

# O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea

Maria Lúcia Fernandes Guelfi\*

## Resumo

Revelando o momento como clichê, o hiper-realismo apresenta uma simulação fotográfica do real e instaura uma narrativa como espetáculo, onde as imagens proliferam sem qualquer fundamentação metafísica e a ação é substituída pelo olhar, tal como se verifica na obra de Roberto Drummond.

**Palavras-chave:** Hiper-Realismo, Pós-Modernismo, Roberto Drummond.

# A

*s 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

---

\* Professora Adjunta da UNESP (Araraquara).

Ao mesmo tempo que nega qualquer significado transcendente, celebrando sua transitoriedade e falta de essência, o fenômeno literário pós-moderno incorpora tudo o que existe no contexto de sua produção. Longe de buscar uma experiência única e completa, o escritor problematiza, de inúmeras maneiras, a relação entre o texto e o que está fora dele. Nos limites entre o ficcional e o documental, incorporando inúmeros elementos recortados do “real” – personagens, episódios, experiências do cotidiano brasileiro –, a obra de Roberto Drummond constitui exemplo de uma experiência artística pós-moderna. Marcadas pela ambigüidade, suas narrativas são construídas com elementos retirados da tradição literária misturados à reprodução de outras linguagens, numa intertextualidade com vários discursos do contexto social, especialmente da cultura de massa. Desse modo, o autor trabalha no limiar entre arte e não-arte, problematizando o culto da linguagem artística e da personalidade autoral.

Atuando nesse espaço nebuloso, entre a arte e a vida, Roberto Drummond embaralha sua própria identidade. No prefácio ao livro *A morte de D.J. em Paris*, assinado por um personagem fictício, J. A de Granville, fala de sua própria vida, focalizando elementos biográficos concretos, bem como seus projetos literários. Já em *Hilda Furacão*, num mecanismo inverso, o narrador assume a máscara do escritor Roberto Drummond.

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 atividade econômica. É esse alargamento da noção de político que permite a caracterização de textos “críticos” dentro da ficção pós-moderna. Neles, o alvo da crítica deslocou-se para o comportamento e a linguagem. Esta última não significa tanto o que cada um fala, mas aquilo pelo qual o indivíduo é falado. A linguagem é a sede do *ethos* comum de uma determinada sociedade histórica e funciona como mediação total da experiência do mundo. (VATTIMO, 1987, p. 108). Portanto, a linguagem é tomada no sentido de discurso, isto é, uma linguagem historicamente ativada em formas apropriadas a contextos socioculturais específicos.

Os textos pós-modernos freqüentemente revelam experiência esquizofrênica da linguagem: as frases são materialidades significantes pairando livremente, como se os significados tivessem evaporado. Toda realidade, uma vez descrita é logo descartada. Esse jogo verbal coloca a materialidade da linguagem em primeiro plano, gerando implacáveis superfícies descontínuas. Mais do que o excesso de temas, ou o superávit de interrupções, ou a bifurcação multiplicadora de unidades composicionais, esse jogo textual de significantes permite ver a linguagem como a arena do poder.

A resposta dos escritores pós-modernos à percepção de que o “real” não é significativo por si mesmo, é uma estética de auto-reflexividade, uma forma de ficção que investiga o próprio processo de significação ou produção de sentido. Parodiando as convenções literárias – como enredo, uso de metáfora, 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, assim como todas as atividades humanas para dar significado às suas experiências.

Para compreender, portanto, a metaficção historiográfica, teorizada por Linda Hutcheon (1991) – um tipo de narrativa que, apesar da auto-reflexividade, estabelece um intercâmbio direto com o contexto histórico, do qual *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, é um exemplo – é preciso considerar 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, ou seja, de falsas promessas e de necessidades forçadas, impostas para sobrepor o valor-de-troca ao valor-de-uso. Portanto, é preciso considerar a propagação de realidades simuladas – imagens fictícias da sociedade – por ação dos *media*.

Tendo-se transformado em literatura – o real não passa de representações, de discursos – qualquer acontecimento pode ser lido como um texto. Assim, os vínculos entre texto e mundo são reavaliados: não há nenhum privilégio do texto sobre o real, como no modernismo, nem um retorno ao real, como na literatura realista, mas uma co-extensão entre ambos (CONNOR, 1989, p. 107). Assim, a metaficção historiográfica tem raízes nas realidades do tempo histórico e no espaço geográfico, mas reconhece que sua própria realidade é um artifício.

A proliferação de modelos de um real sem origem ou realidade prévia, um hiper-real (BAUDRILLARD, 1991), bem como outras características específicas do momento que certos teóricos chamam de capitalismo tardio (JAMESON, 1997) ou sociedade programada (TOURAINÉ, 1988), precisam ser consideradas em qualquer análise da literatura pós-moderna. O contexto não é determinante mas é instrumental para o surgimento de uma consciência das implicações políticas da linguagem. Consciência à qual se articula a metaficção na pós-moderna.

Como o carnaval, estudado por Bakhtin (1981), essa literatura representa uma força transgressora anárquica, que destrona normas literárias e normas de códigos estratificados, expondo a ficcionalidade da própria história e negando a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção.

Os autores pós-modernos podem utilizar-se das convenções dos mais diversos estilos e gêneros. Essa utilização, porém, só é possível enquanto pastiche. Mais do que a paródia, o pastiche busca uma fala recalcada, o não dito, mas não deseja marcar a diferença. Como um suplemento – segundo definição de Derrida – 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” (SANTIAGO, 1976, p. 90). Gerados pela consciência da arbitrariedade das convenções, os textos pós-modernos são marcados pela permanente desconstrução autofágica.

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*, descarta o gesto racional de seleção e combinação. Mais do que ambígua, a narrativa se torna paradoxal, configurando um caos em que todo o relato é constantemente reescrito com outros significados. Os desdobramentos multiplicam-se em todos os níveis, as versões se

embaralham destruindo-se umas às outras. Multiplicando as cópias de cópias, apropriando-se de outros discursos, não literários, o narrador vai criando uma estranha arquitetura, encaixando uma *frame* dentro da outra, numa interminável narrativa em abismo. No livro *Ontem à noite era sexta-feira*, o nonsense e o humor decorrem do paradoxo de que, quanto mais o narrador explica, mais obscuros se tornam os fatos.

A *pop art*, surgida na Inglaterra dos anos 50 e desenvolvida nos Estados Unidos dos anos 60, representa um momento capital para no aparecimento da sensibilidade artística pós-moderna. Em vez de se deixar absorver por sua obra, como um objeto autolegitimador, o artista *pop* olha sobretudo para o contexto, incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como partes essenciais do projeto artístico. A obra de arte deixa de ser pensada em termos de 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", que inclui seus três primeiros livros – *A morte de D. J. em Paris*, *Sangue de Coca-Cola* e *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, onde o autor apresenta uma crítica ao domínio das multinacionais no Brasil.

Uma das características dessas três narrativas é o fato de não poderem ser desvinculadas do ousado projeto gráfico de suas publicações. As ilustrações se integram ao texto, compondo com ele o significado geral da obra. No livro *A morte de D.J. em Paris*, os 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 desses objetos e dessas imagens. E, freqüentemente são identificadas a personagens do universo da cultura de massa: bandidos, espões, palhaços e heróis de quadrinhos.

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 nesta categoria as figuras humanas) e fragmentos do real, aparentemente ao acaso, focaliza-os detalhadamente, ampliando alguns de modo exagerado, segundo a técnica do hiper-realismo. Por essa técnica, os artistas apropriavam-se de elementos do contexto político-social, da mesma forma que se apropriavam de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os por meio da colagem. Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam efeitos de deslocamento, muitos próximos do estranhamento e do desvio surrealistas.

Nas colagens-contos de Roberto Drummond, reunidas em seu primeiro livro, 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.

É sobre os símbolos e signos do consumo que Roberto Drummond ~~constrói esses textos de~~ *A morte de D.J. em Paris*. Anúncios luminosos como os da Coca-Cola ou dos pneus Firestone, por exemplo, preenchem as noites da protagonista do conto "Dôia na janela". Confinada num hospício, da janela de sua prisão, amparada pelas grades, Dôia se recolhe num refúgio de segurança, de onde 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 próprio universo. 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" (DRUMMOND, 1983, p. 21).

Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise, que lhe assegura a permanência nesse 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 de Roberto Drummond tematizam o relacionamento entre realidade e fantasia, sonho e cotidiano, loucura e sanidade, individualismo e coletivismo, liberdade e prisão, cultura e barbárie, ficção e real. Os frágeis limites entre esses universos são questionados, demonstrando-se a interação profunda entre os diferentes níveis de realidade, como ocorre na 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.

No hiper-realismo *pop* de Roberto Drummond são os objetos que possuem as personagens, servindo como elementos de caracterização das mesmas: no conto "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", cuja estrutura reproduz o modelo de um inquérito judicial, procede-se 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 norte-americanas, uma foto de Catherine Deneuve, um par de quedes azul, marca Verlon. Identificados pelas marcas, os objetos são mostrados em *close-up*, num acúmulo de informações que enfatiza o clima de estranhamento e absurdo.

Na obra de Roberto, uma rede imensa de coincidências cria uma espécie de pan-determinismo. Como se existisse correspondência secreta entre todos os seres, poderosa relação mágica entre os reinos do simulacro e do material concreto. Certos objetos, por exemplo, podem restabelecer a tranqüilidade e a autoconfiança de um personagem. É 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.

Pelo seu caráter performático, visível na teatralidade dos textos, as narrativas de Roberto Drummond lembram os *happenings* dos anos 60, com os quais os artistas, rejeitando o caráter simbólico dos signos e o conceito de arte como portadora de uma verdade, reagiam contra a especificidade da linguagem artística e a genialidade do autor, propondo uma obra como experiência vital de cada um, que se dissolvia no próprio ato de seu acontecimento. É comum os narradores de Roberto Drummond apresentarem forte consciência do público, ao recriar as cenas como se estivessem elaborando um roteiro de filme ou de telenovela, como ocorre neste fragmento de *Hitler manda lembranças*: “Agora, volto a ver a Stela nua na cama comigo, ela apóia o rosto na mão, e olha para mim (...). Local: meu quarto” (p. 137).

Essa presença da teatralidade vincula-se a muitas outras questões: a recusa da idéia de forma essencial, a dispersão da identidade da obra de arte, a sua imersão em contextos sociais e políticos. Incluindo à obra a auto-consciência do leitor ou espectador, a percepção do contexto e a dependência da extensão do tempo, a teatralidade desloca e dilui a auto-identidade concentrada de uma obra. Teatralidade é um nome para a contaminação de condições exteriores, de fora da obra, pela qual se substitui a idéia de obra-em-si pela idéia de obra-como-processo.

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 auto-representação textual. As narrativas de Roberto Drummond caracterizam-se como textos que representam não uma realidade exterior, mas outros códigos de representação e outros sistemas de linguagem.

Apropriando-se de discursos, fazendo bricolagem de textos, Roberto Drummond utiliza a dinâmica do reprocessamento de linguagens como um dos principais processos de criação. Suas narrativas não fazem pastiche somente de modelos literários. O autor também se utiliza de paradigmas retirados de outras formas de discurso. Em muitos trechos de *Inês é morta* adota o esquema de um programa de auditório, transmitido pela TV; em *Sangue de coca-cola*, o modelo é o de um programa de rádio. Nestes casos, a narrativa incorpora a forma de um espetáculo onde a presença de um locutor enfatiza a artificialidade, a natureza da literatura como um “show” ao vivo. *Hitler manda lembranças*, segue o esquema de uma luta de boxe, ideal para mostrar a verdade como resultado do jogo de poder: “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” (OATES, 1990, p. 27-8).

O tempo 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: “não há nada tão penosamente longo como um assalto de três minutos (...) – mas o próprio combate é atemporal. (...) Quando um pugilista é posto KO (...) significa, a um nível mais poético, que foi posto fora do Tempo” (OATES, 1990, p. 23). Tematizando a experiência dolorosa do desemprego no Brasil, o livro mostra o trabalhador brasileiro que, muitas vezes nocauteado, 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, ou no relato dos fatos, seja nas digressões que interferem na sequência das ações, retardam o tempo narrativo, enfatizando a dolorosa expectativa dos personagens, funcionários de uma multinacional que aguardam a nova lista de demissão. A marcação de tempo é bastante elaborada, havendo, como é frequente nos livros do autor, uma alternância do tempo real, cronológico e psicológico, com o tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas, que supera até mesmo no devir histórico.

O hiper-realismo está ligado a essa espécie de atemporalidade. Quando surgiu na arte *pop* dos anos sessenta, esse estilo parecia um retorno à representação, uma espécie de ruptura com o expressionismo abstrato dos anos anteriores. Aos poucos, porém, os críticos foram adquirindo consciência de que tais pinturas não eram exatamente realistas porque, na verdade, elas não representam o mundo exterior, mas constituem uma forma de metalinguagem artística. 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 na sociedade contemporânea. Essa percepção é analisada por Jameson, com base no relato de uma pessoa esquizofrênica:

*[...] as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vivida 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 vivido em termos sensoriais. (JAMESON, 1985, p. 23)*

Como o esquizofrênico não consegue ter a experiência de continuidade temporal, vivendo num presente perpétuo, Jameson relaciona a percepção pós-moderna, semelhante à dos esquizofrênicos com o “desaparecimento do sentido da história” e a “fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos”, congelados nas imagens em que o real se transformou. (JAMESON, op.cit., p. 26) Os textos de Drummond enfatizam essa forma esquizofrênica de experimentar o mundo.

Sem relação com qualquer realidade, o signo é visto hoje como puro simulacro. Por isso, a cultura contemporânea se realiza em regime de completa simulação, cuja característica essencial é a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las. Alguns autores, como Baudrillard

(1991), explicam o aparecimento do hiper-realismo como tentativa de compensar esse desaparecimento do real, através de uma construção artificial e exagerada do “verdadeiro” e da experiência vivida. Tal simulação do real, portanto, para teóricos como Baudrillard 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 (1988), o hiper-realismo é um desafio à modernidade. O brilho do hiper-real revela o momento como clichê. Ou seja, o hiper-real deve ser visto como a simulação fotográfica de um momento, um instantâneo que se configura na ordem do pré-embalado, do pronto para consumo. O hiper-realismo não pode mais evocar a temporalidade formal, como se transferisse o tempo do evento num arranjo puramente espacial, no qual o temporal é congelado ou aprisionado, interrompido pelo instantâneo. 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 idéia de progresso (READINGS, 1991, p. 54-55). A percepção esquizofrênica, capta o tempo como sucessão de imagens, numa estranha atemporalidade, e não como progresso linear.

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, a ficção pós-modernista também destrói e desmistifica a noção de personagem como representação da personalidade humana.

Não sendo mais espelho, a ficção não será mais uma representação de algo exterior, debruçando-se sobre sua própria representação. De acordo com essa nova concepção ficcional, os personagens já não são “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, etc. Não são porém seres simples.

Individualidades construídas de palavras, apresentam-se como complexas criaturas, que agem fora de qualquer expectativa predeterminada, 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, mas também amoral, como se estivessem desligadas de um universo referencial. A única preocupação desses personagens parece ser com seu papel fictício. Os personagens pós-modernos precisam ser relacionados com as novas formas de lidar com a subjetividade. Descentrado com 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 (MALTBY, 1991, p. 5).

Sem a linguagem, o mundo seria percebido na forma de massa amorfa, indiferenciada. É através da linguagem que se constroem as diferenças, dando sentido ao mundo. Esse papel essencial da linguagem na constituição do significado leva à conclusão de que o sujeito só toma consciência do mundo,

da história, da sociedade ou da identidade por meio da linguagem – é na forma de “narrativas” ou “ficções” que essas “realidades” se apresentam à consciência. Elas não se apresentam à consciência imediatamente como essências.

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. E nisso, a subjetividade que permeia os textos pós-modernos afasta-se completamente da expressão romântica.

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 tirar um sentido da linguagem comum a ambos, para dar sentido à ficção da vida.

A consciência acerca do ato de enunciação (a produção e a recepção de um texto) levou à valorização do leitor, numa reação contra o intencionalismo romântico, centrado no autor e contra o formalismo modernista, quase sempre centrado no texto. Na perspectiva pós-moderna, é preciso levar em conta as intenções do produtor, como também aspectos referentes à recepção. Isso, porém, não significa puro regresso ao interesse romântico pela intenção extratextual do criador. Trata-se de inferir as atividades de um agente codificador.

Falar em produtor e receptor não é pensar em sujeitos individuais, mas em posições do sujeito. O sujeito tem consciência de que em vez de escrever originalmente ele na verdade reescreve (pensa mais em reescrever do que em escrever originalmente) (HUTCHEON, 1991, p. 112).

O livro *Inês é morta* é ideal para introduzir a problemática do narrador pós-moderno. Embora situado na época da ditadura militar, este não é um livro de memórias. Não se trata tampouco de um romance documental, com objetivo de revelar informações novas sobre esse período sombrio da história do Brasil. Sem quaisquer objetivos didáticos, 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, tema principal do livro, não é tratado com a gravidade filosófica que lhe conferem Nietzsche ou mesmo Baudrillard. O escracho, o deboche superficial que desconstrói clichês e cacoeetes de linguagem é o método utilizado. Por exemplo, 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 anti-militar.

Com o objetivo de proteger o ditador militar de atentados terroristas, o Alto Comando do Exército resolve contratar os serviços de um dublê, o ex-ator de telenovelas Jonas Santiago. Para que se cumpra a trama programada pelo Alto Comando, a realidade é forjada com requintes de realismo cinematográfico. A televisão faz a cobertura completa do falso suicídio do ator, que assume inteiramente a personalidade do ditador num jogo que embaralha, a todo momento, a realidade “verdadeira” e a realidade forjada.

Embora apresente uma reconstrução ficcional de um período da ditadura militar, o livro não focaliza um passado histórico. Trata-se de 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 protagonista, acusado de traição, é fuzilado. Mas a carga emocional é 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: o capítulo doze, por exemplo, 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 às lágrimas.

Toda a narrativa parece um espetáculo montado diante do leitor. Um espetáculo de auditório, como o programa de Blota Júnior na televisão – “Esta Noite se Improvisa”, que dá título a um dos capítulos. 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 oito, 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” (DRUMMOND, 1993, p. 64).

Esse título pode ser extremamente revelador. O homem em questão é o personagem principal. O que deveria ser narrador deste livro. Entretanto, o verdadeiro narrador é uma vidente que fala suas previsões ao pseudo-narrador. 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” foi privilegiado por Silviano Santiago como o narrador 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 à exaustão pelos meios de informação diária, – ambos analisados por Benjamin (1987) – 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. (SANTIAGO, 1989, p.51)*

Enquanto Benjamin deixa transparecer certa nostalgia pelo narrador clássico, cuja narrativa se fundamentava numa experiência exemplar, portadora de verdade, Silviano, 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.” (SANTIAGO, 1989, p. 51).

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. Como lembra Silviano Santiago, 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 leviandade do gesto não permite qualquer 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” (SANTIAGO, op. cit, 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 narrativa pós-modernista banaliza-se, perdendo os últimos vestígios da aura artística. A menos que artístico se relacione ao gesto ensaiado daqueles que, num palco, comandam o espetáculo.

Benjamin (1987, p. 200) compara o caráter utilitário da narrativa tradicional, cujo narrador, sempre fundamentado numa experiência, deseje

“dar um conselho”, com o romance burguês dos tempos modernos, quando a incapacidade de dar “um conselho tecido na substância viva da existência” torna-se cada vez mais impossível. 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 discursos – o próprio texto de *Inês é morta* pode ser lido como reescrita de outros textos do autor –, 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, cultuados inclusive pelos modernistas. Com exceção de alguns grupos de vanguarda como os dadaístas, que lutaram sistematicamente contra qualquer possibilidade de transformação de suas obras em objetos de contemplação.

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura, história e cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221. (Obras escolhidas, 1.)

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. 5.ed. S. Paulo: Ática, 1983. (Nosso Tempo.)

\_\_\_\_\_. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*; romance. São Paulo: Ática, 1978. (Autores Brasileiros, 29.)

\_\_\_\_\_. *Sangue de coca-cola*; romance. São Paulo: Ática, 1980, (Autores Brasileiros, 63)

\_\_\_\_\_. *Quando fui morto em Cuba*; contos. São Paulo: Ática, 1982. (Autores Brasileiros, 63)

\_\_\_\_\_. *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*; romance. São Paulo: Geração Editorial, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos/CEBRAP*, n. 12, p. 16-26, São Paulo, jun. 1985.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

OATES, Joyce Carol. *O boxe*. Lisboa: Ed. 70, 1990. (Arte & Comunicação, 48)

MALTBY, Paul. *Dissident postmodernists*. Bartheleme, Coover, Pynchon. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1991.

READINGS, Bill. *Introducing Lyotard; art and politics*. London: Routledge, 1991.

SANTIAGO, Silviano (org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. O narrador pós-moderno. In:\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

TOURAINÉ, Alain. A Sociedade Programada. In:\_\_\_\_\_. *O pós-socialismo*. Trad. Sonia Goldfeder e Ramon Americo Vasques. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 96-117.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

O tempo do clichê  
e a estética do  
olhar na ficção  
contemporânea

Maria Lúcia  
Fernandes Guelfi