra também tem, como uma série de outros procedimentos que estamos associando às perspectivas pós-modernas, a função de problematizar as fronteiras entre a obra e o que está fora dela. Ao contrário da autorreflexividade modernista, que estava ligada à pureza da arte esteticamente elevada, sem contaminação de elementos exteriores ou de manifestações artísticas consideradas inferiores.

Qualquer obra de ficção autorreflexiva, que investiga e expõe o processo de sua própria construção e, conseqüentemente, os códigos e limites ilusionistas da literatura, é metaficcional. Para Linda Hutcheon (1991), as obras literárias que só tratam de suas próprias texturas verbais, como o novo romance francês ou a *surfiction* de Ronald Sukenick, são ultramodernas e não pós-modernas.

Para compreender a metaficção pós-moderna é preciso considerar, entre outras coisas, como a própria noção de ficção se ampliou para outras áreas da sociedade e da cultura, com a penetração da estética de consumo e a conseqüente difusão de ilusões, entendidas como falsas promessas e necessidades forjadas, impostas para incrementar o consumo, no atual estágio do capitalismo. Portanto, é preciso considerar a propagação de realidades simuladas, imagens fictícias da sociedade, criadas e difundidas pelos meios de comunicação de massa.

A metaficção pós-moderna não se limita a debruçar-se sobre as próprias convenções de sua construção, mas, como enfatiza Linda Hutcheon (1991), estabelece diálogo com o contexto social e político. A forma de metaficção pós-moderna por excelência, segundo Hutcheon, é a metaficção historiográfica, que, paradoxalmente, incorpora na sua estrutura formas de narrativas históricas, a fim de desestabilizá-las a partir de dentro, expondo-as como construções puramente sociais e contestando seu conteúdo ideológico.

Segundo Hutcheon (1991, p.22), é por meio da paródia,¹⁴ como faz E. L. Doctorow, que a obra pós-moderna estabelece uma arti-

14. É preciso lembrar, porém, que Linda Hutcheon (1989) tem um conceito muito especial de paródia, mais próximo do que outros críticos chamam de pastiche.

culação do estético com o mundo de significação exterior (o político e o histórico), apropriando-se de acontecimentos e personagens históricos. Por sua força transgressora anárquica, a metaficção historiográfica destrona normas literárias e desestabiliza códigos estratificados, na medida em que expõe a ficcionalidade da própria história.

Na análise das narrativas de Roberto Drummond, inúmeras formas típicas da cultura popular, como literatura de cordel, lendas, folclore, carnaval, mitos religiosos, ou da cultura de massa, como as radionovelas, os romances policiais, as histórias em quadrinhos, programas de rádio, futebol, luta de boxe, entre outras produções, são tomadas como modelos, clichês narrativos incorporados por meio do pastiche. Apropriando-se de uma infinidade de elementos de outras formas de linguagem, Drummond não representa uma realidade exterior, mas estabelece uma rede infundável de intertextualidade que aponta para a própria narrativa. Entretanto, o material utilizado, por ser altamente convencional, permite a ligação com o contexto político-social, por meio de uma alusão a questões políticas e ideológicas.

Os procedimentos formais que assinalam para o leitor o duplo *status* ontológico da obra, como os comentários narrativos, as intervenções extradiagéticas, a construção em abismo, as repetições supérfluas, as diversas formas de multiplicação e duplicação disseminam-se por todas as narrativas drummondianas. Os narradores comportam-se dentro de um modelo comum nas obras de metaficção, manipulando o leitor e conduzindo-o disfarçadamente a uma posição desejada. Conduta extremamente autoritária, que contrasta com o questionamento geral da autoridade, mas de efeito bastante eficaz por contribuir para desnudar as relações de poder envolvidas na produção e recepção de textos: “A posição de autoridade mantém-se [...] para subverter as noções de objetividade e naturalidade na arte” (Hutcheon, 1989, p.109).

Quem detém o poder? O produtor, que controla o leitor pelos efeitos que provoca com o texto, ou o receptor, que tem capacidade para inferir o que desejar? Desmitificando essas relações de poder,

os textos de Drummond estimulam a consciência da arbitrariedade dos códigos e convenções, exigindo um leitor familiarizado com os diferentes códigos, desde os mais eruditos aos refugos culturais ou o lixo da cultura de massa. Ao mesmo tempo, porém, o aspecto quase didático dos textos autoexplicativos, bem como o caráter de jogo, de brincadeira, faz deles textos aparentemente simples e óbvios.

Assumindo o caráter performático da ficção, os narradores proíbem ao leitor, a todo momento, que caminhem juntos, colocando-se fora da cena, ao lado daqueles que assistem às cenas narradas: “Querem saber o que aconteceu? Sigam meus passos: o rapaz magro, de camisa esporte e andar apressado que caminha pela Avenida Paraná nesta noite de sábado sou eu [...]” (1991, p.28-9). Essa presença da teatralidade vincula-se, como todas as outras perspectivas aqui elencadas, com outras questões. Teatralidade é um nome para a contaminação de condições exteriores, de fora da obra, pela qual se substitui a ideia de obra de arte possuidora de uma essência pela de obra como processo. A dispersão da identidade da obra de arte em contextos sociais e políticos dilui a sua singularidade.

O hiper-realismo, outro procedimento que caracteriza a obra de Drummond, pode ser relacionado, entre outras perspectivas pós-modernas, à ideia de atemporalidade. Quando surgiu na arte *pop* dos anos 1960, esse estilo parecia um retorno à representação, uma espécie de ruptura com o expressionismo abstrato dos anos anteriores. Aos poucos, porém, os críticos foram compreendendo que não estavam diante de uma arte realista, pois os quadros não representam o mundo exterior, mas constituíam uma espécie de metalinguagem. Suas referências são outras imagens, outros textos. O mesmo se pode dizer dos documentários, diários, biografias, memórias que aparecem em Roberto Drummond.

O hiper-realismo relaciona-se com o problema da percepção esquizofrênica, predominante nas sociedades em que impera o capitalismo tardio. Fundamentando-se em relatos de experiências feitas por esquizofrênicos, Jameson descreve do seguinte modo os deslocamentos na concepção do tempo verificados na contemporaneidade:

as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vívida e “material”: o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis [...] é sentido aqui como perda, como “irrealidade”. O que desejo sublinhar, contudo, é precisamente o modo pelo qual o significante isolado se torna sempre mais material – ou, melhor ainda, literal – sempre mais vívido em termos sensoriais. (1985, p.23)

O crítico norte-americano relaciona a percepção pós-moderna do tempo, caracterizada pelo “desaparecimento do sentido da história” e pela “fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos”, congelados nas imagens em que o real se transformou (1985, p.26), com a experiência do esquizofrênico, que não consegue perceber a continuidade temporal, vivendo num presente perpétuo. Os textos de Roberto Drummond fundamentam-se, também, numa forma esquizofrênica de experimentar o mundo.

Alguns autores, como Baudrillard (1991), explicam o aparecimento do hiper-realismo como tentativa de compensar o desaparecimento do real por meio de uma construção artificial e exagerada dos seres, dos objetos e da experiência. Tal simulação do real não deve ser interpretada como irreal, mas como hiper-real, já que essas produções artificiais pretendem ser mais verdadeiras do que a realidade.

Para Lyotard, o hiper-realismo é um desafio à modernidade. O brilho do hiper-real revela o momento como clichê, devendo ser entendido como a simulação fotográfica de um momento, um instantâneo que se configura na ordem do pré-embalado, do pronto para consumo. O hiper-realismo busca aprisionar o evento numa composição meramente espacial, na qual o temporal é interrompido e congelado pelo instantâneo. Nas narrativas hiper-realistas, a sucessão de imagens aparece como um impasse histórico, porque é modelada mais espacialmente do que temporalmente, mais em

termos de níveis do que de progresso histórico. Ainda que ofereça uma sucessão de imagens, o tempo do clichê rompe com a ideia de progresso (Readings, 1991, p.54-5).

Desdobramentos e inversões

A ideia de ficção como um jogo, cujos artifícios são desnudados aos olhos do leitor, é acentuada, como explica Musarra (1990), por inúmeras estratégias de organização da narrativa, como os constantes desdobramentos e as inversões de papel, a duplicação e a multiplicação das instâncias narrativas, seja das ações, dos personagens, dos temas ou das vozes, nos quais sobressaem as características gerais de fragmentação, descontinuidade e ausência de seleção (p.215).

Em muitos textos, a multiplicação das instâncias narrativas é combinada com a exploração de algumas das mais celebradas convenções do romance tradicional do século XVIII, tais como o “manuscrito encontrado”, o romance epistolar, o diário, as memórias e o romance histórico. É em conformidade com essas convenções que as instâncias narrativas podem representar não somente narradores e narratários, mas também, em alguns casos, autores, editores, comentaristas, tradutores, copistas e leitores.

Naturalmente, o artifício da multiplicação pode ser representado com maior ou menor frequência e aplicado em diferentes graus de intensidade. Em alguns autores, o artifício se relaciona à problemática natureza do processo de escrita. Em outros, o artifício se combina com a duplicação e a multiplicação da ação, do mundo narrado e dos personagens. Em outros, ainda, o artifício faz parte do processo de autogeração da obra.

Entre as estratégias seguidas pelos diferentes autores, as multiplicações podem ser tanto de natureza extradiegética quanto intra e hipodiegética (Musarra, 1990, p.216). No primeiro caso, o romance parece se expandir para fora dos seus limites. No segundo, ele parece expandir-se em direção ao próprio centro. Os dois procedi-

mentos também podem aparecer combinados, completando-se um ao outro, como ocorre na obra de Drummond. Fascinados com as possibilidades de deslocamento e ultrapassagem de fronteiras entre a moldura e a história narrada, os escritores exploram, até a exaustão, as “narrativas em abismo”.

No primeiro caso, ocorre a frequente aparição de um narrador extradiegético e outras instâncias extradiegéticas. A autoconsciência é um retorno à tradição pré-modernista e implica renovação do discurso tradicional. Em alguns casos, isso ocorre com a reintrodução do narrador de terceira pessoa como o autor personalizado (um tipo de narrador que havia sido rejeitado no final do século XIX e no período modernista). Em muitas obras, como as narrativas de Roberto Drummond, isso ocorre de maneira paródica. Os títulos excessivamente circunstanciais, por exemplo, refletem os comentários paródicos do autor: “Ganhando meu pão, aliás, meu cigarro” (1991, p.31), “Afinal, quem é você, Luna, a faxineira?” (1984, p.335). Muitas vezes, os títulos vêm seguidos (ou são substituídos) por um resumo do capítulo:

Lembrança vagando no ar
 (A bordo do Caravelle
 PP-PDZ, da Cruzeiro do Sul,
 na noite do dia 1º de Janeiro de 1970,
 minutos antes do sequestro
 que o desviou para Cuba)

(1980, p.126)

Constantemente, as obras, bem como suas divisões internas – partes e capítulos –, vêm precedidas de resumos-comentário. Enfim, são inúmeras e frequentes as intervenções extradiegéticas nas obras de Roberto Drummond, enfatizando a presença do autor e do narrador. Como resultado, a ordem hierárquica, que na narrativa tradicional caracteriza a relação entre autor e narrador, ou entre autor e personagem, e conseqüentemente entre ficção e não ficção, é transgredida.

Esse deslizar entre um plano e outro pode ocorrer, por exemplo, com o artifício de prefácios e posfácios, como em *A morte de D. J. em Paris*, ou dentro do próprio romance, quando elementos da perspectiva extradiegética emergem dentro da diegese, como em *Hilda Furacão*. Nesse caso ocorre também a recontextualização da tradicional narrativa de memória, com sua primeira pessoa extradiegética, que se configura como um narrador constantemente não confiável, como o de *Ontem à noite era sexta-feira*.

Apresentando novas versões tanto da reconstrução retrospectiva de uma história de vida, nos moldes dos romances dos séculos XVIII e XIX, quanto das memórias modernistas, muitos romances acrescentam outras características a esse gênero narrativo. À medida que se acentua a falta de credibilidade do narrador, coloca-se em dúvida a verdadeira existência do passado. Normalmente, o passado acaba se configurando, ao próprio narrador, como um ponto no qual se cruzam múltiplas camadas de tempo, um complexo modelo em forma de labirinto, em que o narrador corre o risco de se perder completamente (Musarra, 1990, p.221).

Em muitos romances, a extensão da perspectiva extradiegética é acompanhada por uma expansão dos níveis intra e hipodiegético. Isso ocorre quando algum personagem é incumbido de contar alguma coisa. Em *Sangue de Coca-Cola* e *Hitler manda lembranças*, o narrador se fraciona em vários narradores intra e hipodiegéticos, que constituem vozes narrativas intercaladas no texto, como a intervenção de narratários ou textos e falas de outros personagens inseridos na fala do narrador. O acúmulo de metatextos e a proliferação dos níveis hipodiegéticos, com a composição de textos dentro de textos, constituem artifícios de autorreflexão, especialmente nos romances em que o narrador, ou algum outro personagem, é um escritor de ficção cujo trabalho é citado frequentemente dentro da narrativa, como ocorre em *Ontem à noite era sexta-feira*.

O artifício metaficcional de escritores como personagens e o processo de escrita como assunto central são proeminentes no trabalho de autores pós-modernos (Musarra, 1990, p.224). Multiplicando as instâncias da narrativa, os escritores utilizam um processo

autogerador e combinativo, simbolizado muitas vezes na metáfora do caleidoscópio ou do labirinto de espelhos.

A multiplicação das instâncias narrativas contribui para o caráter autorreflexivo da ficção pós-moderna. Toda instância pode pronunciar um comentário metalinguístico sobre sua própria atividade ou outras instâncias. Na maioria dos textos, esse procedimento se estende à sua relação com outros textos, fazendo do romance uma rede de referências intra e intertextuais, perfeitamente de acordo com a concepção de obra como processo.

Uma das formas de inversão de papéis é quando os personagens interferem diretamente na história, reivindicando o direito de moldar seus destinos e de serem capazes de tomar decisões com relação ao que vão fazer. Rejeitando a onipotência do autor, sentem-se no direito de também dar forma à narrativa, como se desejassem provar que sua existência é tão real quanto a do narrador e a do leitor. É o caso da personagem Bruna, de Roberto Drummond, que intervém para desabafar sua revolta contra as arbitrariedades do narrador, defendendo-se de acusações injustas:

Daqui, do meu exílio em Nova Iorque, exílio que é uma penitência, não um sonho ou festa, sou obrigada a sair em minha própria defesa, eu que ouvia tudo calada [...]. Vocês são testemunhas: ouvi calada todas as acusações, fui chamada de Luna, a feiticeira; Luna, a bruxa; Luna, a agente do Demônio, e tudo meu foi colocado sob suspeita, meu amor, minha esperança, minha fé, e meu voto de pobreza, que eu fui aprender na Índia de Gandhi, foi transformado num simples e simplista sentimento de culpa da filha de um banqueiro, e minha alegria, meu amor pela vida foram apresentados quase como uma traição, como se o pranto e a tristeza fossem algum remédio. (1984, p.199-200)

Na perspectiva pós-moderna do romance autorreflexivo, não existe distinção clara entre os vários níveis narrativos. As fronteiras entre as focalizações extradiegéticas e as intra e hipodiegé-

ticas são quebradas de diversos modos, subvertendo-se a hierarquia dos níveis.

Seres de papel e nova subjetividade

A profundidade dos personagens pós-modernos está na superfície das folhas de papel que compõem o livro. Eliminando as tramas bem construídas, que colocavam os personagens numa rede de relações lógicas e precisas, e afirmando a impossibilidade de fixar uma realidade social, as perspectivas pós-modernas na ficção também destroem a noção de personagem como representação da personalidade humana.

Tendo rejeitado a função de representação, a narrativa ficcional debruça-se, em primeiro plano, sobre sua própria representação. Coerente com esse universo, os personagens já não se apresentam como bem construídos, segundo normas de verossimilhança e coerência. Frequentemente não têm identidade fixa, nem um quadro estável de atributos sociais e psicológicos, como nome, idade, situação social, profissão, relações de parentesco, entre outras características. Entretanto, não constituem seres simples.

Individualidades construídas de palavras, apresentam-se como complexas criaturas, que agem fora de qualquer expectativa predefinida, muitas vezes participando, juntamente com o criador e o leitor, de sua própria construção. Totalmente livres, inteiramente descomprometidas com os afazeres do mundo exterior, construídas de fragmentos, essas criaturas fictícias agem de modo irracional, irresponsável e amoral.

Segundo Maltby (1991), os personagens pós-modernos precisam ser relacionados com as novas formas de lidar com a subjetividade. Por um lado, o pós-modernismo articula-se com a mudança no paradigma epistemológico, desencadeada pelos filósofos pós-humanistas da linguagem, que invalidaram as filosofias fenomenológicas cartesianas da consciência. Descentrado em relação ao significado, o sujeito não é mais a fonte ou o autor de significado

particular. Ao contrário, são os discursos que mobilizam as subjetividades, posicionando-as na ordem social e construindo suas perspectivas com relação à realidade (p.5).

Sem a linguagem, o mundo seria percebido na forma de massa amorfa, indiferenciada. É por meio da linguagem que se constroem as diferenças, dando sentido ao mundo. O papel essencial da linguagem na constituição do significado leva os escritores a considerar o sujeito como personagem que só toma consciência do mundo, da história, da sociedade ou da identidade por meio de narrativas ou ficções.

No labirinto de significados produzidos pela rede de linguagens, sem um centro que lhes dê coerência e consistência, as individualidades se dispersam, tornam-se fluidas e superficiais. Paradoxalmente, o descentramento do eu em relação ao significado se mistura com forte subjetivismo, de intenso teor narcísico, que emerge por meio de pastiches de formas autobiográficas, representações não de um eu exterior, mas de formas linguísticas preexistentes. Apesar da aura romântica desse eu que se multiplica, se fragmenta e se dispersa pela narrativa, não se trata do reflexo de uma alma, cuja essência esteja fora da linguagem. Nesse aspecto, a subjetividade que permeia os textos pós-modernos afasta-se completamente tanto da expressão romântica quanto da modernista.

Para os modernistas, o mundo só pode ser conhecido e vivido por uma consciência individual, que repousa sobre um tipo específico de subjetividade, desenvolvida na tradição do *cogito* cartesiano e do sujeito epistemológico de Kant, que se caracteriza esteticamente como produtor de estilos singulares e inconfundíveis. Paradoxalmente, porém, na luta contra o romantismo *kitsch*, o subjetivismo modernista esconde-se sob uma rígida disciplina, que impõe uma forma impessoal, seguindo o princípio da autocompletude da obra de arte (Huysen, 1987, p.46).

Abominando o realismo e os procedimentos típicos dos gêneros de romance para massa, negando ao leitor a compreensão imediata e o prazer fácil, os escritores modernistas perseguem a originalidade, o estranhamento, a ousadia de um discurso singular. O para-

digma de artista modernista é aquele que tem pleno domínio dos seus meios estéticos, revelado na ironia e no distanciamento de sua produção. O resultado é uma obra de arte que se basta a si mesma, construída com suas próprias regras, que constitui um universo privilegiado, à parte do resto do mundo.

As perspectivas pós-modernas invertem e problematizam esse tratamento dado ao sujeito, que se reflete na construção dos personagens, principalmente do narrador. Impossibilitado de ser um filósofo, um sábio, um profeta ou um sociólogo, que ensina ou revela verdades absolutas, o sujeito também não pode mais ser olhado com admiração e considerado romanticamente como o criador onipresente e onisciente. Mas está em pé de igualdade com o leitor, em seus esforços para construir sentidos por meio da linguagem.

Em geral, os autores pós-modernos suspeitam profundamente do culto modernista da impessoalidade. Em vez de uma linguagem em estado original, de uma purificação da linguagem, usam a linguagem como base da identidade. Na arte pós-moderna, há uma consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. Qualquer situação discursiva inclui um emissor enunciador e codificador, bem como um receptor do texto. Conforme Linda Hutcheon (1991, p.112), falar em produtor e receptor, na perspectiva pós-moderna, não é pensar em sujeitos individuais, mas em posições de um sujeito que, em vez de escrever originalmente, dedica-se a reescrever.

O narrador (e o leitor) *voyeur*

As coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor. Eu estou olhando, olhe você também para este programa, e não outro.

Silviano Santiago (1989, p.52)

O capítulo 8 do livro *Inês é morta*, de Roberto Drummond, é ideal para introduzir a problemática do narrador pós-moderno. Embora situado na época da ditadura militar, não é um livro de memória. Não se trata de um romance documental, com objetivo de revelar informações novas sobre um período sombrio da história do Brasil. Sem nenhum objetivo didático, nada deseja esclarecer. Nem pretende levar o leitor a compreender os fatos, como se eles tivessem alguma essência passível de ser captada por algum espírito lúcido, ou elucidada por um narrador experiente, testemunha fidedigna de eventos a serem devassados por uma memória consciente.

Mera experiência de linguagem ficcional, o livro em questão é apenas mais uma maneira de reescrever a história da ditadura. Mais uma reconstrução possível – às margens do impossível – dos fatos ocorridos no Brasil. A epígrafe na folha de rosto aponta para a natureza dessa experiência: “O que me interessa, poderia dizer, é exatamente o que os acontecimentos têm de fantasmagórico”. Citação de uma citação, a indicação da fonte – “Roberto Musil, citado por Georg Lukács”, nos lembra a concepção intertextual da literatura nos tempos pós-modernos, em que toda escrita remete infinitamente a outros textos. Mas também serve de fronteira entre o marxismo iluminista de Lukács, confiante no seu papel didático, e o nihilismo devastador de Musil, um dos precursores próximos da literatura pós-moderna.

A fantasmagoria da realidade é o tema principal do livro. Mas o tema não é tratado com a gravidade filosófica que lhe conferem Nietzsche ou mesmo Baudrillard. O escraço, o deboche superficial que desconstrói clichês e cacoetes de linguagem é o método utilizado. A realidade fantasmagórica do Palácio do Planalto não é apenas uma metáfora para designar a realidade forjada pelos militares no poder. Durante a narrativa, o Palácio é realmente habitado por fantasmas que tramam uma conspiração antimilitar. O próprio título – *Inês é morta* – refere-se não a uma personagem, mas revela um clichê repetido a todo momento por um personagem, o General Aranha, a eminência parda responsável pela execução da trama.

Com o objetivo de proteger o ditador militar de atentados terroristas, o Alto Comando do Exército resolve contratar os serviços de um dublê. Mas essa trama se desenvolve dentro de outra, que lhe serve de moldura, que é a narrativa da vida de um ator mineiro, perdido no Rio de Janeiro. Desempregado, atormentado pela saúde e pelos credores, o ex-galã de radionovelas planeja um suicídio no oceano Atlântico, mas desiste de acabar com a própria vida, atraído por um anúncio de jornal que oferece a glória e muito dinheiro para quem interpretar o ditador numa produção hollywoodiana. Mentiroso, leviano, malandro, cheio de medos, complexos, fobias, vingativo, fragmentado interiormente, dividido entre a solidariedade e o intenso desejo de poder, o ator Jonas Santiago é o duplo perfeito do ditador, cujos olhos mudam de cor a todo momento: “O ditador cujos olhos mudam de cor. Se vai chover no Brasil, os olhos do ditador ficam verdes. Se faz sol, os olhos do ditador ficam azuis. Se o Flamengo ou Internacional de Porto Alegre perde, os olhos do ditador ganham a cor de uma azeitona, que é a cor de sua fúria” (*IM*, p.23-4).

Para que se cumpra a trama do Alto Comando, a realidade é forjada com requintes de realismo cinematográfico. A televisão faz a cobertura completa do falso suicídio de Jonas Santiago. O próprio ator acaba assumindo a personalidade do ditador num jogo que embaralha indefinidamente a realidade “verdadeira” e a realidade forjada. Num ritmo sonâmbulo, como define o narrador, o protagonista passa a viver uma “realidade bêbada” (*IM*, p.82).

O livro de Roberto Drummond é uma reconstrução ficcional de um período da ditadura militar. Mas não é o passado histórico. É um passado-presente, uma realidade atemporal, onipresente na memória inconsciente. Como numa terapia, os registros negativos desse passado são reelaborados. A violência do período não é alterada – no final, o personagem é fuzilado, acusado de traição. Mas a carga emocional torna-se menos pesada, expurgada de sua força traumatizante pelo riso de escárnio, numa espécie de desprogramação terapêutica da memória. Em alguns momentos, o escárnio é substituído por um lirismo romântico, suficiente para provocar a

ira de qualquer militante de esquerda. É o que ocorre no capítulo 12, que reconta a história da guerrilha, narrando “o caso da menina guerrilheira”, personagem que entra em cena carregando uma boneca e uma metralhadora, comovendo os generais até as lágrimas.

Toda a narrativa parece um espetáculo montado diante do leitor. Um espetáculo de auditório, como o programa de Blota Júnior, de grande sucesso na televisão brasileira, apresentado na TV Record, entre os anos de 1960 e 1970, *Esta Noite se Improvisa*, título que também denomina um dos capítulos do livro. Um espetáculo que exorciza o medo e neutraliza as emoções negativas. O próprio narrador se coloca em cena. Ele olha a si próprio como descreve o longo título do capítulo 8, um apelo próprio da linguagem dos espetáculos de entretenimento: “Atenção: um homem vai ver pela janela um outro homem morrer no mar em seu lugar” (*IM*, p.64).

Esse título pode ser extremamente revelador. O homem em questão é o protagonista. O que deveria ser narrador do livro. Entretanto, o verdadeiro narrador é uma vidente que fala suas previsões ao pseudonarrador. Portanto, a realidade da narrativa também é fantasmagórica – só existe nas previsões da vidente, que narra em segunda pessoa, usando sempre o pronome *tu*. Às vezes, entretanto, a narrativa resvala momentaneamente para a terceira pessoa, como se o narrador fosse o protagonista, ou seja, o ator Jonas Santiago.

O narrador *que olha* é considerado por Silviano Santiago (1989) como tipicamente pós-moderno. Diferente do narrador clássico, que narrava experiências autênticas, vividas ou testemunhadas, ou do narrador moderno, cada vez mais impotente diante de uma realidade explicada até a exaustão pelos meios de informação diária, ambos analisados por Benjamin, o narrador pós-moderno é sempre mero espectador, dominado pela passividade prazerosa e pelo imobilismo crítico:

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.;

e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados de atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a arte de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. (p.51)

Enquanto Benjamin deixa transparecer certa nostalgia pelo narrador clássico, cuja narrativa se fundamentava numa experiência exemplar, portadora de verdade, Santiago, sem nostalgia, mostra que a única experiência possível na sociedade do espetáculo é a experiência do olhar. Transformada em representação, a ação já não reporta a uma experiência de vida. Seu único significado é a imagem: “Luz, calor, movimento – transmissão em massa” (idem, p.51).

As obras literárias do pós-modernismo incluem o ato de escrever do autor e o ato de ler do leitor, como partes integrantes de sua realidade ontológica. Para Aristóteles, a ficção seria a imitação de uma ação. Para os escritores pós-modernos, a ficção é a ação em si mesma. Suas obras absorvem uma das características essenciais da cultura de massa contemporânea, que é a mistura do real representado com fragmentos recortados do real, que se manifesta especialmente nos espetáculos ao vivo.

Grande parte das narrativas de Drummond são construídas de acordo com o modelo do espetáculo. Em *Sangue de Coca-Cola*, há um personagem-repórter que narra ao vivo, pela rádio, os episódios. E os capítulos são intercalados por *comerciais* da Coca-Cola, repetindo a frase “a pausa que refresca”, como se fossem os intervalos de um programa de rádio ou de televisão. Outros textos são narrados como jogos de futebol ou luta de boxe, entre outras formas de espetáculo de massa. Utilizando o fluxo e a textura do discurso da televisão, na passagem aleatória por diferentes canais, Roberto Drummond induz o leitor a um estado distraído e flutuante.

Muitos textos de Roberto Drummond são transcrições de entrevistas e interrogatórios, como o capítulo 4 de *Inês é morta*, que apresenta o estranho interrogatório a que os militares submetem o ator Jonas Santiago, antes de contratá-lo como dublê do ditador. O modelo da enquete é imediatamente reconhecida pelos leitores do *Jornal do Brasil*, da seção intitulada “Perfil do Consumidor”. A cada resposta, a narradora intervém apontando as mentiras ou confirmando a sinceridade do personagem. Como num jogo de espelhos, a narradora, a vidente, observa o protagonista, que é também o narrador e apresenta a vidente no primeiro capítulo, mantendo uma presença sutil, por trás de alguns títulos e referências em terceira pessoa. O protagonista, por sua vez, contempla sua representação nas cenas narradas pela vidente, convidando o leitor a olhar também.

Assim, o tema preferido da pós-modernidade – a fantasmagoria da realidade – anunciado desde a epígrafe do livro realiza-se também ao nível do narrador, no plano diegético. Coincidindo com a análise de Silviano Santiago (1989, p.52), esse é um narrador que age como se estivesse apertando um botão para escolher o canal de TV, convidando o leitor para assistir com ele. A superficialidade e a levandade do gesto não permitem nenhum aprofundamento psicológico na apresentação dos personagens. Nem qualquer tentativa de compreensão metafísica, ou mesmo sociológica e política, dos episódios narrados. A equivalência entre tudo é absoluta e neutraliza todos os gestos: “O narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão. Essa também – repetamos – é a condição do leitor, pois qualquer texto é para todos e qualquer um” (idem, p.52).

Com a única função de testemunhar o olhar e sua experiência, a palavra da narrativa perde a substância metafísica que teve no período clássico, quando se concretizava como imitação de ações exemplares, ou no período moderno, quando expressava experiências cada vez mais interiorizadas, que já não serviam de exemplo, mas possibilitavam a identificação de um leitor preocupado em compreender o significado da sua própria vida. Palavra que tem a

superficialidade e a fugacidade da imagem, a arte pós-moderna banaliza-se, perdendo os últimos vestígios da aura.¹⁵ A menos que artístico se relacione ao gesto ensaiado daqueles que, num palco, comandam o espetáculo.

Benjamin (1987) compara o caráter utilitário da narrativa tradicional, cujo narrador, sempre fundamentado numa experiência, deseja “dar um conselho”, com o romance burguês dos tempos modernos, quando a capacidade de dar “um conselho tecido na substância viva da existência” torna-se cada vez mais impossível (p.200). No primeiro caso, conclui Benjamin, o mais importante era a “moral da história”. No segundo, “o sentido da vida”. Nenhuma das duas coisas importa para a narrativa pós-moderna. Tendo perdido totalmente a aura dos objetos sagrados, originais e únicos, símbolos de essências e portadores de eternidade, a obra de arte pós-moderna não se dirige ao espírito, mas aos olhos do espectador.

Discurso que gera discursos e se alimenta de outros códigos, o texto de *Inês é morta* pode ser lido como reescrita de outros textos de Roberto Drummond. Sempre ao alcance do receptor, a arte pós-moderna perdeu os resquícios de suas antigas funções de culto sagrado, como os valores universais de originalidade, autenticidade, beleza e autonomia.

15. Aura de autenticidade e singularidade da obra de arte tradicional, segundo Benjamin (1990). Distanciando a obra da vida, a aura requer contemplação e imersão por parte do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, como em quase toda a América Latina, a própria formação étnica e cultural heterogênea, a convivência no mesmo espaço de diferentes formas de economia e de estágios de desenvolvimento, as contradições de um capitalismo imposto de maneira autoritária, sem atender a necessidades locais, criando desnivelamentos brutais entre as classes, favorecem abordagens que trabalhem a partir do múltiplo, problematizando projetos que visem a qualquer espécie de hegemonia e unidade.

Afinado com as perspectivas pós-modernas que colocam sob suspeita muitos aspectos da modernidade, de tradição iluminista, que sustentaram projetos de política totalizadores, Roberto Drummond faz uma literatura que dialoga com as propostas contemporâneas de valorização de uma pluralidade de histórias. Uma abordagem pertinente de sua obra depende de um discurso crítico que problematize as relações entre o centro e as margens do mundo capitalista contemporâneo, enfatizando o descentramento e a disseminação dos centros de poder, bem como a implosão de dicotomias essenciais da modernidade, tais como as polarizações entre direita e esquerda, centro e periferia, alto e baixo, bem como a irremediável dependência entre os termos de tais oposições. Por essa perspectiva, o poder não deve mais ser compreendido em termos de

blocos monolíticos, em torno de conceitos como classe ou Estado, mas nos termos de redes de relações simbióticas, que se estendem por todos os pontos de uma sociedade, disseminando-se numa cadeia global de corporações multinacionais e estruturas de comunicação.

Em conformidade com perspectivas pós-modernas, Roberto Drummond focaliza a sociedade brasileira por meio de seus códigos de linguagem e das formas de produção de sentido dominantes. A estrutura de seus textos nasce da sobreposição de estruturas de variados códigos. Como o modelo da radionovela, o modelo do jogo de futebol ou da luta de boxe. Ao fazer pastiche dessas formas de linguagem, Drummond mostra a estrutura de jogo e de ficção que fundamenta os relacionamentos de poder no sistema social.

Sua metaficção não focaliza apenas as convenções de linguagens discursivas, mas trabalha com a linguagem no sentido semiótico. Os sistemas de signo dominantes na sociedade brasileira, com suas regras e valores, constituem a matéria-prima dos contos e romances de Roberto Drummond, que se estruturam com base numa multiplicidade de vozes conflitivas que se contaminam mutuamente. O resultado é sempre ambíguo. Ao mesmo tempo que reforça a autoridade contida nesses códigos, há também uma transgressão dos mesmos. Trata-se, porém, de uma transgressão como a que ocorre no carnaval, em que os opostos se subvertem sem que um anule o outro.

Nessa perspectiva, movimento revolucionário deve ser radicalmente descontínuo em relação à ordem dominante, rompendo com seu sistema de organização fundamental, constituído pelo racionalismo tecnológico. Uma forma de revolução que praticamente só pode ser conceituada em termos quase religiosos, como o milagre da intervenção de um mundo no outro, próxima de uma revelação mágica ou de uma ação sublime. Esse é o sentido do tratamento fantástico dado a muitos episódios, estruturados por meio de eventos sobrenaturais, ou da evocação de mitos arcaicos e resquícios de utopias românticas, sempre presentes como forças ativas em sua ficção.

Desqualificando o modo de pensamento baseado em causas e efeitos, que constituem os critérios instrumentais da racionalidade

tecnológica, critérios essencialmente funcionalistas e instrumentais, a obra de Roberto Drummond abre amplo espaço para os discursos de saberes negados pelo conhecimento científico. Discursos que contrastam com o discurso racionalista dos militares.

Manifestando certa descrença na leitura marxista da história e da sociedade, que se fundamenta na dialética dos contrários e também vê o sistema como um todo, Roberto Drummond faz dos radicalismos políticos da década de 1960 um dos temas mais frequentes de sua obra. O projeto político, embora não esteja ausente da ficção pós-moderna, é de natureza diversa da utopia modernista. Ao passo que algumas correntes vanguardistas do modernismo depositavam esperança no comunismo ou no fascismo, as pós-modernistas, em geral, rejeitam esses projetos políticos, tomando-os como sistemas de significação que devem ser desconstruídos, para que se desnudem as motivações ideológicas e o desejo de dominação que os fundamentam. Empreendendo uma desconstrução dos projetos totalizantes que dominavam o cenário político no país, as narrativas drummondianas expõem os sistemas de pensamento que os legitimavam como ficções dominadoras, mobilizando algumas estratégias críticas, entre as quais se destacam três.

A primeira, predominante em toda a obra de Roberto Drummond, mistura anti-imperialismo norte-americano e anarquismo. Um anarquismo meio místico, visto como instaurador de um espaço descentralizado e também como abertura para estados de consciência não padronizados, uma espécie de pré-requisito para a emergência de uma mente não fechada nos sistemas de significação ou construtos de linguagem dominantes.

A segunda estratégia crítica é a visão romântica e nostálgica, também disseminada pela obra drummondiana, que projeta uma imagem utópica na qual homens e mulheres poderiam ter um relacionamento não alienado com seu mundo. No contexto de um espaço onde a natureza é compreendida como fonte de exploração comercial ou de dominação imperialista, essa esperança de volta à natureza significa a espera de um mundo melhor, de uma outra ordem social, que inclui uma nova língua, diferente das línguas das

sociedades capitalistas do Ocidente, corrompidas pela violência imperialista e pelo autoritarismo de seus usuários.

Há algumas passagens em que aparece a evocação do ideal de um sistema de signos não verbais, signos revelatórios que possam ser apreendidos ao nível intuitivo da consciência e que se oponham radicalmente aos signos do sistema estabelecido. Enfim, percebe-se a busca de um domínio de significados fora dos códigos dominantes. Fontes de iluminação que possam lançar luzes sobre o sistema. Trata-se de uma regressão a um nível de consciência pré-linguístico, anterior ao domínio do racionalismo tecnológico.

Uma terceira perspectiva crítica, encontrada na obra de Drummond, é a revolta expressa na forma de bufonaria grosseira, calculada para perturbar as normas de comportamento racional que imperam na cultura oficial. Trata-se de uma mentalidade própria do carnaval, manifestada sobretudo no riso do povo na praça pública. Riso que degrada e regenera ao mesmo tempo. Um aspecto crítico da obra de Roberto Drummond que lembra as teorias de Bakhtin sobre o poder subversivo do baixo discurso nos contextos que exigem linguagem solene e de decoro em deferência à autoridade.

A importância da obra de Roberto Drummond reside na crítica que realiza ao sistema a partir da linguagem. Não importa que jamais tenha criado um general como Tolstói, conforme seu desejo, manifestado numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1988. Um personagem nesses moldes seria inteiramente falso no contexto da condição pós-moderna que emerge da obra ficcional de Drummond. Já o simulacro de general que configura o seu General Aranha, do livro *Inês é morta*, uma iminência parda do poder, criado a partir de seus cacoetes de linguagem, numa perspectiva pós-moderna, é extremamente verdadeiro.

As instituições da ordem do capitalismo contemporâneo, industriais, burocráticas e educacionais, elevaram a racionalidade tecnológica ao *status* de sistema de significado soberano, institucionalmente investido de poder para se constituir em verdade. Suas prescrições de formas de pensamento, fundamentadas no positivismo, na causalidade e no pragmatismo tornaram-se a base

para determinar o que se qualifica como conhecimento ou ciência. Desqualificando as reivindicações de verdade dos sistemas de significação alternativos, o sistema dominante dita o modo de compreensão.

No período pós-guerra, especialmente em meados dos anos 1950, o Brasil recebeu os reflexos das ondas de expansão capitalista do mundo ocidental, sob a orientação, para não dizer controle e manipulação, dos Estados Unidos. As ordens sociais do capitalismo ocidental foram, a partir daí, legitimadas em nome da “liberdade” e da “democracia”, mas principalmente em nome do desenvolvimentismo e da segurança nacional, conforme os discursos hegemônicos da ideologia imperialista norte-americana. Nessa fase do capitalismo internacional do pós-guerra, o progresso técnico-científico controlado tornou-se a base da legitimação.

A racionalidade tecnológica, difundida juntamente com o imperialismo norte-americano, não serve apenas como base para legitimação; ela é a consciência prática das sociedades capitalistas contemporâneas (Maltby, 1991, p.157), lançando seus tentáculos por todo o sistema do capitalismo internacional. Esse é o contexto das obras de Roberto Drummond.

Nacionalmente, esse contexto foi marcado pela ditadura militar e o desenvolvimentismo implantado por ela. O modelo de administração dominante no país era o da guerra. A população vivia em constante estado de pânico e alerta, manipulada pelo Estado. Mecanismos de controle estatal infiltravam-se nos diversos setores da vida pública, submetendo toda a população a um ritual de poder racionalizado. Tentava-se implantar um sistema total, um integralismo completo das partes no todo, mesmo que para isso fosse preciso “eliminar” os insatisfeitos. Eram as elites empresariais e burocráticas, apoiadas nas Forças Armadas, tentando, mais uma vez, modernizar o país, para integrá-lo na ordem do capitalismo internacional. Implantava-se um sistema que, segundo Marcuse (1967), absorvia completamente ou rejeitava todas as alternativas.

Não por acaso, a funcionalidade do sistema capitalista, governado por critérios racionalista-tecnológicos de eficiência, desem-

penho e sistematização, constitui um dos temas mais importantes da ficção de Roberto Drummond.

A sociedade brasileira que serve de contexto à obra de Drummond estrutura-se com base num sistema cujo objetivo principal é aumentar a produção de bens de consumo, em detrimento de quaisquer outros objetivos de natureza ética, sejam ligados aos direitos humanos, sejam ligados à preservação do ambiente natural. Tal como nas demais sociedades capitalistas contemporâneas, tanto de países emergente, quanto de grandes potências, as avaliações e cálculos, os ideais e as metas são predominantemente definidos por critérios de funcionalidade, eficiência e organização. Até a linguagem diária é inspirada por essa lógica funcionalista, agravada, no contexto da ditadura militar, pelo poder da censura, que transformava funcionários em delatores e perseguidores políticos dos próprios colegas. É o que ocorre com o Camaleão Amarelo, em *Sangue de Coca-Cola*, interrogado e humilhado por seus superiores. Os textos de Roberto Drummond demonstram que, apesar do esforço administrativo concentrado em sua racionalização, paradoxalmente, esta sociedade é extremamente irracional.

Já que se recusa a possibilidade de o artista situar-se num ponto neutro, como se estivesse acima do bem e do mal, Roberto Drummond apoia-se no signo refletivo para construir seu ponto de vista crítico, a partir do qual analisa a história brasileira.

Na leitura política que empreende da sociedade por meio dos discursos dominantes na época da ditadura, Drummond enfatiza, entre outros aspectos, a presença da indústria do espetáculo, com seu discurso do “Brasil grande” e o apelo a um nacionalismo de tipo fascista, promovido pelas instituições oficiais. Imposto pela censura, esse discurso, veiculado pelos meios de comunicação de massa, tornava-se hegemônico, à medida que se articulava com sentimentos populistas, mobilizando artistas e líderes que ajudaram a criar um consenso. Desse modo, criava-se uma espécie de discurso integrativo, como são todos os discursos autoritários, que buscava preservar a ordem estabelecida.

As narrativas drummondianas mostram a necessidade de abrir fendas no sistema criado pelo capitalismo tardio no Brasil, sustentado por meio da ditadura militar. Entre outros aspectos, o que caracteriza sua ficção como pós-moderna é justamente a crítica ao controle do sistema estabelecido sobre os processos de significação.

Em seus textos, porém, a crítica não se faz pela oposição, nem por rupturas. De acordo com as perspectivas pós-modernas, o poder nunca se localiza no centro, mas encontra-se disseminado por todos os níveis e setores da sociedade. Conforme declara por meio de vários personagens ao longo do romance *Hitler manda lembranças*: “cada homem tem uma sucursal oficial no cérebro. Cada um tem um Hitler ou um General Franco dentro de si”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CATARSE lúdica de Minas. Em seu novo livro, Roberto Drummond retoma o jogo narrativo e dá provas da evolução de sua literatura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7/12/1991. Caderno Ideias.
- A CONQUISTA dos EUA; atrás do sucesso de Márcio de Souza, novos autores brasileiros chegam ao mercado americano. *Veja*, Rio de Janeiro, 7/1/1981.
- A HORA de matar os demônios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6/2/1988. Caderno Ideias.
- ALLOWAY, L. O desenvolvimento da arte pop britânica. In: LIP-PARD, L. R. *A arte pop*. São Paulo: Edusp, 1976. p.28-149.
- ALVIM, F. Visita. In: _____. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARRIGUCCI JR., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979. p.79-115.
- BAUDELAIRE, Ch. *A modernidade de Baudelaire*. Sel. Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTH, J. The literature of exhaustion. *The Atlantic (Boston)*, v.220, n.2, p.29-34, ago. 1967.
- _____. La littérature du renouvellement: la fiction postmoderniste. *Poétique (Paris)*, n.48, p.395-405, 1981.
- _____. Dunyazadiada. In: _____. *Quimera*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986. p.7-51.
- _____. *A ópera flutuante*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Postmodernismo revisitado. *El Paseante (Madri)*, n.14, p.92-7, jan. 1990.
- BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1972.
- _____. Les discours de l'Histoire. *Poétique (Paris)*, v.49, p.13-21, fev. 1982.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. A mensagem fotográfica. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.303-40.
- _____. O grau zero da escritura. In: _____. *Novos ensaios e o grau zero da escritura*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1993. p.117-67.
- BENJAMIN, W. A crise do romance. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.54-60. (Obras Escolhidas, 1).
- _____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221. (Obras Escolhidas, 1).
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.209-40.
- BIGNOTTO, N. O círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.177-89.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. p.61-70.

- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CALLADO, A. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- CALINESCU, M. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1987.
- _____. Introductory remarks. In: CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Dowe (Org.). *Exploring postmodernism*. Amsterdã; Filadélfia: Board, 1990. p.7-16.
- CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CENDRARS, B. La prose du transsibérien et la petite Jehane de France. In: PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993. p.34-93.
- COELHO, T. O imaginário da morte. In: NOVAES, A. (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.109-22.
- COSTA LIMA, L. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- D'HAEN, T.; BERTENS, H. (Org.). *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdã; Antuérpia: Restant; Rodopi, 1988.
- DEBORD, G. *A sociedade dos espetáculos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973. (Estudos, 16).
- _____. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DOCTOROW, E. L. *O livro de Daniel*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- DRUMMOND, R. *A morte de D. J. em Paris*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1983. (Nosso Tempo).
- _____. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo: Ática, 1978. (Autores Brasileiros, 29).

- DRUMMOND, R. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Ática, 1980. (Autores Brasileiros, 63).
- _____. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Ática, 1982. (Autores Brasileiros, 79).
- _____. *Hitler manda lembranças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Ontem à noite era sexta-feira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- _____. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *Inês é morta*. 2.ed. São Paulo: Geração, 1993.
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FEDERMAN, R. Fiction today or the pursuit of non-knowledge. In: PÜTZ, M.; FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in american literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.132-50.
- FIEDLER, L. A. Cross the border – close that gap: post-modernism. In: PÜTZ, M.; FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in American literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.151-66.
- FRAZER, S. J. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.
- FREITAG, B. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- _____. Prefácio. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.5-14.
- FURET, F. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s. d.
- GAIGNEBET, C.; FLORETIN, M. *Le carnaval*. Paris: Payot, 1970.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GRAFF, G. The myth of the postmodernist breakthrough. In: PÜTZ, M.; FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in American literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.37-82.
- GUELFI, M. L. F. Introdução. In: _____. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987. p.15-9.
- GUMBRECHT, H. U. Entrevista. *34letras (Rio de Janeiro)*, n.2, p.107-8, dez. 1988.

- HABERMAS, J. Modernidade *versus* pós-modernidade. *Arte em Revista (Rio de Janeiro)*, n.7, p.86-91, 1983.
- HASSAN, I. The re-vision of literature: rhetoric, imagination, vision. In: PÜTZ, M.; FREESE, P. (Org.). *Postmodernism in American literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.95-117.
- _____. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New literary history: a journal of theory & interpretation (Baltimore, University of Virginia)*, n.18, p.437-59, 1987.
- _____. On the problem of the postmodern. *New literary history: a journal of theory & interpretation (Baltimore, University of Virginia)*, v.20, n.1. p.21-2, 1988.
- _____. Pluralism in postmodern perspective. In: CALINESCU, M.; FOKKEMA, D. (Org.). *Exploring postmodernism*. Amsterdã: John Benjamins, 1990. p.17-39.
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. 3.ed. v.3. Madri: Guadarrama, 1976.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. GONÇALVES, M. A. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: _____. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- HUYSSSEN, A. *After the great divide: modernism, mass culture, post-modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46).
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, O. Carnavaização da tirania. In: _____. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p.87-104.
- JAMESON, F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. *New left review*, n.146, p.53-92, 1984.
- _____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos (São Paulo, Cebrap)*, n.12, p.16-26, jun. 1985.

- JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100
- JENCKS, Ch. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy Editions, 1981.
- KAVÁFIS, K. À espera dos bárbaros. In: _____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.83.
- KEARNEY, R. *The wake of imagination: toward a postmodern culture*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1988.
- KRAVETZ, M. Os jornalistas “fazem” a história. In: _____ et al. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1986. p.83-96.
- KRENAK, A. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, A. (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.201-4.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIPPARD, L. R. *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.
- LUCIE-SMITH, E. *Movements in art since 1945*. New revised edition. [s. l.]: World of Art, 1991.
- LYOTARD, J.-F. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979. (Critique).
- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987. p.11-27.
- _____. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MACIEL, L. C. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MALTBY, P. *Dissident postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Filadélfia: Pennsylvania UP, 1991.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MEIRELES, C. Ou isto ou aquilo. In: _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1987. p.734.

- MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 68).
- MUSARRA, U. Narrative discourse in postmodernist texts: the conventions of the novel and the multiplication of narrative instances. In: CALINESCU, M.; FOKKEMA, D. (Org.). *Exploring post-modernism*. Amsterdã: John Benjamins, 1990. p.215-31.
- NIETZSCHE, F. *Vontade de potência: ensaio de uma transmutação de todos os valores*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d. (Clássicos de Bolso).
- _____. *Obras incompletas*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- NOVAES, A. (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- OATES, J. C. *O boxe*. Lisboa: Edições 70, 1990. (Arte & Comunicação, 48).
- ORTEGA, J. Postmodernism in Latin America. In: D'HAEN, T.; BERTENS, H. (Org.). *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdã; Antuérpia: Rodopi; Restant, 1988. p.193-208.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, M. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- READINGS, B. *Introducing Lyotard: art and politics*. Londres: Routledge, 1991.
- RICHTER, H. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- RICCIARDI, G. *Escrever: origem, manutenção, ideologia*. Bare: Libreria Universitaria, 1988. p.123-9.
- SANT'ANNA, A. R. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. *Literatura & sociedade: a tradição do novo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984. p.134-53. (Letra, 2).
- _____. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 1).
- SANTIAGO, S. (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. A explosiva exteriorização do saber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/6/1990. Caderno Ideias, p.4-5.

- SANTIAGO, S. Entrevista. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3/8/1991. Suplemento Literário, p.2-4.
- SEVCENKO, N. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, D. Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.120-36.
- SLADE, J. W. Thomas Pynchon. In: KOSTELANETZ, R. (Org.). *Viagem à literatura americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985. p.471-82.
- SLOTERDIJK, P. "Cynism" – the twilight of false consciousness. *New German Critique* 33, p.190-206, 1984.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SPARIOSU, M. Allegory, hermeneutics, and postmodernism. In: CALINESCU, M.; FOKKEMA, D. (Org.). *Exploring postmodernism*. Amsterdã: John Benjamins, 1990. p.59-78.
- STENDHAL. De Historia de la pintura en Italia. In: BERGES, Consuelo (Trad. e org.). *Una interpretation sensual del arte: el clima geográfico e histórico en "las artes"*. Barcelona: Tusquets, 1972.
- STERNE, L. A. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. 3.ed. ampl. São Paulo: Nobel, 1987.
- SUKENICK, R. The new tradition. In: PÜTZ, M.; FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in American literature*. Darmstadt: These Verlag, 1984. p.117-23.
- SÜSSEKIND, F. A informação: quatro olhos ou uma câmera? In: _____. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p.172-95.
- SZEGEDY-MASZÁK, M. Teleology in Postmodern Fiction. In: CALINESCU, M.; FOKKEMA, D. (Org.). *Exploring postmodernism*. Amsterdã: John Benjamins, 1990. p.41-57.
- TELES, G. M. Geração. In: _____. *Plural de nuvens: poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p.19-20.
- TODOROV, T. (Org.). *Teoria da literatura I*. Lisboa: Edições 70, 1987. (Signos, 15).
- TOURAINÉ, A. A sociedade programada. In: _____. *O pós-modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.95-117.

- TOYNBEE, A. *Estudos de história contemporânea*. São Paulo: Nacional, 1976.
- ULMER, G. L. The object of post-criticism. In: FOSTER, H. (Org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1983. p.83-110.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.
- WATT, I. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11-33.
- WOLFE, T. *Da Bauhaus ao nosso caos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- YUDICE, G. A modernidade é autoritária. Entrevista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1^a/10/1988. Caderno Ideias, p.10-1.

Textos de jornal e revista sobre Roberto Drummond

- CHEIRO de Pólvora; Hilda Furacão, um livro de histórias reais, consagra o mineiro Roberto Drummond como um dos mais criativos escritores do país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3/11/1991. Revista de Domingo, [s. p.] 3f. (Recorte Cedoc – TV Globo).
- D. J. CHEGA a Paris; Livro de Roberto Drummond é lançado em francês. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/12/1989. [s. p.] 1f. (Recorte Cedoc – TV Globo).
- DRUMMOND, Um recorde. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 7/4/1987, [s. p.] 3f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- DE RADICAL *pop* à serenidade realista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/1984, [s. p.] 3f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- DRUMMOND, Roberto. Resposta à TFP Literária. (Recorte col. particular).
- DRUMMOND, Roberto. Mulheres, salvem-nos! *Cláudia* (Rio de Janeiro), p.32-3, jan. 1990.
- HEMINGWAY Crucificado por Roberto Drummond, Escritor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24/10/1978, [s. p.] 1f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).

- LITERATURA com narração esportiva. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5/9/1982, [s. p.] 2f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- MORTE nas Minas de Drummond. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/11/1988, p.3-4. (Recorte Cedoc – TV Globo).
- PRODÍGIOS. Como escrever entre um e outro pesadelo. *Isto É*, Rio de Janeiro, [s. p.], 15/10/1980. 1f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- REFRIGERANTE Mineiro: anunciado há cinco anos sai finalmente o novo romance de Roberto Drummond. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/11/1980, [s. p.] 1f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- ROBERTO Drummond: a pior censura é a dos próprios intelectuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/11/1978, [s. p.] 1f. (Recorte Arq. Jornal do Brasil).
- ROBERTO Drummond narra os mistérios da paixão do Brasil. *Correio Braziliense*, Brasília, 26/12/1978. Caderno 2, [s. p.] 6f. (Arq. Jornal do Brasil).

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,10 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-204-8



CULTURA
ACADÊMICA 
Editora