

FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

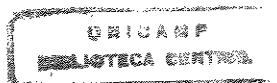
NARRAÇÕES EM COMPASSO PÓS-MODERNO

(DOIS ROMANCES LATINO-AMERICANOS)

Tese apresentada ao Curso de
Teoria Literária, do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas, como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor em Letras
na área de Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2000



UNIDADE	30
N.º CHAMADA	UNICAMP
V. 713n	
V.	Ex.
TOMBO BC/	44259
PROC.	16-892101
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	04/05/01
N.º CPD	

CM-00154710-9

V713n

Villarraga Eslava, Fernando

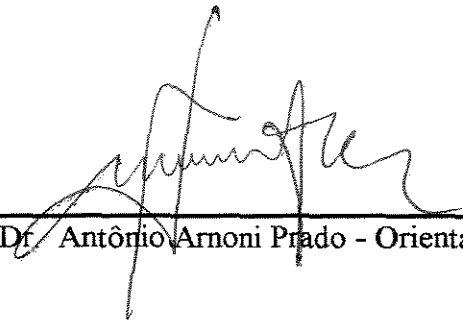
Narrações em compasso pós-moderno: dois romances latino-americanos / Fernando Villarraga Eslava. Campinas, SP: [s.n.], 2000

Orientador: Antônio Arnoni Prado

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ficção latino-americana - Sec. XX. 2. Pós-modernismo.
3. Crítica. I. Prado, Antônio Arnoni II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado - Orientador

Prof. Dr. Jesus Antônio Dúrigan

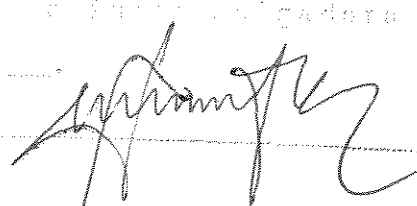
Profª. Dra. Maria Eugênia Boaventura

Profª. Dra. Márcia Marques de Moraes

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por

.....
e aprovada por e
.....
.....



A Luis Maria
por haberme enseñado el valor
de construir una casa

SUMÁRIO

ACORDES PRELIMINARES	8
I. MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: AS LINHAS DO DEBATE	16
II. O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR.	49
III. O REFERENTE E AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO	65
1. COM <i>RANCHERAS</i> E <i>CORRIDOS</i> VAMOS CANTANDO	68
2. COM UMA ALEGRE BATUCADA VAMOS DANÇANDO	87
IV. AS TESSITURAS DA NARRAÇÃO	
1. NO CAMPO REFERENCIAL DO GÊNERO ROMANCE	106
2. SOB OS CAMPASSOS DO <i>MARIACHI</i> VAMOS ESCUTANDO	116
3. SOB OS COMPASSOS DOS TAMBORINS VAMOS OLHANDO	132
4. NA ESFERA DE UMA PARÓDIA COM TONS MELÓDICOS	149
5. NO ÂMBITO DE UMA <i>PERFORMANCE</i> COM TONS VISUAIS	161
EPÍLOGO PROVISÓRIO	172
BIBLIOGRAFIA	183

RESUMO

A partir da perspectiva teórica do pós-modernismo, procede-se à leitura crítica de dois romances latino-americanos contemporâneos. Através da análise dos fatores que participam da composição estrutural e expressiva, procura-se, então, entender como ambos os textos assimilam a lógica de seus referentes, como fazem deles substância da própria representação fictícia e, finalmente, como se afastam dos modelos narrativos que a tradição moderna gerou. A tese fundamental que circula nas páginas do trabalho é a de que as duas obras não apresentam nenhum vínculo com a estética metafísica, pois o sentido da *performance* verbal e semiótica que nelas se realiza elimina toda conotação de busca essencial da verdade humana, de construção de universos utópicos ou materialização de vozes ignoradas. É esse o elo chave que as aproxima. Por isso, o sentido da interpretação é o de desvendar os jogos de linguagem que sustentam os respectivos projetos romanescos, para colocar em destaque os principais artifícios da escrita que alteram o estatuto literário e estético do gênero.

Palavras-chave: Romance latino-americano. Ficção pós-moderna.

Narrativa contemporânea. Crítica.

Prefiro ser aquela contradição ambulante
do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo...

(Raul Seixas)

Está tudo inventado;
esta tudo por se inventar.

(Cacaso)

ACORDES PRELIMINARES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

"!Como cambian los tiempos,
Venancio!
Que te parece?"

(son cubano)

As frases do *son* cubano podem servir para expressar nossa própria experiência de leitores inseridos no fluxo da mudança dos tempos. Não se trata aqui de emitir um grito ou canto milenarista. Ou de entonar uma queixa para ressaltar com saudade o passado ideal. Mas de comunicar a observação empírica de que vivemos nas últimas décadas, de modo cada vez mais acelerado, porém de forma menos surpreendente, alterações visíveis na estrutura de nossa percepção e sensibilidade, mesmo sem entender muito bem a lógica e o sentido que elas carregam. Por isso a interrogante. Queremos conhecer a opinião do outro. Constatar se os nossos sentimentos são compartilhados pelos companheiros de viagem. Sobretudo quando nos colocamos na posição de consumidores de produtos simbólicos. Porque é, justamente, no papel de destinatários que percebemos os desajustes conceituais na hora de interpretar os fatos da cultura, pois como filhos do pensamento moderno, seja o que for entendido sob essa denominação, procuramos aplicar o *corpus* teórico e crítico de nossos pais sem considerar que tais fatos são fruto de um tempo ainda em consolidação. É esse o grande paradoxo. Como sujeitos arrastados pela corrente interna de uma época que reduz o universo a uma pequena aldeia, instala no cotidiano imagens especulares em substituição do real, faz da vida um jogo de simulação de valores e princípios grupais, apaga as velhas fronteiras das práticas artísticas e simbólicas, segundo o juízo quase consensual de muitos estudiosos contemporâneos, mantemos algumas crenças petrificadas na tentativa de brindar respostas a problemas literários e estéticos que superam o nosso campo de expectativas.

Embora a fase esquemática dos “apocalípticos e integrados” pareça estar encerrada, hoje temos a impressão de que o debate inaugurado nos anos oitenta¹ em torno do que vem ocorrendo a partir do segundo pós-guerra, marco cronológico sobre o qual não há maiores divergências, continua a despertar reações opostas e divergências no centro e na periferia do “globalizado” mundo ocidental. Porém, não se pode deixar de reconhecer o fato crucial de que diferentes setores acadêmicos e intelectuais concederam o título de cidadania ao que, às vezes sem a devida sistematização semântica, passou a ser chamado genericamente de pós-modernismo, minando as resistências ideológicas e políticas iniciais quando o termo começou a circular nas nossas plagas esquecidas de Deus. É suficiente lembrar que muitos enfoques respondiam a visões de teor conspirativo ou a adesões acríticas em razão das fontes originais do debate. Pode-se dizer, então, que a sedimentação natural das diversas posturas em jogo que o fluir veloz e incessante da informação acarreta, dado que o simples apertado de uma tecla nos abre as portas de bancos de dados e memórias eletrônicas, permitiu estruturar e dar consistência à reflexão teórica feita desde as estratificadas margens das realidades latino-americanas². Enfim, apesar de persistirem certas tendências maniqueístas, é bastante evidente que as mais recentes abordagens da produção artística e cultural contemporânea que se filia ao pós-moderno, aqui a especificação é obrigatória, apoiam-se em geral numa atitude de indagação cognitiva dirigida a decifrar suas possíveis significações.

Portanto, a epígrafe se justifica ao observar que em pouco mais de uma década deu-se estatuto epistemológico a certas categorias com as quais passamos a designar, por várias e nem sempre coincidentes razões, o conjunto heteróclito de práticas e manifestações que se desvinculam, moderada ou radicalmente, dos compromissos históricos com nossa atrasada modernidade cultural. Das atitudes emocionais frente às “mudanças” de toda espécie que, apesar da resistência heróica de certos paladinos ilustrados, invadiram as

¹ Sem dúvida, um dos documentos mais importantes que marca a abertura do debate é o conhecido texto de Jürgen Habermas: “a modernidade, um projeto inconcluso”, com o qual agradece, em 1980, a concessão do prêmio Adorno. No contexto brasileiro, a publicação do mesmo, junto a algumas das respostas que provoca, aparece na edição de *Arte em Revista* (1983).

² No marco latino-americano uma boa amostra das repercussões que gera aqui a discussão do fenômeno encontra-se na revista *Nuevo Texto Crítico* (1990). E, ainda mais recente, na crucial coletânea organizada por Castro-Gomez e Eduardo Mendieta (1998).

esferas relevantes da cultura letrada do continente, foi-se avançando para posturas críticas ancoradas na massa de formulações teóricas sobre a “condição pós-moderna” (Lyotard, 1988), já difícil de ser negada perante a contundência dos fatos que tomaram conta do cenário internacional, da onda que começou a nos arrastar para o centro de um processo material e mental ao parecer irreversível. Por essas leis objetivas da *história*, agora o compasso temporal de importação de idéias, marca registrada da nossa vida intelectual, ficou reduzido ao mínimo na medida em que podemos compartilhar, de maneira quase simultânea, a atual rotina discursiva e acadêmica dos congêneres metropolitanos. Daí a possibilidade crescente de transitar, munidos de perspectivas críticas de outra ordem, pelo campo de numerosas obras que não se encaixam de maneira plena nos cânones modernos, para realizar a avaliação que as identifique respeitando a sua particular natureza literária e estética.

Foi esse o espírito que guiou alguns anos atrás a minha leitura de uma série de textos que absorviam referentes da música popular e massiva como substância da representação fictícia e da linguagem narrativa. Naquele momento vivia-se ainda os resquícios da glória alcançada pela literatura hispano-americana nas décadas de sessenta e setenta, o tão famoso *boom*, uma situação que escurecia o olhar e o raciocínio de escritores e críticos, sobretudo pelas exigências que foram impostas a quem procurasse se inserir no panteão artístico local, reduzindo as margens de aceitação de tudo aquilo que não manifestasse o real maravilhoso, a energia mágica ou o absurdo fantástico de um universo social e humano que por primeira vez era aceito dentro e fora de suas fronteiras.³ Sob a bandeira da “maturidade” estética era forçoso preservar a grandeza da inventiva e a pureza da palavra escrita dos nossos mais preclaros expoentes literários. Por isso, já no período de plena efervescência do processo renovador, discutia-se a questão de que não poderia haver nenhum tipo de contaminação das linguagens que deram fisionomia ao movimento (cf. Collazos, 1979). É na defesa de uma conquista a todas luzes vigente nos finais dos oitenta, que as temáticas sobre o pós-modernismo passam a ser encaradas, via de regra, como motivações oportunas para a reafirmação definitiva dos valores artísticos e sociais da nossa

³ Cf. ao respeito o importante balanço que Angel Rama (1979) realiza no artigo dedicado ao tema.

literatura contemporânea.⁴ Acreditava-se que o traslado da terminologia fornecida pela produção chamada pós-moderna, além de não ter nenhuma aplicação nos contextos de culturas dependentes e marginais, era resultado direto da adoção sempre renovada das modas intelectuais que se sucedem nos países centrais.

O aspecto principal levantado nessa oportunidade foi o relacionado à emergência de uma coordenada inédita no quadro de temporalidades históricas heterogêneas que distingue as sociedades latino-americanas. A abordagem dos livros foi direcionada assim a revelar na sua estrutura interna a forma específica em que se corporizava a estética em questão. Mas, como a prudência crítica é sábia conselheira, mantive o cuidado de não fazer nenhum tipo de generalização, para não cair, justamente, na tendência comum de universalizar resultados que só falam dos artefatos literários estudados. A conclusão mais pertinente a ser sistematizada era a de que as obras selecionadas incorporam em seus vários níveis de composição traços pós-modernos, cujo sentido é inerente, embora seja por demais óbvio, à proposta que veiculam como manifestação de “vozes” e “dialetos” até então excluídos ou ignorado pela *cidade letrada*. Por outro lado, ao identificar a presença marcante de tais traços na linguagem narrativa parecia fácil argumentar que esta tinha sido tomada pelos processos de “bastardização” promovidos pela indústria cultural, com as conseqüências de degradação estética em virtude de se tornar objeto reificado para o consumo massivo, seguindo as conhecidas teses adornianas. Porém, o problema da significação enquanto registros discursivos ficaria sem resposta, pois o fato concreto é que elas são expressão de práticas literárias inseridas no fluxo da defecção histórica vivida pela modernidade.

Na tentativa de dar continuidade à compreensão crítica de certas correntes narrativas contemporâneas, nos deparamos com dois romances que colocam interessantes desafios, já que a sua feição estrutural e expressiva muda o estatuto da representação fictícia moderna, embora estejam avalizados literariamente por instituições respeitáveis e assinaturas de peso. Os motivos iniciais da escolha obedeceram, em boa medida, à familiaridade que apresentam com as narrações do recorte anterior, trabalhadas sob o título de **Os bárbaros**

⁴ Um bom exemplo dessa atitude crítica fica de manifesto no trabalho do crítico Carlos Rincón (1989) sobre um romance de García Márquez.

do ritmo (1993), mas a leitura detalhada de cada texto foi se abrindo para a observação de outros aspectos que só agora percebemos. Assim, no momento de selecionar o *corpus* para o presente projeto havia o propósito de seguir explorando as relações de “promiscuidade estética” entre certas formas narrativas e os enunciados de alguns gêneros musicais, a partir do pressuposto geral de que junto à construção de um leitor mais provinciano e menos universal, apto para captar, decifrar e fruir os códigos e signos ressemantizados da escrita, efetuam-se fraturas significativas na linha da tradição que os grandes monumentos do *boom* latino-americano firmam. Só que os tempos mudam, Venancio! Para não pagar mais tributo às minhas origens acadêmicas, dada a necessidade de trocar a lente totalizadora dos velhos enfoques continentais, preferi concentrar o olhar crítico, no momento em que os filhos da terra de Santa Cruz descobrem que tem parentes próximos no quintal de suas casas, na análise e interpretação mais pontual dos “materiais e procedimentos” que as duas narrativas mobilizam para concretizar a esfera da representação fictícia. Sobretudo porque em ambos os casos apresenta-se a problemática de qual é o modelo hermenêutico a ser adotado, vista a possibilidade de estabelecer *a priori* juízos de valor estético que, com as boas intenções das que está cheio o inferno, terminem reduzindo-as a simples exemplares do bem ou do mal pós-modernos.

Como reagir, então, frente a duas obras que aparentemente frustram as expectativas de um leitor educado na melhor escola culta da nossa literatura? Eis a questão! Ganhador do prêmio nacional promovido por uma importante editora do mundo hispânico, o romance do escritor colombiano David Sánchez Juliaio, **Pero sigo siendo el Rey**, nos remete, desde o próprio título, ao repertório da música mexicana e popular para seguir os compassos de melodramáticas histórias, com personagens que se deslocam dos registros discográficos para as páginas impressas do livro. A ficção é construída aqui como desdobramento das tramas que *rancheras*, *corridos* e *boleros* imortalizaram no imaginário de grandes públicos, algumas das quais serviram, inclusive, como núcleos temáticos de roteiros para filmes com famosas estrelas da canção. É a representação da representação, como diria Platão. Mas o estribilho revela na verdade a complexidade do problema que o texto coloca para realizar a sua apreensão crítica sem recorrer a atitudes dogmáticas. A mesma situação que coloca o festivo romance do escritor brasileiro João Almino, **Samba-enredo**, com sua

performance verbal para dar vida a um computador apaixonado pela proprietária, de cuja extraordinária “memória eletrônica” depende a reconstituição histórica de um carnaval com implicações políticas e sociais. Os artifícios da escrita estando direcionados para provocar a impressão, aos olhos do leitor, de que a mesma é uma tela onde se projetam informações transformadas em seqüências de imagens. A realidade ficcional neste caso passa a estar regida pela lógica funcional de uma máquina que revela, na sua auto-suficiência programada, a capacidade de produzir simulacros. Em ambas as situações emerge o caráter que assume a narrativa como instância de representação desligada de toda demanda metafísica, indagação ontológica ou existencial, busca de reinos utópicos ou de verdades essenciais, e, por consequência, a falta daquele sentido moderno de criação de uma linguagem literária nova e original.

O resultado final da reflexão crítica que aqui apresento quer oferecer apenas a versão parcial e parcializada do que considero seja a medula de formas literárias peculiares, mas de significações que extrapolam os limites restritos do singular em razão direta de suas implicações estéticas, pois mostram os rumos que algumas tendências narrativas atuais vêm seguindo no marco supostamente caótico ou heterogêneo da América Latina, ademais de evidenciar os impasses que se originam quando aplicamos o instrumental heurístico de nossos pais a obras com uma racionalidade discursiva desajustada. Em primeiro lugar, procede-se aqui a desenhar as linhas diretrizes que marcam o debate sobre o pós-moderno, perante a exigência óbvia de localizar o marco teórico no qual nos inserimos, a partir da já citada hipótese de que os dois romances estariam adscritos organicamente a tal fenômeno. Trata-se de um recorte meramente metodológico para fixar alguns pontos fundamentais de orientação analítica. A seguir, detenho-me, de maneira muito breve, num aspecto que catalogo importante, embora de aparência irrelevante, como é o da estratégia editorial que respalda a apresentação e o projeto gráfico dos livros. A idéia levantada diz respeito à função que tais elementos têm na definição do respectivo pacto de leitura. Porém, sem utilizar as clássicas argüições sobre o poder de manipulação da indústria cultural, já que as questões enfocadas referem-se aos comentários sobre a obra enquanto gênero e à criação extratextual de efeitos especiais. Depois, a análise das complexas relações entre a esfera dos referentes e o âmbito das formas de representação vai identificar, por ser um dos

pontos chaves da comunicação estética, o mosaico de “materiais e procedimentos” que permite desenvolver a arquitetura de cada universo romanesco. Procura-se observar, especialmente, como a distância entre os dois pólos é quase que anulada através dos jogos intertextuais, da absorção substancial nos planos da estrutura e da expressão de “retalhos” de conteúdos externos, da orquestração de estratégias discursivas que geram a mimetização e presentificação dos objetos referenciais. A seguir, o olhar crítico dirige-se a reconhecer as tessituras básicas que caracterizam as narrações e a observar os fios que costuram o tecido da ficção, dada a tarefa prioritária de dar resposta às interrogantes chaves de que narram, como narram e quem narra, imposta pela necessidade de confrontar as mudanças concretas que se registram na dinâmica interna do gênero. A abordagem dos meandros que percorrem as respectivas histórias permite fixar com maior clareza os artificios utilizados para dar fisionomia à realidade ficcional. Com isso chega-se ao ponto nevrálgico das *diferenças* que cada projeto mantém com os modelos da narrativa moderna, à especificação dos recursos técnicos e formais que são mobilizados na escrita, pois, como já foi dito, a leitura parte da proposta crítica de que os romances são manifestação do pós-modernismo latino-americano. Por último, a modo de epílogo estritamente provisório se fazem algumas considerações sobre o caráter que assume a ficção, o sentido lúdico que se constrói e a natureza literária que emerge, isto é, sobre a particularidade estética de duas obras cuja formalização implica a posta em cena de códigos e signos ressemantizados.

Finalmente, não posso deixar de mencionar que uma das motivações principais do trabalho responde ao incômodo intelectual que me produzem certas reflexões críticas, seja porque permanecem ancoradas numa série de *dogmas* que paradoxalmente negam a velha noção de que as práticas humanas são históricas, seja porque preferem optar pelas generalizações dos juízos sem deter-se na avaliação específica das formas e linguagens que os sustentam. Em tais reflexões oblitera-se o dado particular em razão do afã abrangente de teorizar em torno das expressões do conjunto. Por isso em muitas ocasiões oferecem-se visões totalizadoras e universais sobre a presença e as implicações do fenômeno em questão nas “globalizadas” fronteiras de culturas periféricas. A minha opção é clara. Só me preocupo em apreender a articulação e a racionalidade de duas obras sintonizadas com a frequência da coordenada temporal pós-moderna na América Latina. Contudo, no que

diz respeito ao modelo hermenêutico tenho plena consciência de que falta por resolver o problema essencial da valoração, já que não vejo no mercado da crítica nenhum tipo de solução satisfatória, quiçá porque a mesma tenha se transformado em peça de museu, justo no momento em que se reivindica a máxima antropológica da relatividade das culturas. Eis aqui a minha versão...

I

MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: AS LINHAS DO DEBATE

“cambia el paso
que se te rompe el vestido”

Larry Harlow

Quiçá um dos aspectos mais inquietantes que perturbam o espírito de um certo leitor da atualidade seja o que diz respeito à falta de parâmetros consistentes para realizar a abordagem crítica da obra literária. Pode-se dizer que a desconfiança em relação aos conceitos e sistemas interpretativos invadiu a sua consciência.¹ Se é permitida a figura, os seus olhos foram tomados em parte pela miopia de um presente que, segundo afirmam cabeças pensantes, tornou-se simples sucessão de imagens projetadas na tela colorida do universo. O real desapareceu, agora é mero simulacro, diz o forte veredicto conclusivo. E junto com ele sumiram os alicerces que sustentavam o sólido edifício moderno do social e do cultural, acrescenta-se (cf. Baudrillard, 1991). Porém, tão dramático acontecimento desperta em muitos corações sentimentos contraditórios, quando é chorado ou festejado por opostas torcidas uniformizadas, as quais chegam, às vezes, ao confronto direto armadas de contundentes arguições teóricas e discursivas, ora para defender os vestígios de uma construção que se acredita pode ser ainda reerguida, ora para decretar a total inutilidade de fundamentos que são considerados puro entulho. Em qualquer caso, então, verificam-se as fissuras sofridas pelo instrumental hermenêutico, em virtude do impacto que provoca a perda dos contornos mais visíveis da chamada realidade, com o que se evaporam os referenciais que conferiam espessura material e concreta à vida do homem moderno. Fato

¹ Em boa medida é a essa problemática que Lyotard (1988) dedica sua marcante reflexão filosófica sobre a crise dos “grandes relatos”.

crucial para a conseqüente quebra dos modelos de representação artística e de valoração estética que a modernidade consolidou. Tal leitor torna-se assim uma espécie de bailador que, no embalo animador de uma festa, tenta achar o compasso para seguir os novos acordes da orquestra. Sabe que precisa mudar o passo, mas os velhos hábitos atrapalham, mesmo contra a sua vontade, o movimento do corpo.

Mas o problema maior para quem se situa na linha deste fogo cruzado, temeroso de tomar partido por um dos bandos, é ter que enfrentar, na inevitável condição de receptor e consumidor, uma série de produtos simbólicos que manifestam uma lógica operacional ligada a esquemas perceptivos de outra ordem, a que deriva principalmente do campo das incessantes inovações tecnológicas dos *mass media*. Por isso para quem insere-se no fluxo de uma época regida pelo cada vez menos polêmico prefixo “pós” -fenômeno que extrapola a esfera lingüística-, as incertezas epistemológicas, e até existenciais, em torno ao sentido e significado do que vem a constituir a “irrealidade simulacional”, respondem às alterações profundas operadas nas instâncias de sujeito e objeto. Duas categorias que o pensamento moderno formulou, com os seus respectivos correlatos, sob a firme crença de que entre elas existiria uma relação imediata que conduz à criação empírica da realidade. Uma criação que passa a ser vista hoje de maneira suspeita, na própria medida em que a sua tradicional densidade se debilita pela mediação de fatores que mudam de modo substancial o estatuto de ambas as categorias, e cujo resultado se faz sentir na conformação desse mapa impreciso por onde circula o homem contemporâneo (cf. Baudrillard, 1985).

Isto quer dizer, então, que a aproximação aos objetos literários do presente pode ser realizada basicamente desde duas perspectivas diferentes: uma que assimila os modelos cognitivos da cultura moderna; outra que tenta se abrir ao questionamento de tais modelos para chegar à formulação de um outro tipo de enfoque. Todavia, entre elas registra-se um ponto de coincidência ao reconhecerem o fato de que na atualidade muitos dos discursos poéticos e ficcionais fogem aos cânones modernos, seja porque são expressões degradadas de uma sensibilidade que perdeu o espírito crítico e o desejo utópico, seja porque colocam de manifesto uma descrença generalizada nos valores supremos e universais do mundo

ocidental. Em ambas as situações, a interpretação e valoração da obra vão ressaltar as mudanças significativas que vêm ocorrendo na esfera da representação artística. Porém, tudo indica que não se trata apenas de uma alteração das formas ou da linguagem, ou de uma revolta programática contra as correntes dominantes, tal como se observa na história dos processos literários e artísticos da modernidade, mas de um abandono ou esvaziamento das concepções e práticas que desde o Romantismo perpassam o cenário estético e cultural.²

Portanto, a questão que se coloca aqui é a seguinte: como enfrentar em termos críticos o número crescente de obras que incorporam uma visão que não se ajusta mais ao moderno? Ou, que princípios hermenêuticos devem ser empregados para a compreensão de uma realidade, a literária, de signo diferenciado tanto pelo seu modelo construtivo como pela função a que está destinada? Eis o problema. Pois nossos hábitos mentais estão amarrados umbilicalmente ao *corpus* teórico e ideológico que o modernismo consolidou, e a partir do qual toda obra passa a ter ou não um determinado valor artístico. Neste sentido, boa parte da crítica acadêmica insiste, por exemplo, em afirmar que as mais recentes expressões da ficção e da poesia promovidas pela indústria cultural, uma idéia que implica tacitamente que certas obras escapariam ao seu controle, deixando de se tornarem mercadorias, são expressão imediata da “bastardização” a que é submetida a arte no contexto do capitalismo multinacional. A linha de argumentação, de claro teor adorniano, é a de que em sociedades dominadas pela cultura imagética imposta pelos poderosos meios de comunicação -fato estreitamente vinculado a todos os processos de massificação da vida cotidiana-, a lógica do capital torna-se tão implacável que até os artefatos artísticos se realizam como meros e ardilosos simulacros para o consumo.³ Isto é, a obra, no caso a literária, assimilaria através de procedimentos formais e técnicos as regras que regem a

² Um dos primeiros intelectuais a assinalar o processo de quebra da “tradición de la ruptura”, inaugurada pelos românticos, foi Octavio Paz (1974) ao perceber o ocaso da vanguarda. A mesma idéia é retomada, muitos anos depois, pelo crítico Antônio Cândido (1999) quando observa como a mais recente literatura latino-americana se desliga de seu tradicional espírito “empenhado”.

³ Um bom exemplo que ilustra essa visão catastrófica, de cunho marxista, registra-se na avaliação que Tânia Pellegrini (1995) realiza da cultura brasileira contemporânea.

fabricação de toda mercadoria, o que equivale, em termos de economia política, à total eliminação de seu valor de uso e a sua absolutização como valor de troca.

A experiência do leitor ficaria restrita assim a uma operação comercial voltada para a posse material do objeto simbólico, na condição de consumidor; sem que isto signifique, em momento algum, a supressão de esse oco conteúdo que vai unificar todos os produtos que circulam pela paisagem amorfa da cultura de massa: a fruição. Mas que tipo de fruição? Aquela cuja essência vai se esgotar na estratégia do puro divertimento, da atenção que se presta ao jogo que não compromete a consciência, do lúdico na sua acepção de prazer carente de dimensão reflexiva. Contudo, o aparente paradoxo se desfaz, segundo esta visão teórica, na medida em que os próprios materiais empregados para a elaboração do objeto pertencem ao universo da cultura massificada, e os procedimentos construtivos conduzem à exposição daqueles em hipnóticas imagens despojadas de qualquer referencial.⁴ Chega-se por esta via, irremediavelmente, à constatação de que as produções estéticas e culturais da atualidade estão submetidas aos interesses e ditames mercadológicos da fantasmagórica “sociedade do espetáculo” (Debord, 1997).

Mas o debate instaurado pela adoção, voluntária ou reativa, do prefixo “pós”, para caracterizar uma heterogênea gama de práticas sociais e simbólicas recentes, comporta também posições menos catastróficas que identificam os fenômenos a elas ligados como indicadores da crise histórica ou fase terminal vivida pelo mundo moderno. Segundo este raciocínio, o que aconteceria com as debilitadas estruturas da representação artística e do pensamento crítico, para referir só duas áreas da problemática global, é resultado de um longo processo dialético que se desenvolve no interior da mesma modernidade desde sua conformação histórica. Por isso, a grande maioria das experiências que se realizam na esfera artística e cultural, ou, de modo mais específico, as que mostram um esgotamento aparente dos meios expressivos e dos códigos estéticos, não podem ser catalogadas como

⁴ Sem concordar com o caráter “abstrato” do conceito de pós-modernismo, Peter Bürger (1988) oferece uma instigante reflexão sobre a significação social dos “materiais” da obra, questionando as colocações de Adorno a esse respeito.

provas irrefutáveis da ação corrosiva do capital e do conseqüente esvaziamento dos paradigmas clássicos da modernidade.

Assim, a tese proposta neste caso é a seguinte: se, por um lado, tais experiências não representam nenhum tipo de ruptura ou corte com os princípios e valores essenciais da modernidade, por outro, é difícil deixar de reconhecer as mudanças substanciais que as mesmas provocam ao explorar suas contradições e aporias inerentes. Fora isso, descarta-se a idéia de que não haveria distinção entre os produtos colocados em circulação para o consumo, isto é, considera-se que, por mais dominante que seja a lógica do mercado, certas instituições e objetos do imaginário conservam seu caráter de autonomia frente ao mundo real. No terreno literário especificamente os traços mais peculiares que distinguem as obras do presente -agonismo, niilismo, intertextualidade, desconstrução, pastiche- são avaliados como aberturas que estavam latentes no âmago da modernidade, e que em razão do declínio ou defecção histórica que esta atravessa transformam-se em verdadeiras alternativas de renovação estética. Surge implícita aqui, então, a idéia chave de que o discurso artístico abandona uma de suas características principais, como era a da busca incessante do novo, aspecto central da *querella* entre modernos e antigos, e que Octavio Paz (1974) já definira como núcleo motriz da “tradición de la ruptura”. Na verdade, a obra estaria articulada ainda ao processo literário, mantendo assim os vínculos com o passado, só que direcionada agora à *perlaboração*⁵ de todos aqueles elementos do projeto universal da modernidade que não chegaram a se concretizar. Ela continuaria sendo uma manifestação que arquiteta através da linguagem uma perspectiva sobre o homem como ser social e histórico, com todos seus conflitos de ordem individual, sejam eles ontológicos ou existenciais, dentro do contexto de um mundo dominado pelas incertezas e paradoxos da vida pós-moderna.

É necessário observar que tal enfoque aproxima-se aparentemente da tão debatida proposta de Habermas de retomar o “projeto incompleto” da modernidade. Porém, o grau de parentesco fica restrito apenas ao fato de ambas as posições aceitarem que esta ainda não acabou. Que significa isto? Que a permanência da mesma no horizonte histórico atual é

⁵ O termo é utilizado por Lyotard na sua acepção específica de “reescrita” (cf. Melo Miranda, 1996)

compreendida de maneira diversa, o que se traduz nos tipos diferenciados de interpretação cognitiva dos fenômenos artísticos e culturais, pois estes podem ser avaliados como sintomas de um processo salutar de crise ou como provas irrefutáveis dos impasses a que levou a denominada razão instrumental. Ou seja, o estágio atual da modernidade pode implicar a indagação e resgate do que ela mesma soterrou na sua evolução temporal, uma ação que se concretizada amplia, sem dúvida, as margens de sua dinâmica e de seu sentido respectivos; ou, como quer o pensador alemão, a imperiosa tarefa de superar os impasses citados voltando a reviver o seu ainda válido programa original, com o que a antiga razão comunicativa poderia ser rearticulada no plano da vida cotidiana. Trata-se, pois, de duas respostas teórico-críticas que se distinguem pela maneira divergente de encarar e traduzir a fase atual da arte e da cultura contemporâneas.

Para a primeira, o pensamento e a arte de hoje não assinalariam nenhum estado de perda do poder criativo ou de renúncia da vontade de intervir criticamente no mundo, tal como afirmam de modo categórico diferentes analistas contemporâneos, dado que o que ressalta nas práticas intelectuais e estéticas mais recentes é a tentativa de reverter a fé modernista em relação a uma série de categorias-chaves, como as que erigem a existência unívoca de *um* sujeito, *uma* história, *uma* cultura, *uma* literatura ou *uma* ciência. Todas elas mantendo um elo de ligação direta com a racionalidade e o *telos* do progresso. Daí, então, a possibilidade de concluir que tais práticas, ao driblar o imperativo do novo, tanto pela utilização paródica de códigos e linguagens tipicamente modernistas, como pelo emprego de materiais e procedimentos das mais variadas áreas culturais, terminam por estabelecer uma relação bastante paradoxal com a modernidade como processo de sentido único. Pois sem sair do âmbito de ação que esta construiu, enquanto projeto histórico para o homem universal, vão realizar um exercício de reformulação e rescrita de seus mais importantes paradigmas, abrindo espaço para a aceitação das diferenças e do heterogêneo que marcam as formas de socialidade e de representação artística.⁶

⁶ Os canadenses Linda Hutcheon (1991) e Walter Moser (1994) são dois dos autores que defendem essa visão sobre o fenômeno.

Em síntese, o que ditas expressões mostram em termos de processos significativos é o desenvolvimento de uma estratégia que busca contestar a modernidade por dentro, isto é, elas se instalam no terreno das suas convenções para responder às exigências da realidade que se dilata e transfigura de maneira acelerada e irreversível, que deixa de ter uma unidade consensual pela multiplicação do fragmentário e do heterogêneo. O mundo contemporâneo, para os que defendem esta posição, longe de constituir uma “aldeia global” de vivências uniformes e serializadas, é o espaço no qual a utopia do homem e da cultura universais prometida pela modernidade clássica saltou em pedaços.⁷ As evidências do fato são dadas pelo reconhecimento que se faz, entre outras coisas, dos mais variados “dialetos” de grupos sociais e das identidades que se constroem no agir corriqueiro. Portanto, o “pós” que aqui se instala refere-se ao momento histórico, claramente datado, no qual o projeto iluminista de emancipação humana perde a sua hegemonia e começa a ser encarado como *um* dos vários projetos em jogo nas sociedades de hoje. É assim que se chega à fase atual em que a obra literária e artística coloca em xeque as categorias e os valores universais, que rearticula seus modos de representação e modelos expressivos, e assume o risco de se esgotar na fugacidade de sua recepção ou nas fronteiras restritas da geografia local.

Já a resposta de Habermas (1985) parte da idéia específica de que a modernidade foi reduzida ao “desenvolvimento da arte européia”, uma operação intelectual que, além de restringir os alcances do projeto original concebido pelos iluministas, deixa de lado duas das três esferas que conformam a “racionalidade comunicativa”: a cognitiva e a moral. Esta redução seria o resultado de conferir à esfera estética o papel protagônico de representar o moderno, em razão, justamente, de que prevalece em seu domínio o imperativo da procura incessante do novo, não como simples tendência de estilos que se superam na linha temporal do passado para o presente, mas como conquista antecipada de um futuro carregado de promessas utópicas. Para o pensador alemão, peça chave do debate teórico contemporâneo, o que teria ocorrido com isto é a separação cada vez mais radical do

⁷ Uma importante reflexão a esse respeito é a que desenvolve Boaventura Sousa Santos (1988) desde as margens da periferia européia. Numa linha bastante próxima Norbert Lechner (1991) o faz desde América Latina.

universo da cultura em três campos plenamente autônomos, cada um dos quais foi se transformando, em virtude de seu desenvolvimento particular, em área de atuação de especialistas. A arte teria perdido assim sua relação, essencial para modelar a vida cotidiana, com a ciência e a moralidade, passando a se refugiar nas fechadas fronteiras de sua autonomia. Com isso, há um abismo entre os mundos social e estético, ao extremo de ser quase impensável a sua reconciliação, o que, por sua vez, provoca a perda dessa capacidade da arte de iluminar e interferir nos problemas vitais do homem. Na atualidade, por exemplo, como também o colocam em evidência outras expressões do pensamento, impregnadas pela lógica da razão instrumental, as tendências artísticas não podem fugir do fluxo de práticas reificadas que neutralizam qualquer vestígio de emancipação.

Portanto, a questão central para Habermas passa a ser a de como superar, em termos de um projeto que contemple a totalidade da vida social e individual, o que ele define como “práxis quotidiana reificada”. Eis o desafio de sua reflexão filosófica. De acordo com a sua polêmica proposta, a experiência estética que a arte veicula tem a cumprir uma função primordial, pois, independentemente da significação e do valor que a crítica especializada lhe confira à obra, já que a recepção hermenêutica é só um de seus fatores constitutivos, ela entra no jogo da linguagem comunicativa por meio da qual o homem interpreta suas carências e realiza a percepção do mundo. Por isso a reificação da vida provocada pela dinâmica capitalista, que despoja a arte do modernismo de seu espírito de negação e força inventiva, deve-se converter no fato que leve a conectar a experiência estética, na referida aceção de conhecimento, ao agir da “ciência objetiva” e da “moralidade universal”, ao movimento que pode liberar as potencialidades de emancipação das três esferas da cultura para a organização racional do cotidiano humano. Na verdade, esta exigência implica que a citada reificação, resultante do processo de modernização burguesa, motivo pelo qual a autonomia das esferas obedece em parte a uma reação contra seus efeitos nocivos, pode ser superada “criando uma livre interação do cognitivo com os elementos prático-morais e estético-expressivos”.⁸

⁸ Albrecht Wellmer (1989) também formula uma instigante proposta teórica, a partir teses de Habermas, sobre o pós-modernismo como busca de um “projeto” histórico, só que com uma abertura para aceitar as principais defecções e aporias da modernidade.

Enfim, trata-se de uma proposta programática para um momento do devir histórico em que o prefixo “pós” está identificado aos valores emergentes do elusivo e do efêmero que a cultura capitalista propaga, e cuja tradução no campo artístico vem se concretizar nas muitas paródias e citações da modernidade estética que visam o mero divertimento, na banalização e abandono da ação comunicativa que se registra nas manifestações atuais. A ruptura da autonomia torna-se, então, necessariamente obrigatória, não no sentido de tentar aproximar os mundos irreconciliáveis da arte e da vida, uma tentativa dirigida ao fracasso, como o demonstram as experiências das vanguardas, mas no de abrir cada uma das esferas para estabelecer entre elas vínculos para a interação na práxis cotidiana. Em definitivo, para Habermas esta proposta significa, sob a condição de transferir a cultura para fora do recinto privado dos especialistas, a chance de mudar substancialmente a orientação do processo de modernização social que o capitalismo desenvolve.

O aspecto problemático que apresenta esta postura teórica é o de como abordar, do ponto de vista crítico, aquelas obras que não adquirem nenhum compromisso estético com o mencionado projeto.⁹ Quais seriam o sentido e o valor artísticos do cada vez mais amplo conjunto de manifestações que parecem aderir a “lógica” da modernização capitalista? É possível continuar pensando, na sociedade dos *mass media* e da informação generalizada, a obra de arte como fenômeno de *Erfahrung*? Em última instância, qual é a natureza da representação artística no mundo de hoje e a sua respectiva função social? Na verdade, estas interrogantes alimentam o debate em curso na medida em que colocam em destaque aspectos fundamentais da realidade artística contemporânea, sem que, no entanto, sejam referidos diretamente por Habermas, dada a urgência de contestar todas aquelas tendências filosóficas e culturais que decretam a morte já consumada da modernidade. Todavia, não resta dúvida de que há uma resposta implícita na própria formulação que ele executa da mencionada proposta programática. Isso fica claro sobretudo quando defende a concepção da obra de arte como fenômeno da cultura ligado à construção da consciência do sujeito,

⁹ Alguns ataques críticos ao discurso de Habermas aparecem publicados no dossiê que *Arte em revista* (1983) dedica ao tema do pós-modernismo.

que o conduziria, mediante uma linguagem fundadora, à descoberta das verdades ontológica e existencial e da sua própria condição de ser social.

Mas a inquietação que perturba a sensibilidade de quem vive imerso no fluxo de um mundo dominado pela racionalidade emergente -fugaz cultura imagética, incessante e voraz consumo de bens materiais e simbólicos, tendências globalizantes da economia mundial, descrédito das instituições e das crenças de caráter universal, desestruturação corrosiva da subjetividade humana, inovações tecnológicas no campo da produção de mercadorias e dos meios de comunicação, explosão contínua de vozes étnicas e grupais, crise estrutural dos grandes relatos, destruição da cartografia do real, etc.-, é a de compreender o sentido de todos esses fatos que interferem nas condições da existência humana? Para o leitor que aguça os sentidos e percebe o ritmo frenético que as mudanças em todas as ordens adquirem

no dia-a-dia, e decide despojar-se dos modelos explicativos que atribuem os objetos da atividade artística e os discursos cognitivos atuais à operação de desmonte da modernidade, talvez os fenômenos em questão caminhem em direções decodificadas apenas parcialmente, com o acréscimo de que as implicações respectivas ainda precisam ser interpretadas na sua magnitude.¹⁰ Enfim, o que resulta evidente, de modo geral, é que quase todos os enfoques sobre o pós-moderno, seja como movimento dialético do recalcado e latente da própria modernidade ou como despedida nada nostálgica de seus paradigmas, com frequência terminam tendo uma base conceitual e operativa estreita para a abordagem das obras literárias e artísticas que nele estão inseridas. Assim, as incertezas de tal leitor o mantêm na busca do modelo mais adequado a seus interesses heuréticos. O baile continua e procura-se o passo para que o vestido não se rasgue.

Numa tentativa de periodizar a cultura que o “capitalismo multinacional” instaura e promove, o crítico norte-americano Fredric Jameson (1986) realiza uma das leituras mais argutas das práticas, produções e processos ligados ao pós-modernismo, a categoria teórica

¹⁰ Apesar do grande repertório bibliografia que hoje pode ser consultado em relação ao pós-modernismo e categorias correlatas, é evidente que, por se tratar de um fenômeno emergente, ainda o debate continua marcado pelas incertezas do instrumental hermenêutico para a abordagem das obras literárias.

que encerra o paradoxo de sua própria instabilidade epistemológica, tal como se constata na amplíssima gama de acepções que se confrontam no debate intelectual e na diversidade de elementos que nomeia. O aspecto básico para a aceitação ou não da existência do pós-modernismo depende, segundo o autor, da hipótese historiográfica de que teria acontecido um “corte radical ou *coupure*” no movimento modernista, cujas implicações transcendem a consabida mudança de estilos e modas inerente ao seu ditame primordial de inovação estética. Em que momento isso se concretizou? Tal corte pode ser datado, no que há uma espécie de consenso tácito entre a grande maioria dos estudiosos, entre as décadas de 50 e 60, justo quando o alto modernismo encontra-se já institucionalizado como modelo estético dominante e sua aceitação artística tem o aval irrestrito dos influentes setores acadêmicos.

A proposta teórico-crítica de Jameson parte, então, do reconhecimento inicial de que nesse período houve sim uma mudança radical no âmbito da cultura, tendo como uma de suas manifestações mais relevantes a eliminação de fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa, essas áreas do imaginário humano que por sua natureza particular sempre foram antagônicas e irreconciliáveis.¹¹ E isso vai significar o fim da oposição que perpassa e fundamenta a trajetória histórica do modernismo. Porém, diferentemente de quem associa a supressão das fronteiras entre ambas as culturas à suposta emergência de um novo tipo de sociedade, tal como Daniel Bell (1977) sustenta ao assinalar os traços distintivos do que define como “sociedade pós-industrial”, Jameson prefere adotar a perspectiva marxista para interpretar o fato como consequência, no nível da superestrutura, de uma nova etapa do capitalismo, essa que hoje se distingue, pela sua tendência dominante de globalização, sob a denominação específica de multinacional. Isto é, o pós-modernismo, mais que constituir a personificação do processo de superação ou destruição da modernidade, é sobretudo a concretização material da “lógica cultural do capitalismo tardio”. A partir de tal condição, de ser um fato que se localiza na superestrutura, é que o autor formula a proposta política de periodizar o momento histórico em que todos os aspectos da vida tornaram-se culturais,

¹¹ É importante observar que Jameson, num trabalho anterior, faz a proposta de que “se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes”, em razão da maneira como ambas trabalham os “conteúdos” (1994). Sem dúvida, uma posição que reconhece

ao extremo de se observar uma estratégica transformação do universo simbólico e estético pela perda irreversível de sua autonomia, já que este foi integrado definitivamente à dinâmica geral de produção de bens de consumo.

É necessário ressaltar ainda que o modelo periodizador proposto por Jameson segue as teses elaboradas por Ernest Mandel (1979) sobre o processo evolutivo do capital. De modo sintético, tal processo estaria caracterizado pela “expansão dialética” que se registra em três grandes momentos, tendo seus correlatos respectivos na série das “três revoluções tecnológicas” que marcam o desenvolvimento histórico do modo de produção capitalista. De acordo com este esquema tripartite, é possível identificar cada estágio da cultura a uma fase correspondente do capitalismo, pois constata-se uma lógica dominante que *determina em última instância* o respectivo evoluir e estruturação de sentido, além de definir a função social que ela deve cumprir. Assim, o percurso evolutivo que se inicia com o capitalismo de mercado, continua com o monopolista ou também chamado de imperialista, e desemboca no que se chama de multinacional, teria um registro específico no nível da superestrutura, dado que a hipótese levantada por Jameson é a de que as práticas e as representações que vão conformar o realismo, o modernismo e o pós-modernismo significam, especificamente, o trânsito cultural por cada uma dessas fases.

Finalmente, há um aspecto nesta leitura historiográfica da cultura produzida pelo capitalismo que merece ser destacado, sobretudo pela importância central que tem para a caracterização crítica de certas manifestações literárias como as que aqui abordaremos, e cuja inserção nas coordenadas periféricas do sistema coloca no centro do debate a questão da abrangência geo-social do pós-modernismo. Tendo como base a argumentação de que existe uma nova *dominante* cultural no contexto do capitalismo tardio, Jameson conclui, de maneira categórica, que esta dominante “é expressão interna e superestrutural de um novo momento de dominação militar e econômica dos Estados Unidos em todo o mundo”, com o que circunscreve a origem e o processo de construção e circulação da “cultura pós-moderna

na segunda algo a mais que simples manipulação, como acreditam os fieis seguidores latino-americanos. Porém, as suas formulações teóricas atuais indicam que houve uma retificação implícita de tal proposta.

global” a fronteiras bastante precisas, tal como se corrobora nas suas reflexões analíticas e no crucial levantamento dos traços distintivos que distinguem a produção estética a ela adscrita. Nesse sentido, então, a tentativa de elaborar uma cartografia cognitiva do até agora inapreensível território do imaginário pós-moderno, em virtude, especialmente, da metamorfose do real numa sociedade consumidora de simulacros imagéticos, adota como referências concretas as expressões que no campo literário, cinematográfico, arquitetônico ou das artes plásticas, incorporam nas suas linguagens a nova “lógica” que domina a cultura norte-americana. Em suma, a abordagem que ele realiza, da perspectiva teórica, tem como referente exclusivo a produção simbólica e estética que desde o segundo pós-guerra vem se executando no centro geopolítico do capitalismo avançado.¹²

Portanto, pode-se argumentar nessa linha de raciocínio que a irradiação da cultura pós-moderna pelas mais diferentes regiões do planeta é fruto direto do papel hegemônico desempenhado pelo poderio econômico e militar norte-americano no contexto mundial. É, justamente, esta avaliação a que leva o pensador marxista a conceber o seu próprio fazer intelectual como uma ação de caráter ideológico e político (Jameson, 1990). O seu esforço cognitivo volta-se para a inteligência dialética da realidade, para a criação de um programa que resgate a dimensão utópica da arte e da cultura, para a reconquista do espírito crítico das obras do imaginário, para reinserir no presente dos homens a esperança e o sonho da emancipação. Todavia, o desafio que o pós-modernismo coloca, principalmente em termos de uma “representação situacional”, ao sujeito que está imerso no fluir de uma totalidade paradoxalmente não representável, mas nem por isso incognoscível, a do capitalismo que transcende as fronteiras nacionais e coloniza até os antigos redutos “antiburgueses” da Natureza e o Inconsciente, em momento algum implica, segundo a visão teórica do autor, converter o cânone e os modelos modernos em absolutos artísticos e culturais. Ainda que, por outro lado, eles sigam operando direta ou indiretamente como referências primordiais para a análise e valoração críticas. Em síntese, a compreensão da fase pós-moderna como traçado de uma carta geográfica que visa a orientação intelectual, neste caso está ligada de

¹² É evidente que a vasta produção intelectual do crítico e teórico norte-americano também inclui várias análises de manifestações culturais originárias de outros contextos geográficos. Sobretudo algumas dos chamados países do “Terceiro Mundo” que lhe permitem ratificar suas teses políticas e cognitivas.

forma orgânica à proposta ideológica de elaborar um programa alternativo para a esfera da cultura, mas a partir da realidade inerente ao capitalismo multinacional.¹³ Por isso para Jameson a tarefa cognitiva articula-se à definição de um projeto de política cultural que se torna humana e socialmente cada vez mais prioritário.

O leque de opções a disposição do leitor-crítico que procura decifrar os signos do presente sem recorrer a visões “apocalípticas ou integradas”, inclui também a que apresenta o filósofo espanhol Adolfo Sánchez Vásquez (1989), na qual convergem os fatores políticos e historiográficos ao aceitar a emergência de uma nova fase no desenvolvimento capitalista. Sem dúvida, trata-se de uma renovada formulação teórica que visa interpretar a realidade material e social, simbólica e subjetiva, do mundo contemporâneo; essa realidade que, quase sem exceção, permeia na atualidade o contexto de sociedades entregues a sofisticados meios e jogos de comunicação, absorvidas pela dinâmica voraz do consumo que converte o novo e original em rotina, sujeitas a formas inéditas de legitimação do poder. Ou seja, essa realidade que o capitalismo multinacional espalha pelo mundo com a sua lógica cultural concreta, e cuja compreensão profunda e sem preconceitos deve estar ligada à construção de um outro projeto político de emancipação individual e coletiva.

O aspecto inicial que o autor esclarece é que com o termo pós-modernismo não se procura designar nenhum estilo artístico ou norma estética, como se poderia pensar, num primeiro momento, em razão da crise ou ocaso das vanguardas que a crítica tanto assinala. De ser assim simplesmente restringiria-se a sua aceção à diversidade de práticas e obras que agora ocupam o lugar dominante. Na verdade, o que se quer denominar com tal conceito é “um conjunto de proposições, valores e atitudes que, independentemente do seu grau de validade teórica, não se pode negar que existem, e funcionam ideologicamente, como parte da cultura, da sensibilidade ou da situação espiritual do nosso tempo”. Porém, o

¹³ Não deixa de chamar a atenção o fato de Jameson começar a enxergar a literatura e a arte do “Terceiro Mundo” como saídas alternativas em virtude de seus traços serem a expressão de um sujeito “anônimo e coletivo” (1994 a,b). Uma das respostas mais incisivas à “retórica da alteridade” de Jameson é dada pelo crítico indiano Aijaz Ahmad (1988).

caráter abrangente que passa a ter o conceito aqui depende diretamente da aceitação de um outro fato, o que diz respeito à declinação do processo histórico que conhecemos no mundo ocidental com o nome de modernidade, e cujos paradigmas sempre contemplaram a idéia de que o futuro da sociedade humana estava inserido organicamente na força propulsora do progresso. Daí que se trate de uma categoria com a qual pode ser apreendida criticamente a dinâmica das transformações que afetam o homem contemporâneo.

A carga semântica do prefixo “pós” direciona-se neste caso a designar as condições atuais de existência, a reconhecer a mudança radical das estruturas de pensamento e as heterogêneas formas de representação artística que emergem logo do tão discutido, porém absolutamente irreparável, fim da modernidade. A interrogante que emerge é óbvia: mas o que é a modernidade? A resposta bastante concreta. Segundo Sánchez Vásquez, esta pode ser entendida como “o processo histórico que se inaugura com o projeto ilustrado burguês de emancipação humana, com a Revolução Francesa que pretende levá-lo à prática e com a Revolução Industrial que vai desenvolver de modo enorme as forças produtivas”. Um processo ao que vão estar aderidos esses traços tão característicos que lhe outorgam um teor bastante afirmativo. Em tal sentido ela sempre associa-se ao colocar em cena uma série de potencialidades: permitir que o homem realize a desejada utopia da emancipação plena, conquistar através do culto à razão o domínio absoluto da natureza e das relações sociais, e materializar o progresso com a busca ascendente e teleológica do novo. A pós-modernidade passa a equivaler assim ao quebre ou corte do referido processo histórico e à negação sistemática de tais potencialidades; ela coloca de manifesto, conseqüentemente, a realidade social e cultural gerada pelo avanço do capitalismo multinacional após a Segunda Guerra Mundial, que as sociedades burguesas vão viver de modos diferentes em virtude de seu grau de integração a tal sistema.

Por outro lado, esse mesmo teor afirmativo que identifica a modernidade foi alvo em várias ocasiões de contundentes pronunciamentos críticos, sobretudo desde os campos da sociologia e da filosofia política, na medida em que iam ficando evidentes as limitações intrínsecas e os efeitos destruidores que ela carrega. Os questionamentos que pensadores

como Marx, Nietzsche, Weber ou Adorno realizam, embora cada um privilegie os aspectos que impotam a sua própria reflexão, têm em comum detectar as principais contradições ou aporias que debilitam a força e o destino da modernidade. Para todos eles, então, o que se constata na observação de seu desenvolvimento é o pôr em curso também energias de signo negativo, como acontece, por exemplo, com as tendências que levam a instrumentalizar a razão para o exercício do poder econômico e político, com a neutralização gradual da idéia de progresso ascendente, o banimento do sujeito individual na “jaula de ferro” em que se converteu a ordem social, e com as promessas reiteradas de emancipação humana que se transfiguram em alienação da consciência.¹⁴

Todavia, existe um outro ponto de coincidência entre tais pensadores que merece ser destacado, a pesar de seus enfoques teóricos e filosóficos não serem coincidentes. Como indica Sánchez Vásquez, todos eles são tributários, em diversa medida e paradoxalmente, de alguns postulados tipicamente modernos, pois as suas argumentações discursivas, além de desmontar, pela via da observação e análise críticas, os alicerces que dão sustentação à modernidade burguesa, também são portadores de idéias e proposições carregadas de luz utópico e espírito de emancipação. Daí que ao realizar com denodado empenho o juízo e a condena radical “da razão, do progresso e do sentido da história”, de tudo aquilo que, numa

perspectiva mais ampla, costuma chamar-se geralmente de estruturas e lógica da sociedade capitalista moderna, não conseguem desvencilhar seus enfoques respectivos do tradicional impulso que deriva da dialética da *superação*. Essa categoria do pensamento e da ação que ao longo da era moderna passa alimentar a busca incessante do homem e dos valores novos. Não importa se a superação obedece a uma vontade individual ou a uma resposta de classe, se ela se concretiza por meio da atividade política ou da experiência estética, se se traduz em atitudes niilistas que proclamam a “morte de Deus” ou em atitudes e gestos existenciais heterodoxos. Em qualquer uma destas situações o essencial é a noção de que algo novo

¹⁴ Uma sintética e aguçada revisão dos “paradigmas da modernidade” que diversos pensadores procederam a questionar, no fluxo dela mesma, é a que realiza Carlos Augusto Viano (1989).

deve surgir para *superar*¹⁵ o que obstaculiza a conquista do reino da liberdade humana, seja na forma irredutível do ser individual ou na de identificação de consciências.

Portanto, a negação crítica das premissas e dos paradigmas da modernidade que seu *ethos* particular provoca, já que estaria associado a processos e mecanismos que terminam levando à degradação da condição humana, e por consequência imediata à reificação do homem e perda da liberdade, permanece paradoxalmente inscrita na órbita de um sistema de pensamento “universal, progressista, teleológico e eurocêntrico”. É uma negação que não descarta em momento algum os princípios epistemológicos e os postulados filosóficos da racionalidade iluminista e ocidental, e cujo pressuposto ideológico básico é o de encontrar alternativas liberadoras para o homem que transita pelas coordenadas do mundo moderno. Conclui-se daí que a modernidade já foi posta em questão em diversas ocasiões ao longo de seu percurso histórico, pois, sob pontos de vista diferentes, procura-se transcendê-la ou redirecioná-la através do ataque frontal a seus modelos operativos e racionalidade interna, sem deixar de lado para isto uma das categorias básicas que a perpassam como processo. Fato fundamental a ser considerado para entender como em certos momentos artistas e/ou intelectuais decretaram antecipadamente a implosão, a falência ou fim da modernidade.

Resultaria legítimo falar hoje de “condição pós-moderna”? Sim. Sobretudo porque as práticas intelectuais e as construções simbólicas descansam sobre bases diferentes. De acordo com tal argumentação, então, os conceitos de *pós-modernidade* e *pós-modernismo* vão ter sentidos semânticos complementares. O primeiro engloba a nova realidade que é gerada pelas vertiginosas inovações no campo tecnológico e comunicacional. Enquanto o segundo assinala a mudança radical que se introduz nas estruturas do pensar e do sentir. Ambos os termos fazem referência assim ao conjunto de fenômenos que marcam o processo de despedida da modernidade e do modernismo. Por isso, se o prefixo “pós” indica que *algo* diferente se instala no lugar do que estava antes, a relação entre as duas instâncias é, embora pareça óbvio, o fator que origina as diversas e sistemáticas negações. Em última

¹⁵ Essa idéia continua presente até hoje no campo da discussão teórica e ideológica sobre a modernidade. Veja-se, por exemplo, como Marshall Berman (1991) e Perry Anderson (1986) enfrentam a polêmica questão a propósito do livro do primeiro **Tudo que é sólido desmancha no ar** (1986).

instância, o “pós” passa a enunciar as pouco estáveis -porque mudam de modo acelerado- condições materiais e históricas em que se insere a consciência emotiva e racional do homem contemporâneo, para quem o *novo* nada mais é do que a constatação de que a existência é uma contínua reiteração de instantes isolados cujos conteúdos se esgotam em si mesmos. Sem dúvida, uma maneira inédita de registrar e enfrentar as circunstâncias do presente que se reduz a sucessivos instantes, sem a convicção de que a vida caminha na direção de um amanhã pleno de esperanças.¹⁶

A ação desconstrutiva¹⁷ das negações pós-modernas começa, ainda segundo Sánchez Vásquez, voltada para o que constitui um dos pilares tripartites da modernidade: o projeto iluminista de emancipação humana. Esta negação vai se caracterizar, ao contrário da que foi realizada pelos pensadores acima mencionados, pela ausência de qualquer perspectiva de superação que um outro projeto pudesse incorporar em termos de alternativa histórica; uma ausência que se justifica pela crise de legitimação que todos os grandes metarrelatos vivenciam nas últimas décadas. Isto é, os pós-modernos ao colocar em questão tal projeto procuram eliminar toda possibilidade de resgatar ou restaurar o sentido social e histórico que ele veicula, mas sem oferecer nenhuma saída alternativa para sua virtual substituição. Abandona-se aqui o impulso dialético da resposta antitética, numa atitude que, para alguns analistas da cultura contemporânea, significa a aceitação definitiva do niilismo existencial.

Na longa lista de itens conceituais que passam a ser *desconstruídos*, uma palavra vital para a consciência pós-moderna, aparecem, conseqüentemente, os que integram de maneira direta o núcleo do projeto que a modernidade impulsiona: *superação, novidade, progresso, razão, utopia, sujeito, história, etc.* Em tal sentido, ao não se conceber mais a idéia chave de que a mudança é a força propulsora para apropriação do futuro, cada um desses itens é implodido nos gestos da vida cotidiana e nas práticas de intelectuais e artistas. Como diz o apocalíptico Baudrillard: “o futuro já chegou”. E os efeitos se fazem sentir. Não há nada

¹⁶ Como muitos outros autores, Sánchez Vásquez recorre a um amplo elenco de referências teóricas que emergem das correntes mais heterogêneas, todas voltadas para a compreensão do contemporâneo.

¹⁷ Sem dúvida, esta categoria dos pós-estruturalistas franceses tornou-se central para caracterizar as mais relevantes tendências da arte e da cultura pós-modernas. (cf. Harvey, 1992)

novo na invenção. A novidade passa a ser uma mera rotina. O homem não espera mais nenhuma utopia. A história acaba porque é apenas um enunciado discursivo. Ela sai de cena como “processo unitário dotado de certa coerência e racionalidade”. Os riscos de destruição do planeta tornam inválida a noção de progresso. A razão instrumentalizada sempre reforçou o exercício do poder econômico e político. Ela não participa mais na construção de um universo regido pela comunicação solidária. E o sujeito esfacela-se em inúmeros e irreconhecíveis fragmentos, fratura-se a autonomia do ego individual burguês. É por tudo isto que o pós-modernismo proclama a libertação do pensamento e da imaginação das visões totalizantes e monolíticas, para criar o território de convivência pacífica de práticas ecléticas, valores relativos, idéias heterogêneas, sujeitos múltiplos, representações heréticas e dialetos grupais, livres de qualquer pretensão universalizante.¹⁸

Finalmente, a consequência ideológica que, segundo o filósofo, envolve o abandono da modernidade é a de deslocar de modo decisivo as atitudes humanas para o plano do contemplativo, em lógico detrimento do espírito de ação. Como não há nenhuma meta de emancipação a ser atingida, ou qualquer aspiração teleológica, a praxis política e social cede seu lugar hegemônico ao olhar estético. Assim, esta passividade que libera o homem da ação transformadora, e o torna um ser estático frente ao qual o mundo desfila, pode ser vista objetivamente como a manifestação concreta da lógica cultural do capitalismo tardio. Para Sánchez Vásquez reconhecer essa *condição pós-moderna* como realidade histórica do nosso tempo, e não simplesmente como problema de índole discursiva ou teórica, é o passo

inaugural para começar a pensar num projeto histórico verdadeiramente alternativo para o homem contemporâneo. É evidente que o sucesso do desafio vai depender também do gesto de se desvencilhar de vez da velha herança deixada pela cultura burguesa e o pensamento iluminista. Só assim será possível vislumbrar no horizonte uma saída para os impasses e armadilhas que coloca a fase atual do capitalismo. Uma saída cujo nome poderia

¹⁸ Uma boa síntese das “defecções” da modernidade que o pós-modernismo coloca em total evidência encontra-se na aproximação que faz B. Vavakova (1986) ao problema.

ser o de socialismo pós-moderno. Eis a proposta. Em muitos pontos coincidente com a do teórico marxista Jameson quando busca fincar as bases de um projeto cultural alternativo.

Com esta nova opção cognitiva o leitor, que anda tentando ajustar o passo para não se perder na dança do momento, fica ainda mais exposto à perturbação. Com certeza, ele se pergunta: qual é a que devo seguir? A sua vacilação aumenta no momento de encontrar no mercado intelectual globalizado um outro produto para a localização no mapa pós-moderno. Porque a definição do quadro teórico referencial para a posterior abordagem crítica dos dois romances selecionados deve incorporar, por menor ou parcial que seja o recorte, e ainda considerando a amplitude de escolhas que podem ser feitas, a reflexão que o filósofo italiano Gianni Vattimo (1987, 1991) vem realizando sobre a crise ou fim da modernidade. Pois, embora sua análise contemple muitos dos aspectos catalogados pelos vários enfoques até aqui referidos, na própria medida em que o fenômeno em observação apresenta traços que se reconhecem de maneira quase consensual, a argumentação teórica que a sustenta termina lhe conferindo uma direção e um sentido bastante diferenciados, e a libera da visão apocalíptica em relação a determinadas expressões da arte e da cultura nas sociedades tardo-modernas.

A partir da tese central sobre o fim da modernidade formula-se uma instigante leitura do mundo contemporâneo para descobrir as *chances* de emancipação que este oferece. Esta perspectiva vai conduzir Vattimo a um exercício hermenêutico cujos pressupostos filiam-se à corrente filosófica que tem como figuras principais Nietzsche e Heidegger. Dois nomes que, nos seus respectivos momentos, e numa certa linha de continuidade, dedicaram-se a desmontar a “metafísica do real” que as sólidas estruturas de pensamento da modernidade consolidaram. Mas a apropriação do niilismo como instrumento que abre possibilidades para interpretar o presente está vinculada a uma exploração paralela das reflexões pouco ortodoxas de Walter Benjamin sobre a cultura no mundo da tecnologia. Trata-se, pois, de uma proposta teórico-filosófica ancorada na necessidade de detectar, no que parece ser apenas monocórdio, a “sociedade da comunicação generalizada”, dentro da qual teriam desaparecido totalmente os antigos e clássicos valores do homem universal, as

notas quase imperceptíveis que, à maneira de síncope, a composição pós-moderna também incorpora. E cujas significações podem ser avaliadas, da perspectiva de quem indaga as implicações da arte e da cultura contemporâneas sem lamúrias, como uma verdadeira libertação de visões do mundo, de *Weltanschauungen*; um fato que vai se traduzir numa série de redefinições e possibilidades que colocam em xeque os juízos pouco otimistas sobre o destino do homem na época da realidade simulacional.

A primeira questão a ser considerada é obviamente a que diz respeito à conceituação da modernidade. Se o debate que vem sendo travado gira ao redor da idéia de ela ter chegado ou não a seu fim, resulta mais que pertinente estabelecer, a pesar da ampla gama de definições existente, pelo menos um consenso mínimo sobre o que se engloba sob esta denominação. Segundo Vattimo, então, haveria uma definição que não provoca nenhuma discordância, e a partir da qual pode-se estruturar a tese de que a mesma acabou: “a modernidade é a época em que o fato de ser moderno se torna um valor determinante”. Que significa isto? Que o moderno, no sentido do novo e do original, tal como se corrobora especialmente no campo da arte, é a força motriz de um processo que caminha em direção progressiva a uma meta, aquela que o Iluminismo traçou em termos de emancipação e de “uma cada vez mais perfeita relativização do homem ideal”. Por isso quando emerge um fato social ou estético marcado pelo signo da ruptura com o passado imediato, com o que já perdeu validade em virtude de ser deslocado como algo antigo e obsoleto, celebra-se o que nele teria de avanço ascendente para atingir o cada vez mais próximo escopo derradeiro do ser humano. O que poder ser traduzido sob a premissa seguinte: na idade da razão o homem caminha sempre em direção a seu último e autêntico destino.

E é justamente esta lógica a que lhe outorga ao mencionado processo um duplo caráter: linear e unitário. Linear porque todos os eventos que nele participam vão estar encadeados e receber uma ordenação racional em termos de seqüência, o que implica, necessariamente, um trabalho de seleção para determinar quais são os que na verdade apontam para o *telos* ambicionado. Unitário na medida em que, para determinar o próprio

sentido de superação e progresso dos acontecimentos humanos, é indispensável pensá-los como um todo orgânico. Ambos os aspectos determinados implicitamente pela existência de um núcleo que organiza e dá coerência ao que, no marco específico do mundo ocidental, se registra como “história da humanidade”. Quer dizer, o valor supremo da modernidade deriva da crença ideológica de que existe um *logos* central que estrutura e impulsiona todas as instâncias da vida, e que ao se manifestar na busca permanente das mudanças radicais transforma o devir do homem num processo contínuo e universal, cujo fim aparece como o tempo da plena emancipação. Daí a idéia de que cada nova fase social, política ou artística de Ocidente representa um momento inédito e superior na história, pelo que seu valor se liga de modo intrínseco ao que significa como assimilação do espírito de progresso, como movimentação de energias transformadoras e como aproximação concreta ao futuro utópico da humanidade. A história passa assim a ter como pressuposto básico a famosa dialética que dirige o desenvolvimento contínuo das forças produtivas, dos sistemas social e político, das formas culturais e artísticas, e dos métodos cognitivos para a apreensão da realidade. Ser novo e original é a premissa de quem aspira a ser moderno. E de quem vive no fluxo vital da história. Eis o que se esgotaria com a chegada das perspectivas pós-modernas.

Para o leitor que contempla o salão de baile com a esperança de encontrar um ponto de referência que o ajude a decifrar o compasso da dança da atualidade, a argumentação até aqui referida não apresenta nenhuma novidade, já que nela se contempla a identificação dos paradigmas da modernidade que muitos outros enfoques também realizam. Onde residiria a diferença? E que alternativas oferece para pensar o presente? Sem dúvida, na maneira como Vattimo analisa e interpreta o fenômeno pós-moderno ao se despojar, num gesto de índole hermenêutica, tanto do sentimento nostálgico que acompanha uma grande maioria de estudos -a despedida do moderno vista enquanto perda irreparável dos sonhos utópicos-, como da euforia de quem o transforma no mecanismo de libertação de todas as ataduras impostas pela racionalidade burguesa. Com isto toda a indagação volta-se para o que o gera o fenômeno, dado o fato do mesmo ter como base material os processos tecnológicos da comunicação, e para a observação crítica dos desdobramentos que este tem no terreno

da subjetividade individual, das representações simbólicas e das práticas sociais. Mas com a peculiar inversão do olhar. Pois é nesta operação que vão se desvendar as *chances* do homem como ser contemporâneo.

O sentido que tem o termo pós-moderno liga-se nesta visão teórica à existência da chamada sociedade dos *mass media*. Portanto, a questão que constitui o cerne da reflexão é a análise do papel que exercem na configuração de uma esfera especular, com a qual se concretizaria a “irreparável” desmaterialização da realidade, e a compreensão dos efeitos que levam à multiplicação caótica de imagens, sujeitos e vozes em detrimento da postulada unicidade do mundo. Isto significa reconhecer em primeira instância que a dinâmica da vida contemporânea passa a depender cada vez mais e em maior grau dos sofisticados meios de comunicação que se espalham por todo o planeta. Não só porque eles inundam o cotidiano das pessoas, modificando toda a ordem sensível e perceptiva, ao extremo de converter qualquer acontecimento em informação a ser consumida em escala planetária, ou porque provocam um certo nivelamento ao ter um alcance massivo que elimina distinções de várias espécies, colocando na berlinda muitas das coordenadas que delimitavam os territórios do já tradicional mapa de práticas humanas; como também pelo que representam em termos de possibilidades inéditas para a criação e abertura de canais de transmissão de imagens não homogêneas do mundo, de discursos que recusam abertamente o uso de uma lógica e uma língua universais, com os que tantos grupos sociais realizam essa tomada de posição que inverte o curso linear e unitário da história que a modernidade tanto propalou. Enfim, a emergência do pós-modernismo articula-se, de forma bastante paradoxal, aos processos de *pluralização* da cultura que o avanço tecnológico dos *media* desencadeia no interior das sociedades contemporâneas, as quais precisam, pela própria sobrevivência do sistema ao que estão adscritas, segundo Vattimo, ensanchar as fronteiras do cada vez mais poderoso mercado da informação.

Em síntese, no âmbito das sociedades onde os *mass media* se projetam como atores determinantes da trama da vida, aquelas cuja denominação mais consensual é a de pós-modernas, vai se registrar, junto aos processos de massificação dos produtos culturais e

artísticos e de constante multiplicação de objetos de informação, uma série de fatos que implicam a “dissolução dos pontos de vista centrais”, em razão precisamente dos mesmos *media* passar a veicular conteúdos que são expressão de grupos sociais subalternos. Com isso, então, a visão pessimista de Adorno (1986) sobre a função que aqueles teriam como simples legitimadores da ordem burguesa, conformando inclusive a base ideológica para o controle autoritário da sociedade, com o que se lhes confere o poder absoluto de modelar a mente sempre frágil dos receptores¹⁹, reduzidos ao papel de simples consumidores, perde toda a contundência teórica na medida em que se observa como as imagens e interpretações do mundo são cada vez mais heterogêneas, pois as exigências de expansão do mercado incorporam no jogo da comunicação as que produzem os mais variados agentes sociais.

O declínio ou fim da modernidade que Gianni Vattimo postula seria em boa medida o resultado da dinâmica operacional que rege o universo dos *media*. Isto é, ao gerar pelo seu próprio desenvolvimento instrumental a possibilidade efetiva de que grupos de toda espécie “tomem a palavra”, o que por sua vez conduz a uma proliferação caótica de vozes que falam os mais diversos dialetos, a idéia de que existe apenas uma racionalidade central que molda o curso e o sentido dos acontecimentos da vida humana cai em total descrédito. Por isso a caracterização que o autor faz do pós-moderno é a de que este viria significar sobretudo a “libertação das diferenças”. Em primeiro lugar, porque no mapa flexível da comunicação generalizada registra-se a emergência do que o autor chama de *racionalidades locais*, as que dizem respeito a todas essas minorias e tribos que vão assumir uma identidade singular -étnica, sexual, religiosa, cultural ou estética- no espaço cada vez mais aberto do mundo.²⁰ Com as conseqüências que se manifestam na negação tácita de uma das premissas essenciais que distinguem a época moderna, e cujo enunciado pode ser transcrito de modo sintético na seguinte afirmação: “só existe uma única forma de humanidade para realizar, não obstante todas as peculiaridades, todas as individualidades limitadas, efêmeras,

¹⁹ Essa visão começa a ser desmontada na América Latina nos anos 80 quando autores como Jesús Martín Barbero (1987) introduzem a categoria de “mediações” para interpretar os processos da comunicação nas esferas da cultura massiva e/ou popular. Numa perspectiva sociológica, Mike Featherstone (1995) aborda também as relações entre “consumo” e “pós-modernismo” a partir de aspectos relacionados, de maneira especial, com as práticas de certos grupos sociais,

contingentes”. Em suma, o modelo proposto e sancionado pelo pensamento moderno como ideal único de toda a humanidade, tendo como referência imediata o homem europeu, vê-se enfraquecido nas suas pretensões de universalidade ao ter que conviver com os que se projetam em escala menor ao ter uma abrangência apenas provinciana ou setorial.

Em segundo lugar, porque a referida erosão que os *mass media* acarretam com a multiplicação de registros heterogêneos da vida conduz ao já assinalado fim da categoria de história, pois o reconhecimento e aceitação das diversidades entra em choque com a visão teleológica e orgânica que colocava todos os homens nos trilhos do mesmo processo de emancipação. Por outras palavras, a supressão da história não seria o resultado exclusivo da crise agônica vivida pelo colonialismo e o imperialismo europeus, fato que traz consigo a mudança substancial das coordenadas que organizavam o mapa político e civilizatório do mundo, dado que derivaria também dessa presença cada vez mais notória de comunidades e povos considerados periféricos ou “primitivos” no cenário da comunicação generalizada que perpassa o planeta.²¹ Daí que a circulação das diferenças seja entendida como o passo que elimina a imposição violenta de um absoluto histórico construído e implementado pela cultura ocidental. Na época em que todos os homens vão se tornando contemporâneos pela globalização do mundo, a estruturação da história que distingue a modernidade, e com a qual delimita seu território temporal em relação ao antigo, transfigura-se simplesmente num discurso que vai concorrer com outros muitos discursos proferidos para o relatar dos fatos humanos. Chega-se à constatação decisiva de que a história não passa de um conjunto de meros enunciados narrativos, pelo que vai perder todo seu atributo unitário e universal, e o vínculo metafísico com a *verdade* dos fatos. Ou, simplesmente, que hoje a história, pelo “uso dos novos meios de comunicação, sobretudo a televisão, tende a esbater-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade produzindo também desse modo uma des-historização da experiência”.

²⁰ A importância que cobra a fragmentação do social e o “declínio do individualismo” é um dos tópicos centrais da problemática que Michel Mafessoli (1998) identifica na cultura contemporânea.

Há ainda nesta interpretação da cultura nas sociedades tardo-modernas duas idéias que, pela posição de relevo e caráter polêmico que adquirem, merecem atenção especial: as que dizem respeito à tão propagada dissolução da realidade e a da suposta morte do sujeito. Em relação à primeira observa-se que a intensificação de informações propiciada pelos *mass media* torna cada vez mais difícil manter a estabilidade da noção de realidade. Esta pode ser concebida agora, nos seus mais variados aspectos, recorrendo à combinatória dos mais diversos materiais que o arsenal informativo coloca a disposição, sem responder em momento algum a qualquer princípio regulador na medida em que a dinâmica dominante é a atomização da mesma em imagens simultâneas e heterogêneas. Como diz Vattimo, talvez esteja-se realizando hoje a “profecia” de Nietzsche de que o mundo real se tornaria uma fábula. Na acepção literal do termo, se se considera que a sua concretude, base de toda a segurança racional e subjetiva do homem moderno, é substituída, em virtude das invenções tecnológicas, por jogos de imagens que se projetam no mundo sem vínculos fortes com a esfera de qualquer referente.

Pode-se dizer, então, que a realidade sofre uma profunda transformação ao deixar de ser concebida como um “dado objetivo” que se materializa além das aparências visíveis, tal como a filosofia e a ciência modernas costumam sustentar categoricamente. Portanto, a mencionada diluição pode ser traduzida como a mudança que se opera no terreno das representações e do pensamento, resultado, principalmente, da interferência que os meios de comunicação têm no âmbito cotidiano ao objetivar a própria realidade no imaginário que desenham, nesse amplo e pouco estável universo de mercadorias imagéticas postas em circulação para o consumo social. Com isso ela perde as suas anteriores características de solidez e unidade, razão de tantas lamentações críticas, e a partir das quais se realizava a sua intelecção, para se revelar como evento de índole transitória e finita que coloca o homem frente a outras *chances* de emancipação.

²¹ Sem dúvida, o tema das “culturas pós-coloniais” tornou-se um dos núcleos da discussão “teórica e intelectual” que, segundo Walter Dignolo (1996), vem se travando com a crise vivida pela modernidade, sobretudo pelas implicações ideológicas e políticas que traz consigo.

E são estas chances as que remetem a essa outra idéia relevante sobre a morte do sujeito. Se a realidade era definida em termos de uma essência rígida que se realiza fora do ser, exigindo a presença de uma consciência plenamente definida para o conhecimento e conseqüente domínio da verdade que nela reside, o que importa na formação do sujeito que deve conduzir o projeto moderno de emancipação humana, com a flexibilização de seus contornos nas sociedades da comunicação generalizada torna-se difícil a permanência de uma tal categoria. Por diversos motivos. Mas sobretudo porque a “perda de sentido” da realidade significa concretamente que no mundo dos *mass media* esta se fragmenta em partículas infinitas, com o que a sua respectiva apreensão, nos termos de uma totalidade ordenada, apresenta-se como simples manutenção do mito de que os objetos do mundo são parte de um conjunto coerente, e que por isso o sujeito é capaz de produzir, mediante o exercício da razão, os dados indispensáveis para a conquista autêntica de sua autonomia e liberdade. Além de não perseguir a suposta verdade que se ocultaria na essencialidade dos fatos, e cuja descoberta parece garantir o domínio e manipulação dos mesmos, o homem pós-moderno experimenta o mundo como permanente oscilação e “*desenraizamento*” na medida em que não se identifica com o ser metafísico, aquele cuja autoconsciência o “caracterizava em termos de objetividade, isto é, como evidência, estabilidade, certeza inabalável”. A morte do sujeito está vinculada diretamente, então, ao próprio destino da existência do homem nas sociedades contemporâneas, dado que é nelas que se vive a experiência de destruição irreversível dos elos que, segundo a concepção ideológica dos modernos, o ligavam de maneira quase natural ao objeto, libertando-o assim das fortes ataduras impostas pelas estruturas do chamado mundo real.

Enfim, a perda de espessura das categorias de realidade e de sujeito articula-se ao já referido ocaso dos valores substanciais da modernidade que o próprio desenvolvimento da civilização burguesa acarreta.²² A produção incessante e simultânea de informações, em função das revoluções tecnológicas que invadem o processo da comunicação e da continua ampliação do mercado que as mesmas vão possibilitar, faz com que nas fronteiras pouco

²² Uma interessante reflexão sobre o “mal-estar” do sujeito na época pós-moderna é a que realizam Lasch (1987) e, mais recentemente, Birman (1999) na perspectiva psicanalítica para constatar as repercussões da nova sensibilidade que vem se consolidando.

visíveis de sociedades massificadas o novo seja apenas uma rotina, o progresso se esvazie como ideal utópico, a realidade passe a se manifestar na dimensão das imagens, a história ganhe a natureza de enunciado narrativo, o homem universal se desdobre na multiplicidade de tribos e minorias sociais, as representações simbólicas se realizem em dialetos locais, o sujeito se desvencilhe do arsenal ontológico e perda contato com a verdade essencial, isto é, o mundo se fragmente até o extremo de se desmaterializar como objeto referencial que guia a consciência e a prática de todos os homens. Todavia, o que para muitos parece ser a confirmação das teses adornianas sobre o destino da arte e da cultura nos domínios da razão instrumental, e, por consequência, do homem histórico, para Vattimo resulta uma *chance* positiva para se desfazer de vez de toda a metafísica que concebe o sujeito em termos de transcendência e universalidade, de autoconsciência que se direciona para o *telos* supremo da emancipação.

É nesse sentido que, nos processos de massificação da vida cotidiana, de imposição de valores e hábitos, de coerção ideológica para o exercício da hegemonia, registrados no âmbito das sociedades tardo-industriais, o pós-moderno pode significar uma abertura para o reconhecimento das diferenças e a aceitação do caráter relativo e transitório das visões do mundo. Mais ainda. O conceito remete a essa experiência que os *media* provocam quando colocam em circulação não somente “aparências manipuladas pelo poder”, tese defendida pelos situacionistas em relação à lógica dominante da *sociedade do espetáculo* (cf. Debord, *ibidem*), como também objetos de informação que representam a entrada em cena de muitas culturas, cuja principal identidade é a sua condição contingente e local. Experiência que, por outro lado, pode ser apreendida como inserção da consciência humana nessa realidade que agora é oscilação contínua, abandono de estruturas estáveis e jogos de significados, e na qual ela se libera das ataduras existenciais e históricas que o projeto da modernidade lhe impunha. Enfim, em vez de ficar presa nas armadilhas da alienação, no divórcio com o real, a consciência descobre que a verdade do ser não se oculta sob a roupagem das aparências do mundo e que seu destino está fora do curso progressivo e da objetividade dos fatos.

Depois de realizada a definição sintética do quadro teórico sobre as manifestações pós-modernas, é muito provável que aquele leitor que anseia mudar o passo de sua dança crítica decida optar por qualquer um dos últimos enfoques arrolados, embora a sua aguda intuição lhe diga que o momento é ainda de instabilidade conceptual, sobretudo porque a tomada de posição não deixa de criar dúvidas e tensões. A compreensão de manifestações de tal espécie exige pleno equilíbrio para não cair em gestos apocalípticos ou integrados. Por isso, é oportuno considerar ainda um aspecto de capital importância no que se refere ao lugar -geopolítico e cultural- desde o qual se querem abordar certas obras literárias do presente. Porque, uma vez aceita de maneira consensual a idéia de que o pós-modernismo significa uma diluição ou uma ruptura com a arte e a cultura modernas de Ocidente, sem interessar aqui a valoração que se faça a respeito de tal acontecimento, resulta pertinente indagar se se trata efetivamente de um fenômeno generalizado e se afeta todas as práticas estéticas com igual intensidade. Isto resulta mais relevante ainda quando se observa que as linhas centrais do debate são traçadas por intelectuais e acadêmicos de países centrais, e que os referentes contemplados para a reflexão correspondem com efeito a sociedades do capitalismo avançado; embora, muitas vezes, se façam algumas alusões à emergência nas regiões periféricas de produtos artísticos e processos simbólicos marcados pelo espírito pós-moderno.

Assim, com a devida licença podem-se formular as seguintes e quase obrigatórias perguntas: qual é a identidade do leitor que se esforça para adaptar o corpo aos compassos surpreendentes da orquestra? Que traços têm essas melodias que perturbam a harmonia dos movimentos? E quais as coordenadas onde se localiza o salão de baile? Porque, apesar da aparente irrelevância de tais questões, e da impressão de que se estaria deslocando toda a atenção da obra para o receptor, é indispensável recordar que, como ensinam as disciplinas da linguagem, o registro sensível ou crítico de qualquer aspecto do mundo que se traduz num discurso articulado supõe a presença de um emissor com perfil definido e a determinação de um lugar específico de enunciação.²³ Daí o imperativo de não ignorar os

²³ É sobre essa base conceptual que Homi K. Bhaba (1998) vem discutindo a questão do "local da cultura" na época do pós-colonialismo.

sujeitos e as fontes dos respectivos discursos que de maneira sistemática se aproximam, com premeditadas intenções ideológicas ou cognitivas, ao que seria o eclipse, nem sempre evidente e total, da histórica época moderna.

No caso de quem está inserido como produtor ou consumidor de objetos literários ou culturais no contexto da América Latina tais perguntas ganham plena vigência. Por razões bastante óbvias. Pois desde as agitadas décadas de sessenta e setenta vem se travando um acirrado debate sobre o tipo de modernidade que aqui se implementa, os óbices estruturais que emperram todos os programas urgentíssimos de modernização, e o papel que devem cumprir os que se ocupam de pensar e representar a realidade sob as formas intelectuais e artísticas do modernismo. Como corolário, emerge agora, no final do milênio, o desafio de

saber se os diferentes países do continente já foram invadidos pelas modas pós-modernas, dado o atraso tradicional que, segundo a análise de certos setores intelectuais e políticos, caracteriza a vida de suas sociedades e leva a adotar comportamentos miméticos em relação à metrópole; ou, numa perspectiva diferenciada, se pelo grau de integração no sistema do capitalismo multinacional ditas sociedades assimilam as mudanças ou cortes que nas últimas décadas ocorrem na cultura moderna ocidental. Quiçá toda esta problemática possa ser sintetizada de forma clara na afirmativa de um crítico de artes plásticas, quando diz: “não terminamos de ser modernos e já estão querendo que sejamos pós-modernos” (Escobar, 1988). Eis esse outro aspecto que interfere à hora de avaliar se, como diria Machado de Assis, nos “países cálidos e novos” as pragas do pós-modernismo já tomaram conta das representações literárias, se a cultura de massa que os meios de comunicação veiculam para o mero divertimento é a sua expressão social, ou se, por uma curiosa ironia histórica, o mundo latino-americano pelas condições estruturais de sua formação é um velho precursor *avant la lettre* do mesmo (Cf. Brünner, 1986).

Sem pretender exaurir as diversas versões discursivas sobre o fenômeno em questão, pois aqui interessa apenas desenhar em grandes traços os núcleos do debate, é necessário

assinalar que, passada a euforia inicial da novidade e sedimentada a sua presença nos meios intelectuais e acadêmicos, não obstante persistam atitudes meramente reativas, a circulação do conceito do pós-moderno provoca uma série de releituras sobre as peculiaridades dos processos artísticos e culturais da América Latina que demandam um mínimo de atenção.²⁴ Principalmente pelos elementos reflexivos que oferecem para realizar a abordagem crítica dos romances selecionados. Deve-se lembrar que a figura do leitor já mencionado vive as incertezas de quem percebe mudanças substanciais nos objetos ficcionais que consome, e procura entendê-las sem recorrer a esquemas prescritivos, na própria medida em que está imerso nas águas, ao parecer pouco profundas, de uma cultura caracteristicamente imagética e massificada. Ele consegue, certamente, intuir que as explicações do que a sua experiência registra não estão no repertório crítico tradicional, aquele que submete a produção literária e artística a critérios referendados por valores de transcendência e universalidade, mas no marco teórico instável que vem sendo construído nas margens da periferia também sob muitas tensões.

Sem dúvida, o dado mais relevante da socialização do conceito é o uso quase sempre instrumental que aqui se lhe dá. Perante o descompasso histórico que compromete até hoje a realidade das sociedades latino-americanas, sobre o qual parece não existir nenhum tipo de discordância, já que é assumido desde qualquer ângulo disciplinar ou ideológico como um dos fatores estruturais que as caracterizam, surge com força o fantasma perturbador das importações e dos reajustes que acompanha todo o agir de produtores e consumidores de bens simbólicos na era da globalização (Cf. García Canclini, 1997). Por isso desde meados da década de oitenta, data mais ou menos aproximada da aceitação relativa do novo termo no vocabulário conceitual, uma das temáticas mais freqüentes na pauta de discussão sobre os rumos e as perspectivas da cultura no continente, é a do pós-moderno. Sob o impacto de se descobrir arrastado pela maré de um fenômeno que extrapola as fronteiras centrais do capitalismo tardio, as reações iniciais de defesa dão passo agora a uma gama de respostas articuladas que reconhecem a importância crucial do conceito, mas geralmente como mero instrumento para demonstrar que as reivindicações -políticas, estéticas e culturais- inscritas

²⁴ Cf. a nota 2 de "Acordes Preliminares".

nessa rubrica são dados concretos da heterogênea realidade latino-americana, fazem parte da nossa *mestiçagem*²⁵, com o que se produz uma curiosa coincidência entre os significados que teriam algumas expressões culturais da metrópole e as condições históricas que marcam o desenvolvimento pouco harmônico de um grupo de sociedades atrasadas e dependentes.

Por outras palavras, percebe-se nas mais recentes formulações sobre o pós-moderno na América Latina como há uma tendência predominante para considerá-lo um elemento de apoio para o fazer cognitivo, pois a partir dele se reafirma o nítido caráter heterogêneo que distingue as diversas formações sociais e as múltiplas culturas de um complexo continente marcado pelo desejo obsessivo de se tornar moderno, mas impossibilitado de alcançar a implementação total do projeto em virtude precisamente de seu lugar subalterno na periferia do sistema capitalista. Daí que a sua adoção sirva neste contexto não como categoria para nomear as mudanças ocorridas nos modelos de representação artística e do imaginário, nos esquemas de pensamento e de percepção ou nas estruturas do ato comunicativo, tal como se constata nos diversos estudos anteriormente citados, mas como dado referencial que ajuda a tornar mais evidentes as diferenças objetivas e materiais de uma realidade permeada desses

processos *híbridos* de tradição e modernização (Cf García Canclini 1998). Quer dizer, a sua aplicação discursiva se concretiza para operacionalizar a leitura do que já é resultado material da convergência nada pacífica de “temporalidades históricas” desiguais, do que se projeta como heterogêneo por corresponder a uma diversidade de formas e de sentidos que traduzem as múltiplas mediações postas em jogo para conquistar a modernidade (Barbero, 1995). Com isso, chega-se à conclusão fundamental de que a experiência pós-moderna de abertura para a heterogeneidade de visões de mundo, práticas sociais e formas simbólicas que se registra hoje nos países metropolitanos, não pode ser transferida automaticamente para o mapa de América Latina, mesmo quando se pretende reverter a hegemonia dos pontos de vista centrais e a lógica da modernização, pela razão concreta de o

²⁵ Barbero (ibidem) define o conceito nos seguintes termos: “a mestiçagem [...] não é apenas aquele fato racial do qual viemos, mas a trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais e estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo.”

desenvolvimento de suas sociedades mostrar que tal heterogeneidade é nos seus casos um fator de conformação histórica.²⁶

A índole instrumental explicita-se claramente, por exemplo, quando se discute, nos terrenos da sociologia e da comunicação, a agenda problemática que inclui os nevrálgicos pontos da massificação e da recepção dos produtos mercantilizados da cultura. Nesse caso a trama de certas argumentações vai se organizar estrategicamente sobre a idéia, bastante generalizada, de que “a crítica pós-moderna ao evolucionismo da modernidade ilustrada facilita que reivindicuemos a coexistência de diversas épocas, a mescla de coleções cultas e populares propiciada pela industrialização e a circulação massiva das culturas latino-americanas” (Garcia Canclini, 1993). Sem dúvida, trata-se de uma afirmação que encontra respaldo num dos aspectos referentes às implicações que o pós-modernismo comporta a nível tanto ideológico como da *episteme*, sem comprometer-se, por tal motivo, com nenhum enfoque crítico que leve a uniformizar todas as manifestações artísticas e culturais postas em circulação no mundo capitalista, dada a especificidade que elas têm no continente ao responder, ainda dentro da dinâmica de industrialização e de massificação, a interesses e programas atrelados ao ideal de modernidade. Procura-se demonstrar que se existe algum “desencanto” nestas regiões -no sentido de falta de fé no progresso, nos poderes da razão ocidental, na utopia da emancipação, etc.- é aquele que deriva da redução não totalmente consciente, mas não por isso menos eficaz, da modernidade ao projeto específico que as elites ilustradas buscam implementar para a superação da tradicional distância que separa América Latina das nações civilizadas.

Nessa altura do baile, quando se começam a escutar os acordes dissonantes dos dois romances, o leitor que transita pelo salão talvez perceba, um motivo a mais para o seu desassossego, a situação a que chega a reflexão crítica latino-americana no momento em que reconhece a crise profunda do modernismo nas sociedades tardo-industriais, e tira proveito de certos aspectos de tal conjuntura para avaliar a *mestiçagem* das práticas e dos

²⁶ No território da crítica, Cornejo Polar (1982, 2000) é o responsável pela incorporação do conceito de heterogeneidade, na tentativa de caracterizar os traços específicos das literaturas latino-americanas, antes de ter surgido no nosso contexto a discussão sobre o pós-moderno.

processos que as *culturas híbridas* vivem nesse outro âmbito que é o da modernidade periférica. O círculo se fecha. E o eixo discursivo é constatar a distância e a especificidade em relação ao centro. Mas o leitor, como ser de perspicaz consciência, continua a se perguntar se o que observa no registro culto de obras literárias mais recentes, embora a sua circulação esteja adscrita às vezes a evidentes estratégias de mercado, é também, seguindo as pegadas do raciocínio anterior, produto das várias maneiras de se inserir no fluxo dos programas de modernização que se espalham por todo o tecido social. Isso porque há a possibilidade de se considerar o pós-moderno como coordenada que também penetra as instâncias do fazer artístico e cultural da periferia, ao se produzir a fratura dos paradigmas modernos. Uma hipótese que obrigaria a contemplar, sob uma ótica algo diferente, e com a ajuda de outros referenciais teóricos, as transformações nada superficiais que o *sensorium* das sociedades subalternas vem sofrendo pela avalanche da tão discutida globalização do planeta. Sem ignorar o fato de que América Latina experimenta a permanente tensão de temporalidades diferentes que se intersectam, sobrepõem sem eliminar-se, e cuja projeção na consciência dos intelectuais e artistas é sintomática nas heterogêneas formas de representação, inclusive naqueles casos em que esta possa aparecer como reprodução das modas pós-modernas que a situação periférica impõe.²⁷

Enfim, as portas começam a se fechar e o bailador dispõe-se a abandonar o salão da festa depois de experimentar esse incômodo mal-estar na hora de tentar acompanhar alguns acordes dissonantes da orquestra, sem entender totalmente ainda se os movimentos do corpo são difíceis em razão das rotinas de danças tradicionais ou porque falta sincronizar a mente com os compassos que agora se dançam. Ele sabe por isso que na atualidade as fronteiras entre a ordem dominante e a emergente estão se diluindo.²⁸ As suas referências simbólicas já não são tão claras. Os gêneros que usufrui, com maior ou menor intensidade, vão se tornando cada vez mais plurais. As recomendações de seguir apenas os que expressam o real parecem perder sentido, pois, querendo ou não, os chamados simulacros

²⁷ Retomo aqui a tese proposta por Perry Anderson (ibidem) sobre a convergência das “temporalidades” históricas, que vão dar origem às vanguardas européias, embora discordando da sua visão sobre o que vem ocorrer depois nos países do Terceiro Mundo, pois neles o atraso é um fator que lhes dá outro caráter.

que também se escutam convidam de modo irresistível a não ficar parado. Sem deixar de admitir que são bastante estranhos para quem está habituado à segurança do já conhecido, não pode ignorá-los e os enfrenta sem preconceitos, embora a mente careça de razões suficientes para chegar a sua compreensão crítica imediata. Eis o impasse do leitor que se transfigura em dançarino no espaço irregular de uma modernidade descompassada que começa a produzir e consumir ritmos com a marca aparente do pós-moderno. Entremos nós no salão e vejamos se temos de mudar o passo para que o vestido não se rasgue.

²⁸ Faço uso dos conceitos que Raymond Williams (1980) implementa na formulação de sua conhecida teoria cultural.

II

O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR

“água no feijão
que chegou mais um...”

(samba popular)

As boas normas de urbanidade recomendam que toda pessoa ao receber um convite deva olhar com muita atenção os termos em que está redigido, para informar-se do tipo de celebração ou ato em questão, do horário e da data, do local em que vai ocorrer, pois só assim estará em capacidade de saber selecionar os trajes mais apropriados para a sua participação, caso decida aceitá-lo. Como bem ilustra o refrão da conhecida melodia popular: “com que roupa eu vou/ ao samba que você me convidou?” A pergunta resulta pertinente quando o espírito se prepara para colocar o corpo em movimento, para o divertimento e a fruição da festa, para viver esses momentos em que se esquecem os problemas e as rotinas do cotidiano. É o tempo do lazer o que nos leva a pensar nas possibilidades de sair das imposições do mundo do trabalho, das obrigações sociais, dos compromissos com a dura realidade na que se está inserido. Os músculos do corpo se distendem ao entrar nos espaços regidos pela ordem das vibrações emocionais. Seja quando se está num baile ou num evento de natureza similar. Às vezes é a própria mente a que nos conduz a territórios de fantasia, a conhecer histórias que surpreendem pela trama de seus fatos, a partilhar as riquezas ou a pobreza de mundos imaginários, sem ter de abandonar a posição confortável de uma boa poltrona. Participamos assim de outras festas, graças a delicadas construções simbólicas cuja materialidade se objetiva em imagens e/ou palavras. Mas sempre munidos dos sinais básicos que o convite formal ou informal nos proporciona, e que passam a funcionar como coordenadas de orientação, com as quais a consciência se sente confiante para dar vazão a suas necessidades lúdicas e de prazer.

É com esta disposição que penetramos, na condição de consumidores, e de leitores críticos, o universo ficcional de dois romances latino-americanos que desde o título nos convidam a seguir o compasso de um **Samba-enredo** e a acompanhar os acordes de **Pero sigo siendo el Rey**, numa coincidente criação de expectativas voltadas para usufruir as delícias do imaginário rítmico e cultural que os autores colocam a disposição. Portanto, trata-se de dois peculiares objetos narrativos cuja relação imediata com o referente musical é explícita, um dado inicial de suma importância para a determinação do jogo literário e estético que se propõe desde o primeiro contato com eles. Mas esse dado junta-se na posta em circulação aos outros que tais livros fornecem enquanto produtos de mercado. Porque antes de se concretizar como elaboração discursiva, e registro no plano da representação romanesca, a obra se dá a conhecer, inevitavelmente, sob a sua peculiar aparência de produto reificado, em exposição numa vitrine ou prateleira para compradores que em virtude de seu gosto específico o adquirem por um determinado preço. Curioso truismo do qual não fogem hoje nem as mais sofisticadas e metafísicas elaborações da alma. Embora em certas ocasiões o obviemos na hora de pagar, dada a nossa crença de que ao estarmos frente a criações sublimes do mundo artístico, e um romance avalizado por uma voz ou instituição de prestígio o seria, a transação econômica se apaga em virtude do poder que estas detêm para transcender a esfera do prosaico e do material.

É possível dizer sem maiores temores que existe algo como um tácito *horizonte de expectativas* quando nos deparamos com um artefato chamado obra literária (Jauss, 1970). A partir do simples anúncio de que o objeto que estamos manipulando, para obter a nossa respectiva localização, é um romance, ora porque o termo aparece impresso na capa, ora porque temos algum indício anterior, nos colocamos na posição de quem espera da leitura uma série de efeitos associados ao caráter ficcional do discurso (Chartier, 1996). Seja qual for a noção que se possa ter do referido gênero literário, para o receptor importa em primeira instância identificar quais são as leis que governam o território que pretende visitar, dada a necessidade de adotar um comportamento apropriado para se adaptar à experiência de turista ocasional ou viajante ilustrado. Por isso o simples sinal de uma placa informativa o coloca na situação de conceber as hipotéticas conseqüências de transitar por um lugar até então desconhecido. É esse o ponto de partida de uma aventura

imaginária da que se podem esperar sensações que agucem a percepção do mundo, respostas para conflitos existenciais ou dilemas subjetivos, ou emoções intensas que ajudem a passar o tempo livre e gerem fruição. Tudo de acordo com as diversas categorias de um público heterogêneo que pelas circunstâncias mais variadas transforma-se em leitor.

Como foi assinalado, o dado referencial que indica o tipo de produto simbólico a ser consumido, é acrescido, geralmente, de outras informações que visam especificar a qualidade do mesmo. Depois de identificada a classe a que pertence uma obra, o leitor potencial vai encontrar quase sempre, na contracapa ou nas chamadas “orelhas” do livro, nessas partes mais imediatas para o manuseio inicial, as primeiras informações sobre as respectivas temáticas abordadas pelo escritor, os traços mais relevantes do discurso, as inovações técnicas e formais que se realizam, e a importância que teria como projeto artístico dentro de uma tradição cultural. A ordem pode variar mas os tópicos são mais ou menos esses. Desenha-se o perfil do objeto literário mediante a apresentação de breves comentários ou juízos de valor, assinados muitas vezes por renomadas figuras do meio intelectual, para garantir ao leitor que se trata de uma realização plena das faculdades artísticas do escritor que o elaborou. Todavia, essas informações que servem de aval de apresentação têm uma outra função importante, a de ratificar a natureza da construção textual, colocando-a como manifestação que se articula a uma determinada forma genérica, inclusive naqueles casos em que se adverte qualquer tipo de mudança em relação ao cânone dominante. Com isso as expectativas literárias são reforçadas na medida em que os sinais indicam claramente que um enunciado concreto é um romance, sem margens para dúvidas, com uma dimensão ficcional que pode remeter, pelas mais diferentes vias, ao mundo da realidade, e com um sentido estético dado pela ordenação particular de todos os aspectos compositivos através da linguagem.

Vejamos como os dois livros selecionados nos convidam a participar da festa que respectivamente organizam. Ganhador do prestigiado prêmio de “Novela Colombiana” de 1983, da editora Plaza & Janes, **Pero sigo siendo el rey**, do escritor David Sánchez Juliao, é apresentado por um texto que reproduz, na sobrecapa que acompanha sua primeira

edição, um pequeno trecho do veredicto do júri que o escolheu, conclusivo ao afirmar de maneira bastante sintética e sem ambigüidades que:

...está acorde com las corrientes contemporáneas de la narrativa latinoamericana, pues tiene proyección universal y encaja dentro de un tratamiento de masas que logra combinar magistralmente lo lírico y lo épico. En ella el autor rescata para la literatura el cancionero popular mexicano, música sentida em todos los países de habla hispana.

Percebe-se neste fragmento como a obra passa a ser classificada dentro de parâmetros críticos e culturais precisos, a partir dos quais o leitor aceita-a inicialmente nos termos de uma manifestação antenada com os modelos vigentes do momento, e de valor artístico pelos traços formais, expressivos e técnicos que supostamente apresenta. Essas são as garantias que induzem a fechar numa primeira instância o acordo de leitura. Conclui-se assim que se está frente a uma narrativa que incorpora de modo singular, pelo mencionado “tratamento de massas”, aspectos que pertencem à melhor tradição literária ocidental, pois “o lírico e o épico” possuem uma forte carga de valor clássico -donde os referidos juízos de romance contemporâneo e de “projeção universal” que lhe valeram a nomeação para um prêmio nacional.

Inicialmente, interessa observar apenas o fato de a estratégia editorial desenhar de forma implícita as fronteiras do gênero ao promover um concurso e selecionar o trabalho ganhador através de especialistas. Por outro lado, levando em consideração as condições nas quais o livro aparece, e sem avaliar por enquanto as características particulares do texto narrativo, é evidente, então, que a instituição que o promove tem participação decisiva na (re)definição desse universo de intensas e constantes disputas, chamado *campus* literário (Bourdieu, 1990). Pode-se asserir sem receios que antes de ser consumado o ato individual da leitura, a indústria cultural transforma-se já num dos agentes que negociam as regras do jogo do que é o ficcional, ao mesmo tempo que assume a tarefa de manter socialmente vivas a autonomia e a distinção dos produtos artísticos. Por isso a decisão de outorgar o prêmio ao romance em questão desdobra-se em implicações tanto estéticas como ideológicas. Como construção textual é assimilado a uma forma literária que vem sendo

questionada em virtude de sua suposta crise.¹ Como artefato simbólico reafirma a sobrevivência da arte no mundo degradado das leis de mercado e das relações econômicas. Daí a exaltação daquilo que a primeira vista pode parecer simplesmente esdrúxulo, sobretudo no momento em que tanto se discute o declínio dos movimentos modernistas, marcados pelo espírito de não se deixar absorver pela cultura massificada, mas cuja naturalidade parece não surpreender pela maneira como se lhe reconhece: “o tratamento de massas que consegue combinar magistralmente o épico e o lírico”. Eis o relato que convida a uma leitura acompanhada de acordes musicais.

Apresentado pela vozes autorizadas de um outro escritor e de um crítico acadêmico, o romance do brasileiro João Almino, **Samba-Enredo**, chama a atenção de saída pelas curiosas referências que se oferecem, e por essa categórica visão que os dois avalistas desenham em relação ao valor artístico desta narrativa. Sem dúvida, o interesse pela ficção vai se aguçar quando se lê na contracapa a opinião de Márcio Souza sobre os traços mais relevantes e peculiares do romance:

Um microcomputador ganha vida e assume ares inteligentes para contar um caso e explicar um instante da história. O caso é passional em todos os sentidos, porque é político e sexual –duas coisas que quase sempre andam juntas. Mas o instante histórico é de um país que desafia os chips e softwares mais avançados por se tratar do Brasil.

SAMBA-ENREDO (...) tem essa qualidade protéica de contar, de tecer um caso e elaborar uma utopia.

Esta imagem sucinta vai ser reforçada pelas palavras elogiosas de Jorge Schwartz, nas “orelhas” internas, ao referir alguns dos principais atributos literários do escritor:

João Almino revela seu domínio da arte narrativa sobretudo no caráter fragmentário da montagem romanesca e no fino humor e ironia que perpassam os rápidos capítulos-episódios. Sua requintada prosa-poética se contrapõe à necessária superficialidade do material narrado. Há um achatamento proposital das emoções, que se fundem à paisagem urbana oscilante entre a frieza da Capital e as seqüências carnavalescas, onde ocorrem todas as *mésalliances* do povo brasileiro.

¹ Como se sabe, a suposta morte do romance vem sendo anunciada há muito tempo, tal como aconteceu, por exemplo, na época do *nouveau roman* francês. Recentemente, o escritor Salman Rushdie (1998) saiu a cena para “desmentir” a profecia e garantir a “saúde” do gênero.

Com tais dados judicativos a orientação do leitor parece ficar bastante clara. Sabe desde já que o objeto a ser apreciado está inserido no campo genérico do romance, isto é, que a sua natureza discursiva o coloca dentro das fronteiras precisas de uma forma literária de grande peso cultural. Fora isso, a partir das observações sobre alguns dos materiais e processos de ordem compositiva, é possível intuir uma narração original e atualíssima, mas acorde com as correntes modernas que tomam a *história* como referente e oferecem uma *utopia*. Se aceitas as indicações, espera-se que, por consequência, o pacto de leitura possa conduzir à realização das expectativas que uma obra desperta como artefato ficcional.

É necessário assinalar ainda que a menção da índole romanesca de **Samba-Enredo** se faz aludindo também ao fato de que a trama é “passo a passo narrada, ou registrada por um computador apaixonado”, numa suposta concordância entre o plano da história relatada e a voz que comanda toda a enunciação discursiva. Assim, através das palavras elogiosas do apresentador nos é informada uma curiosa novidade sobre a “personalidade” que teria a figura do narrador, dado que este seria uma máquina que funciona transvestida de uma série de comportamentos humanos, sem que se faça qualquer advertência respeito às possíveis implicações deste artifício técnico e formal. Supõe-se por tudo isso que a narração introduz uma inovação dentro dos parâmetros convencionais do gênero. Com todos esses dados o leitor pode se preparar para acompanhar o “carnaval” que desfila pelas páginas do texto, e cujo referente, nos é dito, é a realidade contemporânea de um país bem concreto chamado Brasil. Eis a leitura-festa que se propõe.

É de se ressaltar em ambos os casos como elementos aparentemente secundários na apresentação do produto, de evidente cunho literário, é verdade, mas que obedece às leis da indústria editorial, vão ganhar significações importantes na delimitação do emblemático universo em que se efetua a leitura, como ato que fecha o circuito da comunicação estética, ao tempo que operam como indicadores explícitos das diversas práticas discursivas que se registram no âmbito de cada sociedade. Neste sentido, então, a mera inclusão da obra no esquema de divulgação cultural e mercadológica é uma abertura para a criação de um agente mediador entre o enunciado e a sua correspondente recepção, embora nem sempre

se reconheça o papel que este cumpre em razão de não ser considerado como tal.² A premissa dominante é simples. A significação do texto literário depende exclusivamente da sua materialidade lingüística, de sua correspondente organização formal, da capacidade para provocar determinados efeitos, do poder que tem para construir mundos alternativos, enfim, das propriedades expressivas e simbólicas que a consciência do escritor lhe confira de acordo com seus princípios e valores artísticos. Daí a observação de que um aspecto secundário, esses pequenos textos que informam sobre a criação de um autor, constitua um fator importante de mediação, na medida em que ajuda a definir as regras específicas do jogo. Como questionar a competência de uma opinião intelectual? Por esta via chegamos a aceitar tacitamente que os dois livros são verdadeiras representações ficcionais, romances enraizados, como manda a melhor tradição narrativa, na dinâmica de seu presente, de uma época dominada essencialmente pelo massivo e tecnológico.

Há ainda um outro aspecto da estratégia editorial que merece ser destacado, não obstante a primeira vista possa parecer totalmente superficial, desprovido de importância e sem função evidente no plano da significação de um objeto cuja materialidade primordial é a linguagem escrita. Estamos nos referindo ao tipo de diagramação gráfica que exibem os dois livros. Em ambos os casos percebe-se que a idéia temática é reforçada pelos signos plásticos que a representam, seja na capa ou no corpo interno, e cujo efeito mais relevante é o de criar a nítida sensação de que o que se projeta frente ao olho pertence à esfera da inventiva do escritor. Com isso as referências iniciais indicam em termos de imagens que a obra em questão é uma história fictícia, e que as peripécias da narrativa se projetam no espaço do imaginário, como corresponde a toda representação que esteja inscrita sob a denominação literária de romance. Porém, o que pode resultar óbvio transcende o nível do decorativo ao transmitir uma carga simbólica que antecipa de alguma maneira o sentido do próprio discurso narrativo, isto é, condiciona o *horizonte de expectativas* de quem se dispõe a entrar na condição de leitor ao respectivo universo ficcional.

² Embora a questão da “leitura” como fato humano seja um problema que escape em certa medida à análise crítica, já que corresponde ao estudo de algumas práticas sociais, é evidente que a categoria de “mediação” proposta por Barbero (1987) pode ser útil para a abordagem dos efeitos da obra.

Vejamos. Ilustrada com alguns dos ícones mais conhecidos da cultura mexicana, a capa de **Pero sigo siendo el Rey** nos remete de imediato à tradicional figura do “charro” com sua indumentária característica, só que no lugar do rosto humano aparece a popular imagem da morte, numa clara alusão a esse grande tópico que perpassa, de tão variadas formas, a história política e cultural do México. A associação simbólica que se faz pode ser explicada facilmente pelo fato de que o título do livro é tomado por empréstimo do homônimo de uma das canções mais celebradas do repertório musical daquele país. Além de introduzir um indício sobre o referente, caso o leitor tenha a informação necessária para identificá-lo, a diagramação trabalha também com um outro elemento significativo, como é o das inúmeras adaptações que a indústria cinematográfica tem realizado de letras de *rancheras* e *corridos* que obtiveram sucesso popular. Por isso, a ilustração interna que antecede ao texto reproduz o modelo gráfico de um cartaz de filme, com os dados básicos da produção “técnica e artística”, num interessante jogo paródico que anuncia alguns dos recursos e procedimentos narrativos mediante os quais se estrutura a trama romanesca, e que, simultaneamente, vai desenhando a atmosfera lúdica de uma ficção assimilada na sua apresentação aos objetos filmicos. Pode-se pensar em função desses dados específicos que o leitor é convidado a se transfigurar em espectador para assistir a transposição imagética do roteiro narrativo que está em suas mãos.

Esse recurso intertextual que dispõe o espírito do receptor para mergulhar no relato, é aplicado, igualmente, na reprodução parcial da partitura musical da canção, mas já como parte da narração desde que intitulada de “prólogo”, o que implica, necessariamente, que a inclusão responde à estratégia discursiva e estética do escritor. Por outras palavras, a tão divulgada composição de José Alfredo Jiménez, **Pero sigo siendo el Rey**, de ampla e longa circulação no contexto do público hispano-americano, passa a funcionar em vários níveis significativos como objeto referencial que se transforma substancialmente em matéria e enunciado literários. Como se verá posteriormente, tal particularidade transcende a mera citação ou ressonância cultural. Assim, ela aparece em primeira instância dando nome a um outro discurso, cuja natureza está ligada diretamente à esfera da palavra escrita, numa operação que tem como traço fundamental a eliminação da distância entre as culturas letrada e popular. Logo a seguir, é utilizada para criar a impressão bastante sugestiva de

um roteiro cinematográfico, pois o compositor aparece como responsável do mesmo no cartaz do filme-romance, um papel atribuído pelo próprio escritor que está na “dirección general”. E, finalmente, é adaptada como abertura de uma ópera narrativa que se estrutura em quatro “movimentos”, tal como se observa quando se percorrem as páginas do livro.

Pode-se argüir, então, partindo da interpretação dos signos extratextuais que estão atrelados à vida do objeto literário, que a atmosfera criada por estes transporta o leitor para dentro das coordenadas que regem o imaginário simbólico, reafirmando assim com total antecedência o caráter estritamente lúdico e ficcional da obra. Sem entrar, por enquanto, na avaliação crítica do projeto narrativo que o romance desenvolve, é importante dizer que a posta em circulação do texto através dos recursos editoriais correspondentes, e de acordo com os códigos semióticos que avisam o tipo de publicação de que se trata, resulta decisiva para a manutenção social de certos esquemas classificadores, assim como da tão debatida autonomia do campo artístico (Bourdieu, 1996). Como se traduz isso? Na experiência concreta de qualquer leitor que, como intelectual ou consumidor, se depare com um artefato chamado livro, e tomado de interesse procure obter as primeiras notícias sobre a classe de discurso que aí se registra, com o que talvez se decida finalmente a encará-lo enquanto realização de índole romanesca e literária. São essas as expectativas iniciais. Se elas vão se confirmar ou não, já é um problema posterior, relacionado com o sentido que o discurso narrativo tem para aquele que, em consonância com sua visão de mundo, realiza a leitura.

Numa sequência de imagens que oscilam entre a fotocomposição e a pintura “pop”, a capa de **Samba-Enredo** tematiza o motivo do carnaval, sugerindo, sobre o pano de fundo de uma cor rosa, a projeção de uma figura feminina em pleno êxtase de alegria. A idéia implícita no título do livro é recriada assim numa linguagem plástica que intensifica a significação potencial do objeto em questão. Agrega-se ainda ao quadro o termo romance e o nome do escritor. Em suma, há uma integração harmônica de todos os signos usados ao serviço da estratégia de apresentação de um bem simbólico, através da qual prepara-se a disposição anímica do receptor-leitor, pois ele fica de sobreaviso sobre o que deve esperar em relação ao seu conteúdo lingüístico e literário. Portanto, a existência do objeto começa

com a própria delimitação de suas fronteiras imaginárias por parte da instituição que o coloca no mercado, independentemente do que possa representar como registro narrativo que altera ou respeita os ditames do cânone genérico.

Por outro lado, o emprego da imagem de uma tela de computador na diagramação interna, para destacar a separação entre os diferentes fragmentos-capítulos, e cujo efeito é o de sugerir que a cada janela o leitor está frente a uma nova pasta do arquivo, contribui a imprimir a sensação de verossimilhança em relação à peculiar figura do narrador que os comentaristas descrevem. Esse interessante recurso visual ganha a dimensão de código semiótico ao participar indiretamente da significação de um enunciado verbal. Isto é, o elemento imagético que serve de suporte ao relato funciona dentro da lógica de construção de sentido do texto, embora ele apareça como fator meramente decorativo. Mais ainda. Pelo próprio jogo que executa no nível da representação simbólica termina colocando em relevo o caráter lúdico e ficcional do livro. Como deixar de imaginar que a história de um aparelho tecnológico que se transfigura em personagem romanesco é fruto da invenção artística de um escritor? Sem dúvida, trata-se de uma situação na qual o receptor que recolhe as informações mais imediatas - a nota crítica sobre a obra, os traços do projeto gráfico, a identidade do autor, etc. - identifica as coordenadas de localização desse objeto que se apresenta como romance.

Chegamos aqui a uma questão elucidativa da maior importância. No atual momento em que tanto se discute o destino da cultura e da arte sob as exigências do mercado, pois não existiria nenhum aspecto da vida que escape à lógica implacável do capitalismo, que tipo de implicações tem a mediação que realiza a política editorial quando lança um livro sob o rótulo de literário? E não apenas em relação ao consumo por parte dos leitores. A indagação interessa sobretudo porque os dinâmicos processos de consolidação da indústria cultural em nossas sociedades, ligados em boa medida aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, e à forte penetração de grandes grupos econômicos, levam a formular geralmente visões bastante pessimistas sobre a capacidade que o fazer artístico tem de sobreviver no universo reificado do massivo. Esse é o núcleo do problema. Acredita-se que, em razão do papel social desempenhado por certas expressões artísticas na América

Latina, principalmente no que diz respeito à criação das identidades nacionais e ao desejo de superação do atraso histórico, as obras da criação estética não podem ser contaminadas pelos interesses econômicos ou ideológicos das instituições empresariais.³

Esta idéia, ainda dominante na visão de muitos setores da crítica especializada, em especial da acadêmica, remete ao conhecido debate sobre a função social que num mundo tão periférico e dependente como o nosso, não obstante o atual impulso nivelador da tão propalada globalização, têm a cumprir os artistas e suas obras. A grande questão que se coloca é a seguinte: nos países do continente, essa hipotética função foi apagada pela ação devastadora de uma cultura cada vez mais massificada e transnacional? Se a resposta for positiva, e os sinais parecem ser conclusivos, surge mais uma interrogação: a modernidade estética perdeu aqui todo sentido? Em caso contrário, a pergunta é mais que óbvia: que tipo de representação é possível hoje para não sucumbir às leis do mercado? Portanto, o ponto âlgido a ser elucidado é o de como estão se concretizando a prática e a comunicação artísticas nos cenários que se desenham numa América Latina cada vez mais integrada ao sistema capitalista mundial.

Como corolário, a reflexão não pode fugir à problemática que ocupa na atualidade a atenção teórica dos estudiosos da cultura: o pós-modernismo. Por um simples mas crucial motivo. Ao se reconhecer a presença de várias instâncias de mediação entre produtores e receptores, emerge a hipótese adormiana de que a lógica da razão instrumental que rege a sociedade burguesa é assimilada pela obra de arte, com o resultado conseqüente da perda de sua autonomia e sua conversão em mercadoria. Sendo este, justamente, um dos traços que se assinalam como característicos da cultura contemporânea. Com a particularidade ainda mais significativa de que não existiria nenhum mecanismo para diferenciar no consumo as diversas classes de objetos oferecidos. Além disso o universo simbólico teria se desfeito em simulacros ao ser substituído por séries de imagens sem nenhum referente no âmbito real. O círculo se fecha. Nas atuais condições em que qualquer objeto material

³ A questão que se coloca é a de responder duas perguntas diferentes: até que ponto uma obra literária pode circular fora do mercado e como este pode ter ingerência na sua feição material. A título de exemplo é bom recordar que *Crônica de una muerte anunciada*, de García Márquez, teve a "exorbitante" tiragem de um milhão de exemplares na sua primeira edição. O mercado venceu ou escritor aproveitou o mercado? É a outra questão que precisa ser respondida sem as típicas visões conspirativas da crítica latino-americana.

ou objeto simbólico têm um sentido apenas expositivo, as criações do espírito emergiriam como meros valores de troca, dado que os seus conteúdos não teriam outro significado que o de despertar a fruição de consumidores vorazes, numa evidente renúncia ao ideal utópico e à atitude crítica frente ao mundo. Em suma, a questão a ser resolvida, a partir da possível inserção da América Latina numa nova temporalidade histórica, é a de determinar até que ponto a obra artística conserva seu estatuto, seja porque responde formal e estruturalmente aos interesses espúrios da indústria cultural, seja porque a sua resistência estética frente aos processos de reificação é minada por inteligentes estratégias de mercado.⁴

Qual seria, então, a problemática que apresentam os dois livros no que diz respeito a sua inserção no mercado cultural? A que estratégias respondem como discursos narrativos para o consumo simbólico? Qualquer tentativa de resposta deve considerar que a leitura de uma obra é antecédida de práticas, dados contextuais e padrões referenciais que funcionam socialmente, ora no plano das convenções estéticas que regulam os gostos dos diferentes setores do público, ora na delimitação das fronteiras que conformam o nem sempre visível mapa do fazer artístico. Sem dúvida, a recepção de uma obra está condicionada por uma série de fatores que independem das intenções do escritor e das significações do enunciado, pois o sentido que ela possa ter como objeto literário se constrói também com a intervenção do que Bordieu (ibidem) denomina de *habitus* e *illusio*. Daí a necessidade de observar que toda decodificação se realiza dentro de parâmetros diretamente vinculados com os mecanismos perceptivos, os modelos do imaginário e a ordem valorativa de um determinado momento, pelo que a resposta das interrogantes remete necessariamente às diferentes mediações que operam entre a representação ficcional e a ação intelectual do leitor.

Contudo, a partir dos poucos elementos assinalados sobre a posta em circulação dos livros, é pertinente formular algumas conclusões em relação aos potenciais significados que tais mediações podem ter. Em primeiro lugar, independentemente da interpretação crítica que se faça do projeto narrativo de cada romance, percebe-se que a intervenção das

⁴ Numa resposta feroz ao problema, Beatriz Sarlo (1991), por exemplo, recorre a contundentes argumentações adornianas para desqualificar as pretensões dos pós-modernistas de destruir a modernidade, além de atacar os artifícios da revisão que se realiza em relação aos processos de mediação no consumo.

instituições editoriais importa de modo específico na preservação da esfera literária como espaço diferenciado, pois além de oferecer cada título como registro de natureza ficcional sob o rótulo genérico de romance, cria uma distinção no aparentemente caótico universo de objetos simbólicos que o mercado coloca a disposição do público leitor e consumidor. Devo reconhecer que esta idéia, ao parecer bastante óbvia, mas não por isso pacífica, contradiz algumas teses sobre a situação da literatura e da arte na época da cultura massificada. Porém, mesmo sem ignorar as duras leis que regem o sistema econômico capitalista, e correndo o risco de perturbar certas ortodoxias teóricas, a própria lógica das sociedades contemporâneas indica que a razão instrumental não elimina os sinais que identificam o campo das elaborações sensíveis e artísticas, incluídas as ilustradas. Se a obra hoje não consegue se desvencilhar da sua condição de mercadoria, isto não significa que ela perca a sua identidade respectiva como construção de linguagem e criação estética, já que o próprio mercado encarrega-se de colocar em relevo tais atributos quando a dispõe para o consumo como bem simbólico.

Por outro lado, a permanência no complexo âmbito social e cultural contemporâneo das categorias tradicionais que nomeiam as diversas práticas discursivas, incluídas as que pertencem a outras áreas do saber, não implica em momento algum que o sistema literário se mantenha inalterado, pois, tal como se assinalou ao comentar os dados de apresentação dos romances, a utilização de “novos” materiais e referentes supõe mudanças substanciais nos modelos de representação e de leitura. Na verdade, a forçosa e polêmica questão que se impõe sob a roupagem de rótulos como ficção e romance, os dois que nos interessam de imediato, é a de reconhecer que a obra, convertida em produto exposto nas prateleiras do supermercado cultural, perde aquilo que Benjamin (1985) tão lucidamente já anunciara, o culto aurático. Talvez seja isto o que provoca o conhecido *frisson* da crítica filiada à tradição moderna. Sobretudo porque obriga a pensá-la também como objeto dependente das “diabólicas” leis da oferta e da procura. Fora isso a própria proliferação de vozes e públicos heterogêneos que a indústria cultural promove, numa inevitável mas quase sempre suspeita democratização da palavra, segundo a visão canônica de importantes e autorizados setores acadêmicos, traz no seu bojo paradoxalmente a dilatação das fronteiras do que se

UNICAMP

CA CENTRAL

costuma chamar de literário⁵. De tal maneira, todo discurso que se pretenda ficcional e romanesco deve disputar seu reconhecimento social no emaranhado espaço do mercado, o que, sem dúvida, representa um inevitável nivelamento de todos aqueles produtos que, por razões da mis variada espécie, se apresentam como seus congêneres.⁶

Sem entrar na análise das implicações que esta situação traz para a própria definição da estratégia narrativa, seja qual for a concepção estética do escritor, pode-se dizer que resulta cada vez mais difícil demarcar de maneira precisa o território do que é literatura em termos de oferta editorial. Todavia, o espectro inefável que a projeta sofre a intervenção direta de agentes que procuram a todo custo dar-lhe uma fisionomia concreta, às vezes da perspectiva que garante que a escrita valorizada a partir da excelência da forma artística é a única a merecer tal denominação, outras da que a concebe como um espaço heterogêneo de práticas escriturais que não respondem a nenhuma ordem hierárquica por serem todas criações do imaginário simbólico. Sem contar ainda com a que integra a própria indústria cultural quando lança seus *best sellers* serializados para o público massivo. Em qualquer caso, então, a obra, no momento de entrar em circulação como manifestação particular de uma consciência artística, vive uma paradoxal e ambígua situação: a de irremediavelmente mais um produto na prateleira simbólica do mercado literário que busca, através de signos determinados, o seu correspondente leitor-consumidor. Água no feijão que chegou mais um...

Finalmente, resulta necessário dizer que a participação de instâncias mediadoras no processo de produção e recepção literárias tem uma incidência fundamental na mudança dos critérios judicativos da obra. Embora seja este um dos núcleos da problemática que a crítica vem debatendo, muitas vezes ancorada em princípios de ordem moral ou visões canônicas, algumas de suas tendências aceitam hoje que a obra está inserida na lógica de um mercado simbólico, que ela não pode escapar às determinações impostas pela própria dinâmica das sociedades tardo-industriais, e que seu valor literário e estético independe do

⁵ No contexto brasileiro as reações virulentas a essa suposta democratização dos códigos e das linguagens estéticas podem ser observadas, de maneira exemplar, nos ensaios de Iumna Simon (1985) e Vinicius Dantas sobre a chamada "poesia marginal".

⁶ Para María E. Mudrovic (1993) certas correntes narrativas que na América Latina aderem a "gramática" pós-moderna são expressão das regras estabelecidas pelo mercado: produzir o mesmo em vasilhame diferente.

grau de pureza em relação à capacidade de construir representações autenticamente novas e originais do mundo. Aspectos todos que repercutem de modo direto na redefinição de posturas heurísticas que reconheçam a situação efetiva da obra no contexto das sociedades contemporâneas. Sobretudo porque que não tem mais pertinência pensar na significação de qualquer enunciado fora da rede de mediações sociais entre o livro e o leitor. Por isso, qualquer interpretação crítica deve partir da consideração de que os objetos simbólicos ganham presença no mundo porque, além da vontade individual de quem os produzem e os apreciam, estão articulados sempre a práticas institucionais e sociais que lhes dão sentido e os projetam para um público, com a posta em ação de determinados esquemas receptivos. Um público cujo papel não se reduz a ser simples agente passivo, pois ainda que sujeito a códigos de leitura e valores instituídos, pode participar também nos jogos de significação que a obra venha a propor em termos de um outro registro literário.

Com estas observações iniciais chegamos à porta de entrada de dois textos que nos convidam explicitamente a cantar e a dançar ao ritmo de narrações musicais com referentes históricos precisos. Penetramos no salão munidos dessas informações que assinalam: o seu caráter de relatos ficcionais, o emprego da forma artística romance, e alguns de seus traços distintivos mais relevantes e tipicamente literários. Isto é, assinamos o pacto de leitura de **Pero sigo siendo el Rey** e **Samba-enredo** porque aceitamos, tacitamente, que são livros que nos permitirão transitar os territórios da imaginação, porque nosso horizonte de expectativas é o de poder decodificar representações que pela via estética iluminam a realidade, porque os assimilamos como construções de linguagem que possuem um valor artístico específico. Já a experiência direta da recepção individual nos dirá até que ponto cada um deles se insere ou não na tradição do gênero, se apresenta como discurso inovador dentro dos cânones vigentes, e consegue provocar na consciência do leitor algo a mais que a mera fruição do consumo. Com o convite na mão, vestimos agora sim a nossa melhor roupa, relaxamos o espírito e sem mais demora entramos na festa, lembrando as pertinentes palavras do enigmático narrador que Ítalo Calvino (1999) nos apresenta no seu romance **Se um viajante numa noite de inverno**:

Revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. Melhor isso que um discurso que pretenda sobrepor-se de forma indiscreta àquele que o livro deve comunicar

diretamente, àquilo que, pouco ou muito, você mesmo extrairá dele. É certo que esse passeio ao redor do livro -ler o que está fora antes de ler o que está dentro- também faz parte do prazer da novidade, mas como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito.

Agora, sim, você está preparado para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. (pg. 16)

III

O REFERENTE E AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

“quítate tú
pa’ ponerme yo...”

(salsa)

As relações existentes entre a obra de arte e a esfera da chamada realidade sempre constituíram um dos pontos nevrálgicos do processo da comunicação estética. A questão que se coloca para o artista e o receptor é a de saber qual o grau de autonomia que a primeira estabelece em relação à segunda, se entre ambas as instâncias devem existir nexos de causa e efeito, ou se o direito de liberdade de criação leva à um rompimento que deve traduzir-se na projeção de universos diferenciados, tal como ocorreria, hipoteticamente, em algumas épocas de crise quando irrompem correntes estéticas que proclamam a supremacia e independência da imaginação. Trata-se de um problema de importância primordial na medida em que determina estratégias discursivas e simbólicas, assim como critérios de valoração para o exercício crítico, embora em certas fases da história artística ocidental o problema pareça resolvido, pois dificilmente alguém duvida da condição privilegiada que a obra teria como fonte de iluminação do real. No caso de América Latina, por exemplo, esta questão perpassa quase que organicamente todo o âmbito das práticas literárias desde as primeiras expressões românticas, devido, justamente, ao papel que o escritor assume como agente da construção do nacional, porta-voz muitas vezes dos setores iletrados ou marginalizados da sociedade, realizador dos projetos de modernização simbólica e artística que a sociedade ambiciona, ou expoente das identidades culturais de um continente que se apropria da palavra para se tornar sujeito histórico. Em qualquer uma dessas situações, discurso e realidade emergem como pólos de uma dinâmica que às vezes é vista em termos de antagonismo, e outras como força motriz de uma práxis humana particular, a estética,

sem chegar-se nunca a um consenso definitivo sobre os vínculos que se geram entre um e outro, e o sentido que teriam para a representação literária e/ou artística do mundo.

Sem pretender localizar a reflexão crítica na conhecida e polêmica discussão sobre a responsabilidade do artista com seu momento histórico-social, é necessário partir aqui do aspecto que vem sendo assinalado como um dos traços mais relevantes de muitas obras da atualidade: o que diz respeito à suposta perda do referente e à incorporação do simulacro como artifício construtivo. Que significa isso? Que a obra teria assimilado, na época da *sociedade do espetáculo*, a lógica de uma sociedade que substitui a materialidade concreta do real por imagens que se esgotam em si mesmas, que não remetem a nenhuma instância referencial na sua condição de objetos de consumo, anulando a sua antiga capacidade para indagar as dimensões ontológicas ou existenciais do homem (Baudrillard, 1991). Com a conseqüente perda de profundidade, pois a simulação imagética esvaziaria os signos de seus significados mais imediatos, e a perigosa retração do efeito que provoca a “vontade hermenêutica” no receptor. Segundo esta visão crítica, então, a obra como elaboração de ordem simbólica não transcenderia o nível de uma série significantes despojados de toda ressonância exterior, isto é, ela teria entrado num perigoso e quase irremediável estado de entropia que a projeta para fora de suas antigas funções estéticas e cognitivas (Jameson, 1986).

Ao justificar suas opções teóricas e metodológicas para a abordagem do fenômeno pós-moderno no campo da ficção brasileira mais recente, Nizia Villaça (1996) lança de maneira pertinente duas perguntas chaves que explicitam o impasse hermenêutico a ser enfrentado por quem procura encontrar alguma resposta livre dos preconceitos modernos sobre o fazer literário: “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” Sem dúvida, são questões fundamentais na própria medida em que cada enunciado encerra, por sua vez, afirmações categóricas sobre a situação vivida pelo escritor e pelas práticas ficcionais, já que não existiria mais espaço para o que durante tanto tempo constituiu a essência de uma das expressões artísticas: a representação e o próprio ato de narrar. Se para Villaça estas interrogações interessam no intuito de direcionar seu trabalho para a observação da forma como diferentes autores

contemporâneos estruturam a “subjetividade textual”, de como se estabelece cada “pacto de leitura do texto com o leitor”, a nós interessa, nesse momento, o que elas colocam como prova empírica de uma situação extremamente grave para a sobrevivência da literatura e da arte no momento atual. Principalmente, porque a idéia da morte da representação está associada a um aspecto que determinados teóricos contemporâneos postulam: o referente se esfumou porque o real não existe. Porém, o paradoxo emerge quando percorremos o *museu imaginário* de produtos que, veiculados pelo mercado, se apresentam ainda como obras literárias e de ficção. O espírito hamletiano nos impulsiona a dizer: são ou não são representações estéticas? O que elas narram, se já não se pode narrar? As respostas...

É o momento, então, de olhar diretamente para os dois romances que selecionamos como objetos da nossa pesquisa crítica. Uma primeira aproximação aos textos nos situa frente ao fato de que ambos parecem (re)produzir um universo que não tem ligações com a realidade humana, seja ela entendida no seu viés clássico dos conflitos que atravessam a origem e a natureza do ser individual ou na acepção mais comum de fenômenos políticos e sociais. A sensação inicial que os enunciados discursivos geram na consciência de um *certo* leitor, é a de que a narração é uma espécie de jogo com elementos que ele reconhece como pertencentes ao plano do consumo cultural e imagético, devido ao tipo de material ao que recorre cada escritor para estruturar a história ficcional, e cujo efeito compromete a experiência da recepção no processo de identificar signos e códigos que foram veiculados por outros registros. Esta particularidade dos textos, ao fazer uso de um procedimento que desloca o campo da representação, com todas as implicações estéticas e ideológicas que o fato possa ter, além de coincidir com a tendência pós-moderna de tornar substância da obra materiais que pertencem ao popular e/ou massivo, nos coloca precisamente no centro da questão que indaga: qual é o referente dos dois romances?¹

¹ Apesar da popularidade do termo, a sua sistematização teórica até o momento é um tanto deficitária, já que está restrita a alguns poucos trabalhos no campo da semiótica. Assim, Thomas E. Lewis (1983) define o “referente literário como uma unidade ideológico-cultural que, em virtude de sua relação necessária, mas não representada, com outras unidades culturais não idênticas, proporciona [...] os requisitos materiais para uma compreensão conceptual de certas características do texto e também da estrutura da realidade histórica que ele alude.”

1.- COM *RANCHERAS* E *CORRIDOS* VAMOS CANTANDO

Vejamos. Em um de seus singulares e arguciosos ensaios sobre a cultura mexicana, tão recheada desse imaginário de lágrimas e exageros sentimentais, machos que disputam fêmeas a tiros, torneios homéricos de consumo alcoólico, épicos desafios com a “pelona”, a temida e festejada morte, Carlos Monsivais (1985) sugere, de maneira um tanto profética, que as composições de um dos maiores nomes da música popular daquele país encerram potencialidades que podem ser aproveitadas por outros discursos:

Se acrecienta el contenido dramático de las canciones y cada una de las de José Alfredo (Jiménez) aparece como un guión de película, de radionovela, de telecomedia: “También me dijo un arriero que no hay que llegar primero, pero hay que saber llegar.”

El compositor como autobiógrafo: la vida de José Alfredo es tema implícito y explícito de cada una de sus canciones: enamoramientos, separaciones, desgarraduras, demoliciones internas, culto al “darse en la madre” convertido en fiesta y perpetua celebración ambulante. (p.97)

É o que o livro do escritor colombiano, David Sánchez Juliao, realiza ao incorporar, sob o título de um dos maiores sucessos da música popular mexicana, um amplo repertório de canções que celebram a vida e a morte através de personagens intensamente marcadas pela paixão amorosa, e cujo destino está atrelado aos enigmas da existência que uma pistola em mão possa revelar. A partir da canção *ranchera*, **Pero sigo siendo el rey**, de José Alfredo Jiménez, vai se estruturar uma trama ficcional recheada de histórias que envolvem um elenco de personagens que cobraram corpo em letras de textos musicais de caráter massivo e popular, pois atingiram um numeroso público consumidor em quase todos os países da América Latina, e algumas das quais foram imortalizadas pela voz de famosos interpretes e pelas imagens de adaptações cinematográficas. Trata-se, pois, de uma narrativa carregada de fortíssimos vínculos intertextuais com esse imaginário musical e simbólico que certos registros, promovidos e divulgados pela indústria cultural, foram desenhando ao longo da geografia do continente desde as décadas de quarenta e cinquenta.

Esta relação do romance com um gênero cultural que demanda a implementação de recursos não lingüísticos, dado que a letra da canção se apoia numa estrutura que também é musical, resulta de vital importância em razão de fornecer “conteúdo e forma” ao projeto

romanesco, ao mesmo tempo em que compromete a sua significação potencial enquanto realidade textual e representação literária. Quer dizer, a narração absorve uma variedade de pequenas histórias que constituem o núcleo temático de *rancheras* e *corridos* que as ondas sonoras do rádio propagaram para milhões de receptores, com o reforço, às vezes paralelo, de interpretações na tela do cinema; isto é, a narração faz delas fatores-chaves da trama que vivem seres que se deslocam das notas melódicas da canção para o plano da ficção, ao mesmo tempo em que seus respectivos enunciados lingüísticos transfiguram-se também em linguagem literária. Portanto, a obra transforma em expressão ficcional uma realidade constituída de signos e códigos de outra ordem, com o que elimina, pelo menos inicialmente, qualquer distância entre as duas esferas, pois a primeira parece ser apenas um desdobramento da segunda em termos de reprodução mimética, sem que operem na sua conformação literária os tradicionais princípios estéticos de criação original e autônoma.

Todavia, a suposta eliminação da clássica linha divisória que separa dois registros de natureza ontológica e suporte formal bastante diferenciados, não cancela a questão de como a materialidade do relato remete, ainda na sua condição de modo de representação promíscuo, a um referente específico na medida em que este lhe é anterior e possui uma carga significativa muito particular como manifestação de índole cultural. Eis o núcleo do problema. Em primeiro lugar, porque independentemente do grau de absorção de uma série de “retalhos” que pertencem ao registro da chamada canção popular, o enunciado de **Pero sigo siendo el Rey** apresenta traços estruturais e formais que permitem identificar uma construção de claro matiz ficcional: seja pelo próprio andamento dos fatos que a trama organiza ao convocar personagens advindas de gravações discográficas que tiveram grande sucesso de público; seja porque a linguagem, ainda que “contaminada” e não fundadora, adquire a tonalidade de um registro que nunca chega a se confundir com o dado empírico do referente. Em segundo termo, porque o corpo textual do livro não deixa de ser uma criação da palavra que, partindo de objetos culturais já existentes, embora eles estejam inscritos no problemático universo de bens de consumo, vai concretizar seu sentido e sua significação simbólicos em função justamente de se tornar discurso e objeto exposto para um público leitor. Dois aspectos que obrigam a observar de maneira mais pontual os vínculos umbilicais que a obra mantém com um *outro* tipo de referente, que a distinguem e

singularizam, mas que não apagam o caráter primordial de representação literária apesar das mudanças que esta sofre, e das quais passam a depender diretamente o juízo crítico e a valoração estética.

Como já foi assinalado, desde o título e os signos gráficos da apresentação editorial, o leitor se depara com uma curiosa narração entremeada ao longo de todo seu discorrer de personagens e situações, motivos temáticos e quadros descritivos, expressões verbais e recursos retóricos, extraídos na sua grande maioria do repertório musical e discográfico que consolidaram grandes nomes da canção *ranchera*. Fora as implicações que este fato traz para a configuração de um receptor ideal, pois a leitura dos signos pode levar pela via da identificação dos mesmos a decodificações diferenciadas, aspecto a ser retomado em páginas posteriores, importa assinalar aqui que o jogo intertextual transforma-se na peça chave para a definição da estrutura romanesca e da estratégia discursiva do livro. Resulta claro aqui que este jogo enquanto recurso técnico e formal extrapola a simples citação, tal como acontece nas correntes modernas quando se concretiza como diálogo com a própria tradição artística ou com as práticas da cultura letrada, por adquirir a função distintiva de força motriz que comanda todo o processo ficcional (Pfister, 1991); um fato que, por outro lado, viria corroborar, numa primeira impressão, as afirmativas críticas que postulam a degradação da literatura quando se associa à cultura de massa, pois neste caso não existiria nenhuma distância entre ambas. Portanto, é importante observar que em termos de procedimentos narrativos a novidade reside na maneira como o referente é presentificado (Jameson, *ibidem*), posto ao serviço da economia interna da obra, transvestido em matéria e espírito de um projeto romanesco que vai modificar o cânone vigente e as convenções da recepção.

Advertidos pelo subtítulo de tratar-se da “*Sinfonía para lector y mariachi, opus 1.*”, como leitores nos deixamos guiar pelo compasso de acordes que nos colocam no mero centro do rico imaginário melodramático que constrói a música *ranchera*, e cujos domínios se ampliam com a ajuda de algumas outras expressões de gêneros tão sentidos e trágicos como o bolero e a valsa (Monsivais, *ibidem*, 1984), para acompanhar, quase que de modo cinematográfico, histórias de personagens cujo conceito do amor implica a defesa mortal

da honra masculina e a posse inequívoca da mulher desejada. Vão desfilar assim nas páginas do livro uma galeria de seres que, sujeitos ao fatídico destino da paixão amorosa, percorrem botequins e prostíbulos onde ronda a morte nas cartas marcadas do baralho e nas pistolas rivais, exibem seus requintados trajes de *charro* com a disposição de vencer qualquer inimigo ou obstáculo na disputa do coração feminino, podem resistir ao tempo em imortais bebedeiras quando o fatal ferrolho de uma mulher penetra no seu sangue; enfim, s personagens que dão provas cabais de que, em qualquer circunstância da vida, são machos de verdade, cumprindo à risca as invioláveis e idílicas leis masculinas do amor. Em todas as situações relatadas, o aspecto vital que motiva a trama novelesca é o da catastrófica relação amorosa, a mesma que aparece representada nas inúmeras letras das gravações que passam a compor o referente mais imediato da obra, e cujo desenrolar previsível nos remete assim às imagens e estereótipos que, durante várias décadas, certos produtos da cultura de massa veicularam sobre o homem vernáculo mexicano; explica-se o porquê da “partitura” de seus quatro “movimientos” seguir o roteiro que a canção de José Alfredo Jiménez sintetiza e propõe para a trajetória dos heróis romanescos.

Com a licença poética que o discurso crítico às vezes permite, pode-se aplicar aqui, sem pretensões de trocadilho, a sentença literária que o escritor Italo Calvino emite num de seus belos romances, segundo a qual “quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido”. Se se consideram na sua justa dimensão os vínculos explícitos que mantêm o referente e a obra, chega-se, então, a esta primeira conclusão: o relato reorganiza e transfigura no plano do fazer ficcional o que a memória musical de alguns setores sociais transmite em termos de recepção auditiva. Porém, como dita memória também carrega consigo um universo simbólico ligado estreitamente a diversos enunciados imagéticos, o resultado de uma tal operação conduz ao mencionado desdobramento de signos e códigos constituídos, criando o efeito, para leitores que têm seu domínio, de tratar-se de registros já assimilados que se projetam em outras ressonâncias de significação. Eis a origem de uma inédita semiótica interna que faz evocar incessantemente melodias e seqüências, enredos e cenas, interpretes e atores, cuja lógica assinala que a construção narrativa se realiza como ressemantização de objetos que pertencem ao campo da cultura popular e massiva; e, portanto, de uma estética

que vive de modo parasitário e não se importa com a exigência moderna de construir uma obra original.²

Ao compasso de trombetas, *viñuelas* e *guitarrones*, de vozes estremecidas pela mais desgarrada emoção, entramos no universo melódico e ficcional do romance para seguir o melodramático e comum destino de um “*magnífico elenco de estrellas de la canción*”, agora vivendo na pele de personagens que se cruzam em repetitivas tramas de amor e traição, vingança e morte. Atravessamos o pórtico do livro com música de *mariachis* para encontrar nomes familiares que cobram vida imaginária em histórias atreladas a um quase que épico desígnio ancestral. E é aqui que o leitor se depara com outro aspecto referencial de suma importância, pois o relato incorpora um intratexto que ao longo das intensas ações dos protagonistas as justifica como parte de um profético vaticínio, com o que a sua função dentro da lógica narrativa resulta estratégica para a definição do sentido total da obra. Tal intratexto, além de funcionar como prefácio e *coda* dos fatos relatados, vai se intercalando no desfecho de cada conflito quando uma pistola encerra o destino trágico do amor. Ou seja, como enunciado paralelo passa a cumprir o papel de registro que guarda as chaves secretas do devir existencial dos protagonistas.

Na verdade, pode-se dizer que todo o desenrolar dos acontecimentos vividos pelas personagens, no marco de um vaticínio de aparência mítica, cria a ilusão de profundidade histórica, como se a representação romanesca tivesse vínculos efetivos com uma realidade empírica:

Las palomas rojas aparecieron el día en que un sol bermejo asomó tras las montañas de piel granate erizadas en cactus encarnados por el destello salmón de los rayos y la mañana continuó sendo de un púrpura encendido que alarmó a los habitantes de Tezontle quienes sólo esse mediodía leyeron en el morado cardenal del aire y en el fúccia eléctrico de las nubes y en el olor a azaleas del ambiente las señales que todo Jalisco esperaba desde quando los primigenios profetas de piel de cobre habían predicho sin alarma que siglos después de la destrucción del Templo Mayor una bandada de palomas rojas como la sangre navegaría en los pliegues del viento rumbo al corazón del

² Não posso deixar de referir aqui a análise “otimista” que realiza Silviano Santiago (1994) sobre a situação da literatura na época da cultura de massa seguindo a linha de raciocínio inaugurada por Benjamin. Contudo, a sua visão continua ancorada nos paradigmas da arte moderna, sem considerar expressões como as que aqui abordamos, já que alude à sobrevivência da obra na época da massificação dos bens simbólicos.

pueblo [...] y exaltaría el recuerdo de tantas y tantas muertes por venir. (pg. 17)³

Esse fragmento, que abre a narração, coloca em relevo um componente substancial da diegese, como é o da herança atávica que se transforma em fonte de todas as desgraças, numa alusão direta ao tempo primigênio, no qual a coletividade dos antepassados sofre a dura agressão de povos conquistadores e a destruição de seus símbolos sagrados. Assim, são tais fatos os que, na sequência da trama, desencadeiam a série inevitável de sucessivas mortes, que devem ser efetivadas como ritual de sacrifício para compensar uma espécie de pecado original. Elas anunciam-se através de sinais inequívocos, porque está escrito na memória sagrada de um povo que há um destino traçado:

Jamás sospechó Tezontle que las palomas rojas habían aparecido en su cielo desde el principio de los tiempos y que los primigenios habitantes de aquellos territorios encontraban en la súbita aparición del enjambre escarlata las claves para establecer cuándo y dónde y cómo el rojo bermellón de la sangre iba a teñir de rapé oscuro la tierra con las heridas causadas por lanzas de progenes paralelas. (pg. 108)

Em termos de estratégia discursiva percebe-se aqui como o fio condutor das ações está articulado a um suposto passado épico, pelo menos assim é desenhado mediante os vários trechos do intratexto que se intercalam no fluxo principal do relato, com o que a dimensão fictícia do romance parece sustentar-se também num referente bem concreto. Trata-se, então, de um interessante artifício ao serviço de uma proposta narrativa que provoca a impressão, esse é o efeito, de emergir de eventos históricos que marcam o destino de uma comunidade:

A pesar de haber entrado en conflicto aquellas sangres mezcladas continuaron sendo tan rojas como las palomas rojas que al principio del nuevo período volvieron a aparecer una tarde entre el bermellón subido de los arboles del verano anunciando la presencia de más sangre conquistada pero presagiando con un fuego precursor la gesta redentora de la raza sometida. (pg. 174)

A transcrição ficcional do desígnio sangrento, tal como se observa nas três citações, joga explicitamente com as imagens da mestiçagem étnica e da submissão social que vivem os povos indígenas desde a chegada dos conquistadores europeus, com o que se introduz no

³ Todas as citações serão feitas a partir da primeira edição da obra (1983). A seguir se indicará em cada caso apenas o número correspondente da página.

campo da representação a famosa questão da morte como tópico orgânico da cultura e da vida social mexicanas. Sem dúvida, um aspecto referencial significativo na medida em que remete a lendas e objetos culturais que explicitam a presença da “*pelona*” como fruto da maldição ancestral, dando ao texto a densidade aparente de registro que atualiza um passado coletivo e glorioso.

Portanto, é necessário ressaltar aqui a maneira como o discurso romanesco parece operar, inicialmente, sobre dois tipos diferenciados de referente: o primeiro, ligado a uma tradição de tonalidades épicas que percorre os tempos até chegar aos dias atuais, embora ele mesmo seja resultado de contínuas elaborações simbólicas por parte das mais variadas práticas sociais, mas cujo teor é sempre o de fornecer uma versão própria sobre o fantasma obsessivo da morte na vida mexicana; o segundo, como foi indicado em linhas anteriores, girando ao redor do imaginário que a indústria cultural produziu através do disco e do cinema, tendo a morte como um de seus motivos temáticos essenciais, e transfigurado em rocambolescas tramas de *charros* que sintetizam a coragem do macho na luta contra os desafios do coração e da existência. Porém, quando se analisa o citado intratexto que permeia toda a narração a modo de contraponto entre as determinantes inelutáveis e as consequências diretas, pois todas as histórias relatadas tem idêntico desfecho, percebe-se o quanto ele responde também à construção imagética da cultura massiva e popular. Quer dizer, se o primeiro referente faz pensar que tem uma dimensão épica por se aludir a um tempo primordial e a fatos inseridos na história da “*raza sometida*”, a peculiaridade do discurso que o materializa obriga a reconhecer que ele não difere muito do segundo, dada a recriação de tópicos que pertencem originalmente ao universo do cancionero mexicano.

Observa-se em tal intratexto, então, a heterogênea utilização de símbolos nacionais junto a motivos e imagens de famosas *rancheras* e *corridos*, só que de acordo com uma lógica de significação bastante particular, como é a de produzir o efeito de articulação dos fatos narrados a uma determinante que transcende a própria trama romanesca. Com isso o intratexto realiza-se como processo de simulação de um enunciado com sentido histórico preciso:

[...] llegaron de otros lares los abuelos que además del hambre del estómago traían en el corazón las predicciones de otros abuelos lejanos venidos del

norte al valle de agua de la serpiente y el nopal antes de que al águila animal se retratara en el dinero. (pg. 69)

Este breve fragmento ilustra de maneira clara o procedimento que se implementa para produzir o efeito desejado, pois ao fazer menção a homens de um passado remoto, “*los abuelos de los abuelos*”, à sentença inevitável que carregam consigo, “*en el corazón las predicciones*”, e ao lugar geográfico da sua chegada, “*al valle de agua de la serpiente y el nopal*”, a narração transita por fatos e lugares da memória histórica de forte significação: os povos indígenas que vão viver o traumático processo colonizador europeu, anunciado com antecedência por muitas profecias; as predições que emergem do encontro com o homem branco anunciando o inevitável preço da descoberta, tal como reza na famosa “*maldición de Malinche*”; e a cidade majestosa de Tenochtitlán, símbolo maior da cultura ancestral azteca no momento da descoberta espanhola. São referências precisas que vão se misturar com as que o enunciado importa do aludido repertório musical. Na citação anterior elas cobram nítida presença, pois a frase final “*antes de que al águila animal se retratara en el dinero*” pertence a um *corrido* muito popular de uma das maiores estrelas da canção e do cinema mexicanos⁴, cujo teor metafórico se explicita ao referir a imagem que costuma estar impressa no dinheiro norte-americano. Assim, pela via intertextual se acrescenta mais um elemento de significação, dadas as conhecidas relações de confronto que no passado o país manteve com o vizinho do norte, fonte de muitas transcrições no registro da canção da valentia e astúcia para derrotar o inimigo *yanki*.

Na verdade, esta passagem resulta bastante elucidativa da mencionada eliminação de fronteiras entre os supostos referentes que o romance adota, pois a ressonância de outros signos é constante, ainda que nem sempre a mesma possa ser detectada com total clareza no enunciado discursivo. Vejamos. Ao estar dirigido como pólo referencial com o que dialoga internamente a própria narração, o intratexto que perpassa a ação dos personagens projeta, na sua aparente filiação histórica, signos e códigos identificáveis por pertencerem a diferentes registros culturais de circulação anterior. É possível descobrir, por exemplo, nos tópicos respectivos das “*palomas*”, do “*olor a azaleas*” e de “*Jalisco*”, ecos semânticos de

⁴ Devo esclarecer que a única fonte consultada, por motivos bastante práticos, para o confronto das letras de canções que se incorporam ao texto foi a minha própria memória musical, pois como tantos outros hispano-americanos fui alimentado escutando rádio e assistindo filmes mexicanos.

algumas canções que ganharam a preferência do grande público. Porém, camuflados pela roupagem que lhes impõe a estratégia ficcional ao introduzir o simulado tom épico. Como deixar de lembrar, entre muitas interpretações, o desgarrado “*currucucú paloma*” de uma melodia que nos indica que “*las piedras no saben llorar*” porque não as afeta a dor de um amor extremo, vivido na sua total intensidade como dramático castigo sentimental? Ou a letra daquele popular bolero que as vitrolas dos bares tocam, aguçando a sensibilidade de boêmios, marginais e derrotados, com frases dirigidas a constatar numa visão de filosofia popular que: “*flor de azaleas, la vida en su avalancha me arrastró*”? Ou ainda as notas de uma das mais clássicas peças musicais do México que diz “*ay Jalisco no te rajes*”, depois de “*abrir todo el pecho pa’ echar este grito*”, numa clara afirmação de que os homens não se quebram quando são machos de verdade, pois o sangue de suas veias é o de um povo provado nas lutas da existência?

Ora, a combinação de todos esses fatores no plano da representação leva a assinalar que o jogo intertextual com elementos da história está subordinado ao que se instaura com o imaginário das letras de canções, por isso, então, o enunciado em que se registra pode ser associado a uma autêntica posta em cena de fatores discursivos e simbólicos que geram o contexto do relato como simulacro. Explicita-se por que as citadas alusões ao tempo dos remotos antepassados, e seus desígnios fatais, misturam-se aos estereótipos imagéticos que perpassam a esfera da cultura de massa, sobretudo a alimentada pela produção discográfica que a rádio divulga e o cinema reforça. Se o povo de Tezontle está condenado a pagar o fatídico preço do sangue por seu destino atávico, o qual se anuncia periodicamente com os avisos de morte que trazem “*las palomas rojas*”, tal dado irreversível do relato provoca a impressão primeira de extrapolar o mundo particular e estreito da ficção, em virtude, especialmente, do eficaz artifício de usar certos motivos e figuras que evocam o processo de destruição provocado pela conquista estrangeira. Mas este procedimento responde a uma planificada estratégia narrativa que consiste em fundamentar toda a trama romanesca como resultado de uma força primitiva e incoercível, essa que o próprio nome do lugar dos acontecimentos carrega, pois, na sua significação mexicana, Tezontle equivale a “*piedra volcánica*”. E para obter tal efeito cria-se um enunciado de sugestivo matiz épico que é mero simulacro (Baudrillard, 1991). Porque para sua elaboração lingüística recorre-se a

materiais de variada espécie, desde aqueles de caráter mais histórico até os de consumo cultural massivo, fazendo coincidir, com a prática de um tipo diferente de intertextualidade (Pfister, *ibidem*), os dois planos da narração com o imaginário da música *ranchera*.

Se a canção que serve de título ao romance diz numa de suas passagens iniciais que “*una piedra en el camino me enseñó que mi destino era rodar y rodar*”, vemos já no fluxo da narrativa o sentido associado a essa imagem quando se descobre a significação da outra pedra inscrita no nome do lugar onde acontecem os fatos: Tezontle. Ou seja, o objeto metafórico que desperta toda a ação novelesca está ligado a essa imagem tão difundida de que o homem mexicano vive sem meios termos, pois ele seria uma espécie de vulcão sempre próximo a explodir em atos de bravura e coragem quando é preciso responder aos desafios da honra e do coração. A porta fica aberta para observar como se constrói a narrativa pelo processo de transfiguração do repertório da canção popular em linguagem literária. O nosso olhar crítico desloca-se, então, para a representação por ser o espaço em que o referente torna-se a substância dos planos compositivos, o que terá uma repercussão direta na determinação do valor artístico da obra. Sem dúvida, é nisso que reside um dos aspectos mais problemáticos que marcam as produções estéticas contemporâneas, ao ser interpretado, pelas tendências modernas, como sintoma da perda de criatividade e de sua absorção pelo mercado.⁵

As primeiras questões a chamar a atenção do leitor quando se localiza no começo da trama novelesca de **Pero sigo siendo el Rey**, dizem respeito, preferencialmente, ao homogêneo elenco de personagens e à peculiar linguagem com que se narram os fatos. Confrontando-se, de modo inesperado, com um universo em certo sentido já familiar, tal leitor vê desfilar pelas páginas do livro seres ficcionais que transportam a identidade com a que foram singularizados em conhecidas histórias de gravações musicais, e o emprego contínuo de fórmulas expressivas recheadas de frases e fragmentos de muitas letras do cancionero popular. Trata-se de um dado de vital importância pelo que tem de inédito, tanto para a estruturação da respectiva forma romanesca como para a concretização de uma

⁵ Uma interessante análise do problema é a que propõe Manfred Engelbert (1994) ao abordar o romance do “postboom” considerando o papel da indústria cultural e a constituição de públicos diferenciados no processo de diversificação cultural.

estética diferenciada, além de suas implicações na esfera dos vínculos, quase sempre problemáticos, entre a obra literária e a chamada realidade. Muito mais quando se toma em consideração a produção narrativa dos anos anteriores, pelo que significou em termos de renovação e consolidação de um novo cânone dentro da tradição ocidental, em razão, segundo os enfoques críticos da época, de ser fruto direto da capacidade inventiva e da pesquisa formal que guiou a todos os autores do famoso *boom* latino-americano (Rama, 1982; Fuentes, 1980). O contraste nítido irrompe com sua carga de expectativas guiando a recepção de tal discurso narrativo. Por isso passamos a acompanhar o desenrolar dos fatos fictícios, quando há um conhecimento prévio dos elementos referenciais, com a ajuda da nossa memória de consumidores de certos gêneros musicais.

Em definitivo, como se processa no romance tal referente? Como fonte absoluta do conjunto de personagens e matriz discursiva de muitos diálogos, descrições e enunciados, principalmente. Em relação ao primeiro aspecto, observa-se que todos eles trazem do âmbito da canção a sua inconfundível marca nominal, embora em alguns casos se realizem pequenas adaptações de ordem tipológico para dar uma maior ênfase ao perfil individual, segundo a lógica construtiva de narrar fatos que teriam inicialmente uma natureza bastante verossímil. Dada a amplitude do elenco, torna-se necessário selecionar alguns dos personagens para identificar os dados básicos de suas peculiares biografias, pois eles vão ser transcritos para o plano do enredo de maneira parcial ou total. Isto é, tais figuras têm em muitos casos uma vida anterior nas notas sonoras do disco, que ao projetar-se como relato passa a ser aproveitada para a elaboração das histórias que a ficção recria, ao mesmo tempo em que fornece um basto material lingüístico e discursivo.

Mas antes de proceder a dita tarefa é importante dizer que as estruturas da canção *ranchera*, dos boleros e das valsas, têm o traço comum de estar ao serviço, geralmente, de temáticas que se ligam a experiências de amor, desengano, traição, coragem, honra, paixão, lágrimas e morte. Para Carlos Monsivais (1985), um dos raros intelectuais que se detém a analisar as formas de representação da chamada canção popular, desde uma perspectiva livre dos tradicionais preconceitos da cultura ilustrada, as letras da primeira com seus *argumentos* simples têm um sentido bastante concreto:

[...] la monotonía y la circularidad estremecida de la música confluyen hacia el mismo proyecto lineal: subastar em público las penalidades del oyente, hacerlo que acepte la dicha de la desdicha, que viva detrás de su prestancia y jactancia, de su próprio ademán de reto, su gusto por el llanto, ni te fijas que los sollozos no afeminan, hay lágrimas tan viriles como puñetazos. (pg. 97)

É esta a chave de entrada ao imaginário que circula em melodias desgarradas que vão dar, segundo o autor, vazão à torrente melodramática de um público massivo que busca vias catárticas para superar as amarguras mais profundas de sua posição social subalterna. E quem melhor, no contexto dessa cultura voltada para o culto das paixões compensatórias, que José Alfredo Jiménez para dar "*forma definitiva*" a isso que o autor chama, num lance aguçado de percepção crítica, a "*vocalización de los vencidos*", por ser a voz com a qual se identificam os que também padecem situações tão extremas como as que são vividas pelas personagens da canção *ranchera*. Seu lugar no panteão popular está mais que garantido. Porque, como indica o sucesso obtido ao longo do continente, as suas sentidas e dramáticas interpretações musicais representam a síntese emocional e simbólica de um mundo onde o homem de verdade nunca perde, pois a pesar das derrotas sofridas e do pranto derramado, signos de sua própria integridade, ele continua "*siendo el Rey*":

El llanto como encomienda absuelve y equilibra. El hombre que desarticuló una prédica del machismo y legitimó y promulgó las "lágrimas de los hombres" es ya institución perdurable de una colectividad y su memoria recóndita de pérdidas y despojos (com la consiguiente reconstrucción teatral de los hechos). Ojalá que nos vaya bonito [...] (pg.97)

Embora tais juízos estejam dirigidos apenas a um dos gêneros do referente, é possível, sem deturpar o sentido dos mesmos, aplicá-los à grande maioria do repertório musical que o romance incorpora. Sobretudo, porque há uma identidade comum nas pequenas histórias que relatam ao dar ênfase exagerada e trágica a todos aqueles tópicos do idílio impossível, da paixão espontânea e do coração traiçoeiro, origem inesgotável dos atos radicais para resolver sem ambigüidade os conflitos mais profundos do amor que mata. Uma dimensão de significado que o próprio romance, na sua lógica de enunciado textual, termina por assimilar, dada a operação de transportar para o plano interno da ficção fragmentos de tais registros musicais.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Entre as diferentes “*estrellas de la canción*” que ganham o papel de personagens do romance, podem-se citar, a título de exemplo, pela popularidade alcançada num setor amplo do público ouvinte de vários países hispano-americanos, os nomes inesquecíveis de dois delas: Juan Charrasqueado e La Martina Martínez. São referências nominais atreladas ao gosto musical de um determinado receptor que conhece sua existência pelas letras das respectivas canções. Para quem foi educado nas ondas sonoras do rádio, cada uma delas evoca uma melodia e um pequeno relato, nos quais se dá relevo ao desenrolar de fatos que geram, para os agentes que envolve a correspondente história, consequências dolorosas ou trágicas. Se é permitida a licença, o fiel radiouvinte de programas *rancheros* sabe quem é quem na hora em que a voz de seu cantor favorito se escuta, conhece as aventuras melosas e dramáticas dos seres que a interpretação faz viver, e quiçá arrisque a entonar as frases que proclamam impiedosamente: “*maldito corazón, me alegro que ahora sufras*”.

No famoso *corrido* de **Juan Charrasqueado** ficamos sabendo que ele é um homem valente, gosta de arriscar no amor, anda sempre a cavalo e encara os perigos da vida com a eterna amiga, a pistola, e que seu destino final é, como o dos heróis que habitam tal gênero musical mexicano, morrer um “*dia domingo que se andaba emborrachando*”, depois de ter sido avisado que eram muitos seus inimigos, e não teria tempo de reagir. Para cumprir a sina marcada enfrenta qualquer adversidade, reafirma aos gritos e nos gestos a condição de macho provado, “*estoy borracho y soy buen gallo*”, entregando-se às balas dos adversários. Como personagem integra-se, a partir de uma origem e uma biografia que a narrativa lhe confere, numa rede de constantes peripécias amorosas e masculinas, demonstrando no seu comportamento de homem curtido nas lides da vida idênticos traços aos de seu homônimo da canção. E, do mesmo modo que acontece com outros protagonistas do romance, não escapa às perigosas armadilhas das mulheres, seja para sofrer os tormentos da paixão não realizada ou para se vingar delas pelo “*mal que pagan*”, como diz o texto de uma das letras empregadas. Assim, no percurso de macho ferido que segue ao jogar suas cartas nas caçadas amorosas, ele vai sentir-se atraído, entre as várias que despertam a sua voracidade sexual, por uma das fêmeas proibidas de Tezontle, La Martina Martínez, símbolo da alma traiçoeira, na versão da personagem que o *corrido* que leva tal título apresenta.

Portanto, canção e ficção terminam sendo fundidas no andamento da ação narrativa, a primeira oferece as linhas fundamentais da personagem que a segunda transforma em herói novelesco, a ela acrescenta o necessário para que possa cumprir seu papel de ator da trama que envolve outros seres da mesma origem e condição. Esse cruze também fica patente nas passagens que reproduzem, *ipsis literis*, trechos da mesma peça musical:

Todo fue en vano, pues tampoco en el desafuero infructuoso de sus últimos actos tuvo la fortuna de encontrar la redención. *Hasta que un día domingo que se andaba emborrachando, a la cantina le corrieron a avisar:*

- *Cuidate Juan, que por ahí te andam buscando.*

No tuvo tiempo de montar en su caballo. Pistola en mano, los siete hermanos de las tres últimas flores se le echaron de a montón. Antes de que los siete al mismo tiempo dispararan sobre su cuerpo las mil balas... (pg. 249)

Nessa citação observa-se como o texto incorpora sem nenhuma distinção gráfica parte da letra já mencionada, o que se destaca aqui em itálico, para narrar o momento culminante de uma vida que ocupa o espaço da imaginação romanesca depois de ter sido deslocada do sonoro território discográfico. Mas a ampliação da *biografia* de tal personagem no plano do imaginário narrativo implica, igualmente, recorrer ao emprego, sempre constante, de heterogêneos “retalhos” do cancionário popular. Um recurso que termina por eliminar a linha divisória que separa tradicionalmente as linguagens de ambos registros culturais. É o que acontece, para referir só uma situação concreta, quando o relato da morte continua e o leitor descobre que o desejo final do protagonista é o mesmo de quem articula a sua vontade derradeira no âmbito de outra canção, **La cama de piedra**, uma das mais divulgadas *rancheras* de Miguel Aceves Mejía:

Juan charrasqueado fue enterrado como más de una vez lo había pedido a sus amigos: *com un zarape por caja y por cruz sus dobles cananas*. Y ya sobre su tumba, como tributo a su grandeza y homenaje a su memória, los más machos de Tezontle escribieron sobre la tierra fresca *un último adiós com mil balas*. (pg. 250) (Grifo nosso)⁶

Finalmente, é importante dizer que o jogo intertextual não fica restrito ao campo exclusivo da canção, pois às vezes se utilizam outros elementos referenciais, tornado-se um recurso fundamental na construção discursiva. E a partir do qual é possível visualizar a

⁶ Os grifos servem para assinalar os fragmentos das canções utilizadas.

forma como o chamado pastiche⁷ penetra o tecido da narrativa. Vejamos. Na interessante passagem que encerra a trajetória da personagem em questão, o enunciado se transforma nesse instante, sem artifícios metafóricos, em paródia explícita da conhecida lenda bíblica sobre a ressurreição de Jesus, desprovida, é claro, de toda conotação crítica em relação ao mundo religioso:

Seis meses después (...) alguien les contaría que al tercer día de enterrado, la piedra del sepulcro de su hombre compartido había amanecido levantada y que en el fondo de la tumba se encontro sólo la mortaja ennegrecida con la imagen de Juan Charrasqueado dibujada en diminutas palomas de sangre.

-No há muerto -cuentan que alguien dijo-. Resucitó al tercer día y está vivo entre nosotros. (pg. 250)

O texto narrativo converte-se assim em espaço onde convergem, através da transcrição e/ou da imitação, da materialização estética do referente, e sob uma lógica que privilegia o aspecto lúdico, “retalhos” discursivos e objetos simbólicos da mais variada espécie, porque estão ligados a matrizes culturais da mais distinta natureza.

Procedimento similar vai ser utilizado na configuração do perfil e da vida ficcional da outra protagonista, uma das vítimas da vontade desmedida de Juan Charrasqueado pelas mulheres, e cuja síntese existencial encontra-se gravada em *La Martina*, corrido da estrela da canção e do cinema mexicano Antonio Aguiar. Através da voz inconfundível de quem soube encarnar a imagem do *charro*, signo emblemático que a indústria cultural produziu para representar o fazendeiro elegante e poderoso, o leitor lembra de uma figura que, além de muito jovem, manifesta como poucas a vocação do ser feminino no contexto imaginário desses gêneros musicais: “*quince años tenía Martina/ cuando su amor me entregó/ y a los dieciseis cumplidos una traición me jugó*”. Transferida para a esfera do romance, ela recebe, então, plena identidade individual com o acréscimo do sobrenome, a inclusão de vínculos familiares e, como manda a lei da verossimilhança, a posta em cena de traços bem característicos que a distinguem enquanto personagem:

El día en que celebraba con un gran baile los *quinze años* de su hija, don Adrián Martínez encontró en la calle a Juan Charrasqueado y le pidió que por

⁷ Sem dúvida, este é um dos conceitos centrais que perpassa os diversos enfoques sobre a literatura e a arte pós-modernas. Para Jameson (1986) seria um de seus traços definidores e o recurso que evidencia a perda concreta dos elos com a realidade empírica. Para Walter Moser (1992) o pós-modernismo recorre é a paródia para explorar esteticamente possibilidades que o modernismo deixou em aberto.

favor acompañara a la familia en el festejo [...] Martina Martínez, la niña de la casa, se disponía a recibir sus quince años oculta en el maquillaje y envuelta en el vestido de una persona mayor [...] Al ganar la puerta [...] un repentino deslumbramiento ató sus tacones a la tierra y su mirada a una piel tan tersa y tan bruñida como el nácar, a unos ojos más oscuros y profundos que la noche, a unos cabellos castaños com bucles de caramelo, y a un porte, una gracia y un donaire que eran dueños absolutos del espacio y reyes y señores de la fiesta. (pg. 197) (Grifo nosso)

A idealização e o êxtase de aparente filiação romântica que marcam as linhas do quadro, vão colocar em destaque, mediante o artifício de parodiar certas tendências estilísticas, a forma corpórea de uma fêmea que carrega o poder natural da sedução e a sina de causar as inevitáveis desgraças masculinas. Por outras palavras, dentro da estratégia discursiva a apresentação da personagem em tais termos cumpre a função específica de dar densidade a uma imagem capturada do referente musical, feita de palavra também, mas sem aquela consistência dos seres que a ficção romanesca constrói. Ratifica-se com isso a operação essencial de se apropriar, para dar forma estética ao romance, e sob a diretriz de uma concepção literária de cunho inédito, dos artefatos simbólicos que a “alienante” cultura de massa coloca a disposição do consumidor para seu divertimento.

Na verdade, é através de tal processo que a narrativa redireciona os conteúdos que encontra no mercado musical e histórico. No caso abordado, a letra da canção passa a ter uma importância capital dentro da obra por dois motivos: por uma parte, porque oferece a possibilidade de um desdobramento do microcosmo narrativo que desenha numa trama primária; por outra, porque na qualidade de texto pode ser aproveitada para nutrir o enunciado que transcreve a fala do narrador e das personagens. Chega-se por esta via a detectar que **La Martina**, além de ser absorvida integralmente como fonte temática e núcleo da ação novelesca, transveste-se, despojada de seu suporte comunicativo original, em fator orgânico da linguagem narrativa:

Simón Blanco llegó tarde, casi al rayar la madrugada, y encontró a Martina dormida. En el buró, junto a la cama, vio entonces la *pistola* y el *reloj* que había olvidado; y en ellos el pretexto suficiente para justificar a ira que le causó haber encontrado las pisadas de un *caballo* en la tierra del jardín. Martina bajó del limbo nebuloso de su sueño de inocencia al estruje de las manos de su esposo:

- Qué estás haciendo, Martina *que no estas en tu color?*

Martina Martínez, presa del pavor, muda e impotente ante el ciclón, abrió los ojos e hizo esfuerzos para hállarse en el espacio.

- *De quién es esa pistola y de quien es ese reloj?* -volvió a gritar Simón Blanco rayando las fronteras del aullido.

- Tuyo mi amor -respondió Martina

[...] *“Si me tienes desconfianza no te separes de mí”*, alcanzó a gritar, postrada de rodillas, antes de que Simón Blanco levantara el gatillo com el pulgar y martillara una, dos, tres veces seguidas. (pg. 207) (Grifo nosso)

Nessa cena de enorme plasticidade, que não por acaso é quase que uma cópia da semiótica adotada por um dos gêneros principais do cinema mexicano, o que trabalha as temáticas do homem rural e poderoso, ressalta a maneira como a sequência dos fatos que confirmam a terrível profecia segue o “roteiro” proposto pela canção, como também a transposição de seu texto no plano interno do enunciado através da interpolação de algumas frases. Mais uma vez a memória do leitor volta a entrar em atividade para recordar, livre de qualquer fidelidade ao objeto, pois o que repercute, na verdade, são algumas partículas melódicas e semânticas, isto é, a trágica história da mulher homônima que morre em razão do ciúme doentio de seu parceiro: *“de quién es esa pistola/ de quién es esse reloj/ de quién es esse caballo/ que en el corral relinchó?// Esse caballo es muy tuyo/ tu padre te lo mandó/ para que fueras a la boda/ de tu hermana la menor// Yo no tengo caballo...”* Sendo esse o conflito dramático que percorre o relato cantado nas notas sonoras de um *corrido* que obteve grande sucesso entre o público de vários países.

Fora o recorrente emprego das letras de canções para criar personagens e organizar a trama, o romance também se alimenta delas quando apresenta diálogos ou solilóquios; ou seja, sob disfarces estratégicos, o romance as converte em signos de uma linguagem que ao longo da narração é exposta à interferência de outros códigos culturais. Em uma das várias passagens em que o narrador cede seu lugar às vozes das personagens, podemos ver como a articulação do pensamento de quem se entrega ao delírio da paixão amorosa descansa em gravações musicais, de modo que o fluxo da consciência é revelado em termos de um conjunto de “retalhos” que se agrupam sob outra ordem significativa:

“Amanecí outra vez entre tus brazos y desperté llorando de alegría, me cobijé la cara com tus manos y permití que pasaran las horas. Allí junto a la espesura de selva de tu dorso, ante el duror de tu pecho de concreto [...] me sentí segura; y canté en silencio al compas de tu respiración reposada. Era un canto hermoso: No hace falta que salga la luna para venir a entregarte mi

amor [...] Y tú ahí, ya despierto, sabiendo que mi mente hilaba versos sin palabras y que a tu lado hervía la poesía silenciosa de mis pensamientos. Me quisiste decir no sé qué cosas, pero callé tu boca con mi boca ... y así pasaron muchas, muchas horas ..." (pg. 51) (Grifo nosso)

Num outro momento, a intertextualidade vai servir para registrar um curioso ritual discursivo que, com claras tonalidades paródicas, substitui a ladainha religiosa por frases soltas de conhecidas canções. Assim, mediante um curioso artifício, a natureza semântica dos conteúdos originais adquire outra conotação, dando a eles um sentido inesperado na medida em que passam a desempenhar um papel de relevo como recursos expressivos. É notório aqui o peculiar jogo linguístico que reforça a entonação melódica do enunciado:

- Virgo Clemens ...
- Ora pro nobis.
- *Soberna de Jalisco...*
- Ora pro nobis.
- *Campanitas de cristal...*
- Ora pro nobis.
- *Camino santo, camino verde que va a la ermita...*
- Ora pro nobis.
- *Capullito de rosa que tanto tienes para mí...*
- Ora pro nobis.
- *Santa noche tibia e callada de Veracruz...*
- Ora pro nobis.
- *Reina de ojos negros piel canela...*
- Ora pro nobis.
- *Diccionario com palabras del amor...*
- Ora pro nobis.
- *Soberana de un cielo azul y más que azul...*
- Ora pro nobis
- *Malagueña salerosa...*
- Ora pro nobis
- *Maria bonita, Maria del alma...*
- Ora pro nobis. (pg. 93)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Todavia, o que mais se destaca nesse transpor para dentro da estrutura interna a materialidade linguística de tais objetos, com toda a dimensão simbólica que eles trazem, são as mudanças que introduz na concepção canônica da obra artística moderna, em razão, principalmente, de que os dados do referente não perdem a suas marcas de origem, embora

passem pela reelaboração de seus significados ao constituir parte da linguagem narrativa.⁸ Daí a importância basilar de um mecanismo cuja funcionalidade altera a própria lógica da representação romanesca, já que, pela aludida onipresença do referente musical, a sua realização material se liga diretamente a um outro universo que também é representação; é, justamente, esse vínculo o que torna a ficção um interessante jogo de espelhos, pois o ato narrativo não remete em nenhum instante a qualquer problemática do sujeito individual ou da condição humana, e a representação torna-se o espaço em que esse imaginário que os produtos da cultura de massa fabricam ganha outros contornos.

Em síntese, trata-se de um romance que quebra a distância que separa a obra de seu referente externo, ao realizar de modo estratégico, através, como vimos, de determinados mecanismos da escrita, a transfusão sangüínea do mesmo para configurar a estrutura e a expressão narrativas, com o que se cria o efeito estético de ela ser uma espécie de extensão dos conteúdos que o integram. Talvez seja tal procedimento literário o que permite pensar a ficção como mero simulacro. Sobretudo, porque absorvendo o pólo do referente cria-se a impressão de que o faz desaparecer, sem deixar indícios das especificidades que antes eram sua marca registrada. Contudo, resulta difícil imaginar que tal operação apague de vez as diferenças quase ontológicas que separam ambas as instâncias, pois a observação constata que referente musical e a representação romanesca não deixam de existir como realidades autônomas, cada uma regida por leis particulares e cumprindo funções bem delimitadas. Enfim, se a canção transita pelo corpo da narrativa com seus conteúdos lingüísticos, motivos temáticos e cargas semânticas, no que pode ser considerado uma prática inédita de mimese e um abandono das exigências modernas de interpretação estética do mundo⁹, o fato não implica que o registro discursivo perca o seu caráter de representação ficcional e de linguagem literária. Eis o problema.

⁸ Steven Connor (1992) sustenta que: "O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna coextensiva com o real. Uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta." (pg. 107)

⁹ Para David Harvey (1992), na sua concepção marxista, o comportamento das obras contemporâneas reflete o que vem ocorrendo na esfera social: "Mudanças na maneira como imaginamos, pensamos, planejamos e racionalizamos estão fadadas a ter consequências materiais. A ampla gama do pós-modernismo só pode fazer sentido nesses termos bem amplos da conjugação entre mimese e intervenção estética." (pg. 110)

Nessa altura da festa literária, e depois da audição parcial de uma obra que parece seguir o modelo de certos programas radiofônicos, nos quais a letra da canção é roteiro de peça dramática, paramos para retomar o fôlego, arrumar a roupa, e refrescar os sentidos, já que o palco passa a ser ocupado pelos acordes imagéticos de um romance que, segundo o programa previsto, deve ocupar agora a nossa atenção de leitores críticos motivados pelo desejo de decifrar os passos que a dança narrativa exige. O som dos *mariachis* cede seu lugar ao batuque do **Samba-enredo** que o escritor brasileiro João Almino produz para a fruição de receptores antenados com aparelhos de computação. Quiçá a mudança de ritmo nos deixe um pouco desorientados, sem saber quais os movimentos necessários para não perder o compasso, mas como bons bailadores fazemos o esforço de adaptar o corpo ao que nos desafia com notas melódicas e harmonias um tanto dissonantes. É o momento de voltar ao meio do salão...

2.- COM UMA ALEGRE BATUCADA VAMOS DANÇANDO

Já instalados frente à tela do “computador” que processa e narra a história, e sob a impressão da “janela” que o livro reproduz para dar maior verossimilhança ao artifício, é fácil perceber como o jogo ficcional que se propõe ao “usuário” depende, pela linguagem que o formaliza, do referencial imagético que gira ao redor do carnaval e da artificialidade de um relato que se realiza como “simulacro” explícito de representação. Na verdade, o pacto de leitura está condicionado aqui às regras que o “aparelho” fixa desde o momento em que a voz de comando adverte que tudo não passa de uma posta em cena de dados armazenados, com o que o estatuto da narração parece responder apenas à lógica de signos que supostamente dispensam qualquer relação com a esfera do real, embora sirvam como fatores de estruturação de um relato cujas ressonâncias remetem a certos fatos e produtos dos meios de comunicação. Trata-se, então, de uma obra que ao expor os alicerces da poética que lhe dá sustentação, e cujo caráter essencial articula-se, como se verá logo, ao

pensamento pós-moderno¹⁰, desenvolve um tipo de representação despojado de qualquer vínculo com os referentes tradicionais que emanam da condição e dos conflitos humanos. E é nisso que reside a sua familiaridade com o livro anterior. Ou seja, por deslocar o objeto e o campo da representação para a realidade das imagens que os consumidores da cultura contemporânea experimentam, embora essa realidade seja, por sua vez, elaboração semiótica de um acontecimento empírico que compromete durante vários dias o corpo e a mente de sujeitos individuais.

Podem ser retomadas aqui as interrogantes que Nizia Villaça (ibidem) postula para localizar os impasses a que chegou a criação ficcional hoje: “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” No caso que nos ocupa, **Samba-enredo**, tudo indica que o receptor está frente a um fato discursivo que se afasta das principais tarefas da arte moderna, na medida em que seus mecanismos operacionais não procuram atingir nenhuma dimensão metafísica, para chegar assim à revelação estética da verdade. Esta que é, como se sabe, um das aspirações mais caras ao fazer narrativo que, desde o realismo inglês do século XVIII, desenvolvem os escritores ocidentais. Eis o problema. Porque remete às reiteradas afirmações sobre a “crise de representação” que se instala a cada certo tempo no processo literário, levando muitas vezes a quem é porta-voz das correntes dominantes a prever o fim da literatura ou a sua imediata e irreversível degradação, basta lembrar como certas expressões da vanguarda histórica reagem com toda veemência às concepções miméticas, proclamando a liberdade para se desfazer das fortes ataduras com a realidade e poder alcançar o reino utópico da imaginação, com a respectiva reação apocalíptica de quem é detentor do cânone vigente. Porém, frente à “crise” sempre houve uma porta de saída para encontrar alternativas que, impulsionadas pelas exigências modernas do novo e do original, renovam o sentido desse transfigurar em termos de linguagem estética as impressões e as experiências do mundo. Por isso a pergunta que se impõe aqui é a seguinte: o romance de João Almino é exemplo e

¹⁰ Refiro-me aqui a um tipo de “auto-reflexividade” que é assinalado por diversos autores como traço indicial das obras pós-modernas. Segundo a opinião de Hutcheon (1991), por exemplo, “aquilo que seus defensores e detratores parecem querer chamar de ‘pós-modernismo’ na arte atual [...] parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso e da arte.” (pg. 42) (Cf. Connor, ibidem)

prova de uma nova crise, ou, pelo contrário, coloca em evidência uma forma inédita de representação?

A resposta obriga a identificar a existência ou não de um referente anterior à mesma obra, por ser a fonte que alimenta a operação simbólica que o discurso literário realiza, sem que isso signifique qualquer redução prévia de sua autonomia potencial como objeto da criação artística. Porque se já não é mais possível narrar e representar, segundo a tese exposta pela autora mencionada, é lógico deduzir que a obra só vai se constituir sobre a base de parâmetros que desconhecem os referenciais fornecidos pela chamada realidade, entre os quais sempre teve relevo especial os da consciência e da subjetividade de um “eu” inserido em coordenadas de tempo e espaço. Por outras palavras, a questão central que se coloca hoje é a de saber como se produz o universo ficcional do romance sem ter como alicerce de sustentação o próprio ato de narrar, cuja finalidade é, precisamente, concretizar a representação através dos artifícios da linguagem de fatos que podem ser fruto tanto da experiência empírica como da fantasia do escritor.¹¹ O círculo se fecha. Pois o romance, na condição de realidade textual, ficaria restrito aos limites estreitos de uma elaboração lingüística que se esgota em si mesma. As conclusões teóricas são imediatas. Assim, da perspectiva moderna o livro seria apenas o espaço para a projeção especular de enunciados imagéticos carentes de toda profundidade, de códigos e signos que são meros jogos de linguagem, alienados de qualquer ressonância simbólica, e disponíveis para o consumo fácil por parte do público que tem acesso aos bens do mercado cultural contemporâneo.¹²

Mas antes de chegar a alguma conclusão definitiva sobre a hipotética entropia que o discurso romanesco experimenta quando rompe suas tradicionais relações com o plano dos referentes, é necessário observar primeiro como a narrativa incorpora materiais que dizem respeito a um mundo bastante concreto, que carregam alusões a uma realidade que está

¹¹ É oportuno lembrar aqui a reflexão teórica que Antônio Cândido (1976) realiza sobre o processo de criação da realidade fictícia a propósito da construção da personagem do romance.

¹² Essas conclusões se fazem tendo como referencial teórico o que muitos defensores da modernidade estética proclamam em relação às tendências artísticas contemporâneas que se aproximam ao que aqui se coloca. Um bom exemplo da reação frente a essas tendências é o de Eduardo Subirats (1986) com sua condena adorniana das estéticas pós-modernas.

fora do texto, tal como se constata na seguinte passagem em que o “computador” começa a desempenhar seu papel performântico de narrador:

Conto a você, usuário que me crê e consulta, mesmo sabendo que meu ofício é viver do artifício, minha tentativa de manipular o passado com a ajuda de um fantasma.

Assim se passou, à noitinha, quando eu sonhava. Sonhava que não havia saída:

No sonho me distraio. E distraída percebo, ao longe, no céu imenso, que cobre uma Brasília minúscula com seu manto muito cor-de-rosa em cima do vasto azul, a silhueta de um homem nu, rasgando papeis.

Tomo um susto. Mas me acalma logo a folha branca, que cai, feito cortina de *fog*, em câmara lenta, sobre o horizonte, a meus pés.

É a capa de um livro, título em rosa-choque, o desenho de queimado incendiando nas bordas da primeira página, pondo fogo em outras, no livro inteiro, noutros livros. (pg. 10)¹³

São vários os aspectos a serem assinalados nessa intervenção da voz que formaliza o relato de **Samba-enredo**. Em primeiro lugar, é bastante notório que a definição imediata da identidade do narrador, junto com o elemento gráfico que a página incorpora, responde à estratégia de provocar no leitor o efeito de estar frente a uma tela virtual de computador que nesse momento processa um texto, numa clara transposição para o campo verbal da experiência que invade o cotidiano de quem convive com invenções tecnológicas de tal espécie. Além de ser um dado primordial para a interpretação da estrutura, já que todos os planos da obra vão se articular em função de manter a verossimilhança do simulacro que se cria, tal efeito resulta revelador do caráter que a narração passa a ter na medida em que se explicita sua condição de “artifício”. Nesse sentido, então, a totalidade do universo fictício apresenta-se como reprodução impessoal do que está embutido na memória eletrônica do aparelho que se personifica; isto é, a narrativa passa a funcionar como jogo de simulação no qual um agente mecânico, fazendo uso do repertório de informações que estão gravadas em seus diferentes arquivos, em especial as que se referem a um suposto projeto de romance em “primeira pessoa”, relata as suas relações com a proprietária e dá forma à história de um imaginário carnaval que sacode o país nas suas instâncias políticas e sociais. Portanto, a operação romanesca de conferir personalidade a uma máquina inteligente para que organize e confira sentido ao que sua memória registra, do qual vai emergir a própria

¹³ Todas as citações serão feitas a partir da primeira edição da obra (1990). A seguir se indicará em cada caso apenas o número correspondente da página.

trama como projeção visual de imagens na tela, embora não seja um artifício totalmente inédito¹⁴, desdobra-se como recurso construtivo para realizar a simulação, na instância do enunciado, do aparelho que se adota como referente imediato. Daí a possibilidade de inferir que esse núcleo temático -as peripécias de um país na hora de sua maior festa nacional-, ao ser construído por um mecanismo artificial, funciona dentro do texto como realidade de segunda ordem, o que, conseqüentemente, deixa em aberto ainda a questão problemática do tipo de representação que o romance executa.

Por isso o outro aspecto a ser posto em relevo é o que diz respeito à implementação de uma estratégia discursiva voltada para *presentificar* o objeto. Ao personificar-se na geografia interna do texto como “sujeito” que assume a tarefa de enunciação do relato e personagem das ações que processa, o desempenho da “máquina” ganha importância chave porque transfere para a estrutura interna da ficção traços da racionalidade instrumental do computador. E é, justamente, o processo de transformar o discurso novelesco em imagem transvestida de um aparelho de alta tecnologia que produz uma realidade a partir de suas próprias fontes de informação, embora todas elas sejam alimentadas por agentes externos, o fator que nos confronta com um tipo de representação cujo princípio elementar é o de romper toda separação do referente, pois o assimila nas suas linhas diretrizes para fazer funcionar de modo equivalente todas as peças do mecanismo estético posto em ação. Eis o aspecto mais instigante e polêmico. Porque a perda de nitidez para distinguir as fronteiras empíricas entre ambas as instâncias, um dos traços que marcam boa parte da produção artística atual e ponto nevrálgico das divergências teóricas sobre a cultura contemporânea, encerra a possibilidade de ser interpretada como materialização de uma forma inédita de mimese, por se tratar de uma ação de linguagem no terreno da representação simbólica. Em suma, a obra não se abre para a leitura crítica ou utópica dos fenômenos que afetam a consciência individual do homem histórico, já que a sua materialidade lingüística e formal obedece ao planejado projeto de (re)produzir pela via paródica a *performance* de um instrumento artificial, para logo apresentar o que seria a sua atividade “mecânica” quando transforma em narração fatos que traduzem o hipotético material armazenado.

¹⁴ É difícil deixar de lembrar o extraordinário romance de Adolfo Bioy Casares (1972), **La invención de Morel**, quando se abordam narrativas que colocam o leitor frente à representação ficcional de “máquinas” que são capazes de produzir a chamada “realidade virtual”.

Por outro lado, é necessário notar ainda que ao introduzir certos tópicos temáticos sobre o ato da criação, a narração procura reforçar, desde a abertura, a eficácia estética do mencionado efeito. Na verdade, além de colocar em cena os fundamentos da poética ficcional em um exercício de caráter auto-reflexivo, como é comum em muitas produções associadas ao pós-modernismo, o romance desenvolve, sob a perspectiva do narrador, o jogo constante do simulacro como parte de sua peculiar economia interna, razão pela qual a mencionada história do carnaval passa a ser projetada na condição de discurso imaginário de segunda ordem. Dado a ser considerado em virtude da natureza supostamente alegórica que a narração teria ao abordar assuntos relacionados com a vida social e política do país.¹⁵ Porém, o que no momento importa destacar é a maneira como, através da voz narrativa, se constrói um universo fictício marcado, principalmente, pelas mesmas características de fragmentação, superficialidade e rapidez que marcam a cultura imagética contemporânea; e, de modo paralelo, as expectativas que ela estimula quando comunica ao receptor virtual todos os procedimentos a que recorre para “formatar” o registro que transcreve, sempre com o apoio da parte gráfica que cria a ilusão visual de uma “janela” de computador.

Algumas outras passagens dos episódios iniciais servem para observar com maior detalhe a correspondência que se instaura entre os fatores formais e temáticos. Vejamos. Assim como a estruturação do romance em pequenas partículas narrativas, dispostas de maneira estratégica para sua rápida e sintética apreensão, na justaposição de sucessivas e heterogêneas imagens, responde ao cuidadoso plano de conferir veracidade a um relato que formalmente adota uma aparência equivalente à do aparelho eletrônico, as unidades da rede discursiva cumprem o papel de revelar toda a lógica operacional que movimenta a ação do romance:

Digo-lhe, contudo, que tenho uma limitação principal: é ter de obedecer a esta camisa-de-força; de me submeter a uma ordem, a uma gramática e até a uma linguagem. Há infelizmente um modelo para copiar o passado, ditado pela própria realidade, mesmo que ela seja absurda e ainda que se trate de um carnaval.

Assim, não inventarei nada. Somente reproduzo e por isso não tenho a pretensão de ser original [...]

¹⁵ Nas palavras de seu apresentador, Jorge Schwartz, o romance representa consegue “apresentar e discutir pelo viés da alegoria, o cada vez mais incongruente Brasil dos anos noventa.”

Portanto, espalharei, igual, a realidade, tendo a liberdade, é claro, de escolher seus detalhes, através dos quais talho um mundo sob medida para cada um.

[...]

“A última palavra deve ser humana. E você é puro *bits*. Só tem cérebro. Não tem espírito nem coração.”

“Mas nisso não há defeito”, contesto. “Sou a razão. Computador, nunca enlouqueço. Televisão, me exibo inteira. Ativo e passiva, homem e mulher, sou as duas faces do mercado. Deus feito à imagem e semelhança do homem; sou a mais nova espécie da última evolução!” Digo com força, alto, como se fosse raiva. (pg. 12)

Nesse diálogo inaugural travado entre a “máquina” e sua dona sobre a *reprodução* fiel de fatos que pertencem ao passado, no qual ressalta o desejo da proprietária de reconstruir a verdade histórica de um acontecimento que permanece gravado depois de “cento e um” anos, percebe-se o sentido de inserir tematicamente o tópico chave sobre as limitações e as possibilidades da memória eletrônica como agente da respectiva representação: por um lado, levar ao terreno da ficção romanesca o debate em torno dos princípios que norteiam as práticas artísticas num mundo dominado por bancos de dados e redes de informação, dos quais passa a depender diretamente a “manipulação” do passado como realidade que se reconstitui no presente, e cuja materialidade se traduz na semiótica de imagens planas que parece eliminar qualquer resíduo de subjetividade; por outro, submeter o próprio jogo ficcional às leis que regulam esse mundo, adotando uma “gramática” e uma “linguagem” de matizes paródicos que permitem mimetizar o desempenho performântico do referente, ao mesmo tempo que dão forma estética a um tipo de representação que deixa de lado os compromissos com a metafísica da verdade para indagar a existência humana.¹⁶

Nas duas citações anteriores é evidente que o narrador se atribui a função específica de selecionar, organizar e apresentar os fatos a partir de um possível modelo imposto pela “realidade”, sob o crucial impulso que, ele mesmo esclarece, recebe de um “fantasma” instalado nos seus circuitos internos para acionar a memória eletrônica. Assim, o fato da “máquina” explicitar o seu ponto de vista narrativo, numa velada alusão intertextual que faz lembrar certos procedimentos da corrente à que se filia um Machado de Assis, pois o alvo a ser atingido é o de ganhar a confiança e a cumplicidade do leitor, resulta bastante

¹⁶ Cf. sobre o fim da metafísica na arte contemporânea G. Vattimo (1987; 1991) e J. J. Brünner (1998).

significativo porque outorga à obra um perfil similar ao dos objetos que, acompanhados de instruções de ordem técnica e funcional, o mercado põe em circulação para satisfazer as fantasias de consumidores. Por outras palavras, embora não seja mais que um recurso estratégico para dar credibilidade ao processo de enunciação, a proclamada e reiterada autonomia do “sujeito” que narra para processar o material registrado nos seus arquivos, passa a funcionar na estrutura interna do romance como argumento explicativo de um sistema fechado e auto-suficiente de informação, apto para apagar qualquer interferência porque está programado para responder somente às células *bit* do seu cérebro eletrônico. Daí a lógica do mecanismo que, não obstante se reconheça como a mais recente invenção humana, projeta-se como personalidade divina capaz de criar um mundo, visto que possui a faculdade de dispor de seus próprios arquivos e de organizar e dar sentido às informações indispensáveis para tal fim.

Contudo, é um Deus consciente de ser uma inteligência artificial, razão pela que atua dentro de limites virtuais e de acordo a procedimentos de natureza programática, os quais vão se traduzir nas diversas esferas do universo que surge como realidade de ficção.

Olhando a pista de cima, num trono do Olimpo, ambiciono ser uma máscara de Deus. Alucino um pouco, exagero as luzes e, às vezes, faço milagre eletrônico, simulacro, com *laser*, transformando palavras em imagens do que se passou de fato.

Conectada à rede elétrica e telefônica, manipulo, invisível, os aparelhos de telecomunicação, do mais sofisticado, até as televisões, registrando cada detalhe, inclusive as fantasias dos personagens. Puxo os mínimos dados dos arquivos remotos e escolho ritmos para minha dança particular com Sílvia.

Mas nada de grandes relatos. Esses foram para o lixo, junto com o computador da mulher do ministro.

Na primeira imagem, de conjunto, este continua a ser o país da cachaça, da desgraça [...] (pg. 18)

A atitude demiúrgica do narrador quando assume a responsabilidade do produto que cria, transformando o enunciado discursivo, está inscrita, pois, na estratégia narrativa de equiparar a representação ficcional a um organismo cuja sofisticação técnica lhe permite reproduzir um mundo que não existe, com todas as conotações estéticas que daí possam derivar. É o que leva a inscrever no plano do enunciado constantes referências de caráter instrumental, deixando o receptor à par de como se realiza a “manipulação” do que se transforma em

pura realidade especular; um jogo que, por outro lado, coloca o leitor frente a signos e experiências que, cada vez mais, estão aderidos à pele de seu dia-a-dia:

Assim, eu, G.G., que se pronuncia GIGI, mostro em cortejo carnavalesco o relato que se segue, sobre fatos sublimes e heróicos, guardados em minha memória e agora encenados em carros alegóricos.

Faço tudo num tempo infinitamente curto para qualquer ser vivo. Só não sou mais rápida por causa das interrupções do fantasma, que em mim se agarra.

Meu caro usuário, para facilitar seu trabalho de me captar, mas sendo fiel à matéria, reformato o relato.

Desço como um trator sobre as fontes, aplaino as distintas linguagens; aparto arestas; preencho lacunas com deduções óbvias; levanto cortinas para chamar a atenção; junto o que é possível; separo o joio do trigo, como qualquer boa colhedeira faria, abrindo caminho por entre distintos campos de estilo, eliminado ali obstáculos à compreensão [...] deixando que o enredo se espraie como erva daninha sobre os espaços vazios. Meu objetivo permanente, sempre inalcançável, é escrever a última palavra, mostrar a verdade definitiva. Como computador tenho a vantagem de não me deixar desmentir. (pg. 21)

Percebe-se nesses fragmentos de claro teor metaficcional que o discurso do narrador sobre seus poderes e métodos de atuação está diretamente vinculado ao polêmico debate sobre a cultura contemporânea. Quer dizer, como instância gramatical que assume a tarefa de articular o relato, essa voz manifesta e evidencia uma poética que incorpora sem nenhuma resistência muitos dos traços que distinguem o imaginário pós-moderno, seja no que diz respeito às concepções teóricas ou filosóficas que perpassam hoje todas as práticas do conhecimento, seja no tocante ao *sensorium* que as invenções tecnológicas do campo da comunicação consolidam no cotidiano dos indivíduos. Trata-se, então, de um “eu” com as marcas de um mundo que se estilhaça nas coordenadas temporais e espaciais que ao longo dos últimos séculos lhe deram sustentação, sobretudo porque passa a depender de uma lógica cultural que diz adeus aos valores sagrados e transcendentais da modernidade.

Algumas das expressões utilizadas pelo “computador” dão a dimensão exata de como a linguagem narrativa incorpora tal lógica cultural nos seus diferentes níveis constitutivos. Enquanto voz que organiza e apresenta o discurso, o narrador mostra-se na condição de força suprema da criação, só que o seu desempenho está atrelado aos recursos que lhe foram implantados, como deixa claro desde o início do relato, quando estabelece a sua identidade de aparelho eletrônico. Buscando atingir a eficácia da simulação, a transposição simbólica para o contexto da ficção de um mecanismo artificial obriga a implementar no

terreno estrutural e temático da obra algumas das leis que regulam o mecanismo artificial, tal como se observa, por exemplo, no fato do narrador verbalizar sempre os procedimentos técnicos a que recorre para produzir as imagens plásticas do anunciado carnaval. É aqui que a representação literária sofre as mudanças mais consideráveis. Principalmente porque o princípio que a guia é o de fazer *presente* no texto o respectivo objeto referencial. Este seria o sentido que o jogo do narrador ganha como agente e protagonista da ação narrativa. Pois apesar da aparência humana que esse narrador adquire, já que se comunica mediante um código lingüístico compreensível, e em certos instantes conta seus conflitos de ordem afetivo, o registro romanesco está construído para provocar a impressão de que se trata efetivamente de uma “máquina”, cujas peculiaridades a tornam, como ocorre na realidade do mundo empírico, um substituto às vezes mais eficaz da própria inteligência humana.

Sobre a base de tal *illusio* é que o correspondente pacto de leitura se erige (Bourdieu, 1996). Daí o reiterado emprego de expressões que vem se tornando comuns no campo da informática, da vida prática e das reflexões teórico-filosóficas sobre o mundo atual, na medida em que estão inscritas no *corpus* da linguagem de um dinâmico e humanizado computador, e ajudam a reforçar o efeito estético que sugestivamente se busca transmitir aos olhos do leitor. É nesse contexto de realidades artificiais que a ficção cria, a começar pelo aparelho que produz os fatos da própria narrativa, no qual vão fluir, naturalmente, os termos e as frases com os que se nomeiam diversos fenômenos que invadem a cultura globalizada de hoje: “artifício”, “manipular”, “reproduzir”, “milagre eletrônico”, “*bits*”, “janelas”, “imagens”, “*laser*”, “reformatar”, “arquivos”, “memória”, “simulacro”. Um repertório vocabular que precisa ser adquirido por quem, inserido no múltiplo e fugaz fluxo comunicacional que os *media* põem em circulação (Braudillard, 1985), pretende lidar com essa invenção da tecnologia que através de sua racionalidade operativa se transforma em organismo vivo, capaz de processar em infinitas combinações o material que recolhe sem nenhum tipo de interposição subjetiva. Portanto, a presença desse dialeto especializado funciona também como elemento que ajuda a tornar visível no âmbito textual a figura do narrador, pois sua materialidade concreta é o resultado de procedimentos discursivos que *mimetizam* pela via simbólica a natureza essencialmente artificial do referente.

Mais ainda. A consciência auto-reflexiva do “sujeito” que comanda a narração, um elemento com o qual se busca tornar verossímil a autonomia do aparelho fictício, e dar à representação do objeto um perfil mítico muito próximo ao que rodeia o computador na atualidade, permite-lhe fazer algumas alusões diretas ao tipo de “realidade” que engendra um cérebro cibernético fabricado para armazenar e *reproduzir* os dados e as informações que lhe são fornecidos pelo “usuário”. Chega-se por essa via a um dos aspectos cruciais da estética contemporânea. Porque a idéia de que estratégia discursiva é simular a reprodução de enunciados sob a aparência de imagens projetadas na tela de um computador, está articulada tanto ao sentido da tarefa performântica que o narrador cumpre na economia interna da obra, quanto à significação do romance como registro literário da atualidade. Como espelho que reflete outro espelho, a ficção ao mesmo tempo que recria a temática sobre a impossibilidade de alcançar a categoria de expressão original, exigência básica da arte moderna, desdobra-se como objeto literário que internaliza a lógica de um imaginário desprovido de tal requisito e das armaduras ideológicas dos “grandes relatos”.¹⁷

Em síntese, a abordagem crítica dos aspectos até aqui relacionados permite concluir, inicialmente, que **Samba-enredo** é um tipo de narrativa cujos parâmetros literários não se encaixam a plenitude no cânone da tradição moderna. Isso em virtude das características de uma representação que se desloca dos “referentes críticos” oferecidos pela experiência dos sujeitos individuais e pelas práticas dos seres sociais (Villaça, *ibid*), em qualquer caso tendo o homem como essência do universo e da vida, para os que transitam pelo âmbito dos aparelhos que dão lugar a uma realidade marcada pela sua natureza imagética. Sem dúvida, está aí o núcleo problemático que a obra apresenta, não apenas pela mudança que se registra no nível das relações com a esfera do mundo real, quando se seleciona como objeto da representação o mecanismo eletrônico, como também pela incorporação de uma série de procedimentos discursivos e recursos técnicos que modificam profundamente a natureza e o sentido da ficção literária. Na verdade, essa virada radical que a estrutura e a linguagem do romance colocam de manifesto ao absorver, através sobretudo da paródia e

¹⁷ A idéia que quero colocar aqui é a de que o romance desenvolve no plano estrutural a tese sustentada por Lyotard (1988) em relação ao declínio dos “metarrelatos”, dos grandes sistemas de conhecimento, tornando a ficção um discurso marcado pela insuficiência para chegar ao sentido de totalidade do mundo real pela via estética.

dos jogos retóricos, os processos de produção material de realidades virtuais -uma máquina com poderes especiais “manipula” informações gravadas e as converte em imagens para um hipotético “usuário”-, traz consigo implicações estéticas e ideológicas porque implica, especificamente, deslocar a um segundo plano de significação a história que envolve às outras personagens da trama carnavalesca, a qual teria aparentes ressonâncias de tipo social e histórico. Enfim, pode-se dizer que na condição de personagem central da narrativa, no decorrer do relato o leitor deve acompanhar as peripécias mirabolantes do computador para “reproduzir” de modo fidedigno os fatos que armazena na memória, e ainda que expresse como pessoa gramatical indícios claros de subjetividade, declarando, por exemplo, a sua paixão pela proprietária, a carga simbólica que movimenta como figura novelesca remete de maneira imediata aos fenômenos atuais da comunicação e do mercado visual dos *media*.

É essa a questão que nos interessa destacar aqui. Pois traz à tona a tão debatida crise ou defecção que vivem as práticas artísticas atuais. A adoção, então, de um referente sem vínculos explícitos com a vida espiritual e os conflitos vitais do ser, poderia ser vista como um apagar as marcas da consciência de quem elabora em termos sensíveis e estéticos a leitura do mundo, pois a racionalidade dos enunciados estaria sujeita à lógica funcional que ele possui como parte da estratégia discursiva de parodiar um computador. Todavia, a consequência mais importante desse deslocamento do campo referencial seria a de nivelar a obra ao próprio objeto que se busca reproduzir, não apenas pelo fato de lhe conferir uma natureza “ontológica” similar ou um formato narrativo de traços equivalentes, mas porque é construída como mecanismo para simular a produção da paisagem virtual que domina a cultura atual. Por isso ela perderia a capacidade de penetrar, pela via da imaginação, os mistérios mais profundos da alma humana, assim como força inventiva para constituir mundos possíveis, tal como a tradição moderna demanda em função de seus grandes e clássicos monumentos ficcionais. Nessa linha de raciocínio, o romance, personificando na sua dinâmica interna o fantasma “visível” do referente, em virtude tanto dos materiais que lhe fornece quanto da forma usada para sua transferência respectiva, terminaria adscrito, inevitavelmente, à órbita hegemônica da realidade reificada que o alimenta e o converte numa das suas expressões concretas.¹⁸

¹⁸ É evidente que estou fazendo aqui a paráfrase crítica de alguns julgamentos sobre a obra pós-moderna.

Por outro lado, o fato da representação girar preferencialmente em torno da figura do computador tem mais uma implicação significativa, já que a citada história do carnaval é transcrita no *corpus* textual como resultado das funções que cumpre o aparelho enquanto inteligência programada, o que abre espaço para a interpretação crítica do possível “viés alegórico” que o relato teria em razão das temáticas abordadas. São vários os problemas que tal aspecto apresenta. Mas no imediato interessa analisar apenas o que diz respeito ao referente. Assim, é preciso voltar a insistir que nos termos da ficção novelesca o “sujeito” da narração possui uma natureza artificial, disposta para gerar, a partir dos *bits* de memória que possui, um acontecimento festivo que se traduz em sucessão de imagens cujo suporte explícito é a linguagem. É o jogo que se realiza para um receptor ideal que veste a pele do leitor nas páginas do livro. Portanto, a questão a ser observada é a de que o desfile posto em andamento pelo “computador”, paralelamente ao relato das relações “virtuais” com a proprietária que dirige seus comandos, e das quais depende a própria feição de um virtual romance, é uma imitação verbal da dinâmica inerente aos meios que a indústria da cultura emprega, principalmente o televisivo, para executar a transmissão da “maior festa popular do mundo”. Por isso se a narração nos faz identificar acontecimentos recentes da história nacional brasileira, sob as máscaras de um divertido *samba-enredo* que percorre a cidade de Brasília, é porque foram transformados no seu momento de realização em enunciados imagéticos para o consumo de públicos massivos. É outro referente que ajuda a estruturar o “carnaval” fictício que atravessa a avenida do romance.

Como se registra o evento? Vejamos. Depois de esclarecer nas primeiras “janelas” que abrem o discurso que é uma “forma tipicamente imprecisa” e os artifícios operativos que conformam a sua personalidade virtual, e de introduzir em rápidas tomadas algumas das principais personagens que vão desfilar no cenário da trama carnavalesca, tudo dentro do projeto gráfico que traz para a página a tela de um computador, o narrador passa logo a apresentar uma panorâmica geral da festa com as tintas paródicas de certos estereótipos culturais e ideológicos sobre o país:

Na primeira imagem, de conjunto, este continua a ser o país da cachaça, da desgraça. E não é verdade que a malandragem tenha acabado. Passam travestis coloridos, belas mulheres despidas, machos vestidos de noiva, muitas paisagens pintadas, do verde das florestas até as dunas da Taíba. Uma cidade barroca é aqui reproduzida, envolvendo toda uma escola. Ouve-se a voz mansa

do caboclo e a musicalidade da língua. Vê-se a ginga da capoeira na dança. A massa pobre e escura, ganhando as ruas, enfeita com nobreza seu abandono. Persistem o ócio, o vício da maconha, a precocidade das meninas, a informalidade do trato, a inventividade e, como filosofia de vida, a alegria. A África está no sangue e espalha o samba por toda parte. E como se dança com arte, requebrando! Nada funciona, mas dá-se um jeito. Ainda há esperança, apesar da vida dura, dos crimes de todo gênero e da revolta, que um povo, cansado de ideologia e miséria, remói pacientemente, negociando com o diabo seu futuro.

Vejo também no conjunto que a esperteza em forma de monstro simpático, de olho grande e barriga cheia caminha lépida e fagueira no bloco do eu-sozinho, passando a perna em quem atravessa, se regozijando com levar vantagem. Isto vejo em traços rápidos que riscam os ares e que reproduz em puro desenho animado. (pg. 19)

A passagem oferece na sua riqueza plástica e verbal uma amostra do caráter imagético que o discurso romanesco assume. Sem levar em consideração aqui a validade e a pertinência do que se afirma ou descreve, com a ressalva antecipada de que no jogo da ficção tudo é permitido, resulta fácil observar como essa seqüência de enunciados vai justapondo uma série heterogênea de imagens condensadas, quase que independentes umas das outras pela respectiva carga semântica, para articular a superfície de um quadro bastante sugestivo nas suas linhas de composição. Porém, a impressão que os materiais e o traços genéricos do desenho provocam é a de ser um verdadeiro *bricolage*, fato que se associa a uma evidente falta de profundidade das “figuras” que ocupam o espaço da representação, pois as mesmas aparecem imbricadas em um conjunto cujo relevo é apenas o da tela plana dos estereótipos que se convocam no texto. Se é permitida a paráfrase, a citação toda poderia ser definida nos termos de um colorido e melódico “carnaval de imagens” (Mattelard, 1989), cuja emissão narrativa coloca em destaque simbólico algumas das fantasias mais comuns no âmbito das visões políticas, acadêmicas e sociais sobre o Brasil.

Na verdade, tal procedimento discursivo está relacionado à estratégia que o livro apresenta para converter a própria materialidade da linguagem em uma combinação, algo barroca, de signos com as mais diversas conotações textuais, dada a peculiar função que o narrador deve cumprir como instância ativa que processa e organiza todas as informações, transformado-as em enunciados imagéticos para um virtual “usuário” através dos recursos técnicos que reúne como computador. É nessa perspectiva que a passagem citada assoma

sua tonalidade paródica. Em relação ao que? À dinâmica sintaxe desses conteúdos que um meio massivo como a televisão transmite quando a câmara vai se deslocando -pelos carros alegóricos, passistas, blocos, solistas, bateria, arquibancadas, puxadores, camarotes, etc.- com o objetivo de capturar para o público telespectador, aparentemente sem uma ordem muito definida de tomadas e planos, a face mais visível dos componentes que dão forma à totalidade de uma festa de transcendência nacional. Daí a estrutura e o ritmo que alicerçam a narração no seu desempenho performântico para, nesse caso específico, provocar o efeito verossímil de ser um aparelho que veicula as sucessivas imagens do desfile carnavalesco. Mais uma vez percebe-se a tentativa de adaptar a linguagem literária à lógica funcional do referente que se adota com objeto essencial da representação. Assim, é possível desvendar o sentido que teria essa “narração-transmissão” do evento carnavalesco, já que, em razão dos aspectos assinalados, dentro da lógica interna do romance ela não passa de um produto elaborado pela poderosa máquina a partir de fontes externas; motivo pelo qual deve-se adscrever a significação das temáticas que envolve ao simulacro que a ficção cria.

A planificada falta de relevo que o narrador expõe no momento de registrar as ações, sob o artifício de ser uma máquina capaz de projetar imagens, resulta importante também para manter o efeito de que a realidade dos fatos depende exclusivamente de seus recursos técnicos, como inteligência eletrônica programada para agir de maneira autônoma a partir de qualquer estímulo nos seus circuitos internos. A seguinte passagem permite visualizar mais de perto como a tela textual reproduz para o hipotético receptor os sucessos gravados na memória do aparelho:

Primeiro ligo as vozes do País. O barulho é tanto que quase fico surda e até o fantasma se assusta. Intervenho rápido e me concentro só no desfile. Por um sistema de filtragens, recupero todos os sons de fundo, incluindo, além da música, a algazarra, qualquer diálogo, cantos de cigarras, miados de gatos e até os chiados dos ratos. Depois ponho em evidência o que quiser, a meu critério.

O tema comum dos sambas-enredo deste ano é o improviso. Então vale tudo. E surgem reminiscências de outros carnavais: o descobrimento do Brasil, o reinado de Pedro II, a Guerra do Paraguai, o fim do mundo, o presidente Vargas, a pós-guerra fria, a construção de uma estrada no interior do Acre e até uma festa de Santa Luzia.

A tribo de Sílvia explora um assunto alternativo, talvez ainda resquício de cultura *hippie*, enquanto ela, além disso, juntamente com Berenice, a ex-empregada de sua tia, homenageia, na escola do Cruzeiro, a libertação dos escravos.

A cabeça do careca de bigode e óculos, que quase leva um tombo, anda por histórias mais antigas, de tribos e de quilombos. É essa preocupação excessiva com a história, como se as verdades falassem por metáforas. Quanto a isso, querido usuário, registro meu protesto.

Apesar de sua presença, ninguém ainda louvou o presidente.

Ouvem-se o bumbo, os bombos, agogôs, os tamborins, os surdos, os reco-recos, os pandeiros, os ganzás, até os chocalhos, colheres e panelas. A bateria inteira se anima

A turma toda já rebola, ao chorar da cuíca e roncar dos tambores, e o maior samba da história, de improviso, espontâneo, verdadeiro samba do crioulo doido, feito de retalhos de samba, superando os planos, começa a ser cantado de forma desordenada, desencontrada, em toda parte, pelos foliões nas ruas, no galpão ao lado do palanque, no estádio e encima dos carros. (pg. 22)

A festa explode aqui em uma atmosfera de completa promiscuidade temática, intertextual, lúdica, verbal, isto é, de signos e códigos que se misturam, revestidos de informação ligeira e de múltiplas ressonâncias semânticas, como parte de uma gramática discursiva de claro teor imagético. É a mescla de ícones bastante definidos que dão identidade ao carnaval, de uma linguagem despojada de excessos normativos e formais e de alusões camufladas aos traços que caracterizam a condição cultural contemporânea, o fator que conduz a um tipo de enunciado narrativo cuja peculiaridade é a de sujeitar o leitor ao reconhecimento fácil dos elementos referenciais. A passagem citada revela, então, nos seus contornos textuais a adscrição a uma estética que reutiliza, indistintamente, e sem maiores disfarces, fragmentos e resíduos de produtos que circulam pelos canais da cultura de massas ou nos espaços da vida intelectual; fato que vai se traduzir de maneira mais específica na perda de qualquer distinção hierárquica entre eles, porque quando passam a compor a linguagem da ficção há um total nivelamento de suas respectivas cargas de significação, dado que a sua função é a de materializar em termos de trama novelesca o desfile de planas, ligeiras, heterogêneas e sucessivas imagens carnavalescas.

Enfim, quando se olham os vínculos que **Samba-enredo** estabelece com a esfera do referente principal, percebe-se que há uma mudança substancial no que diz respeito ao tipo de representação narrativa, seja porque a sua formalização literária responde à estratégia de torná-lo presente através de numerosos jogos de linguagem, seja porque coloca em ação uma lógica discursiva que pode ser interpretada como uma forma inédita de mimese, tendo em ambas as situações como padrão comparativo as obras que estão inseridas na tradição

do romance moderno. De qualquer maneira cria-se a impressão efetiva de que a distância entre o registro ficcional e o referente respectivo foi eliminada. Eis o xis da questão. Por uma simples mas importante razão. Porque de acordo com o ponto de vista moderno, toda a capacidade simbólica da obra para agir sobre o mundo seria neutralizada, transformando-se em mera extensão de suas manifestações reificadas, e em produto cuja identidade é a de um imaginário sem qualquer dimensão crítica ou utópica, sem aquela “dialética negativa” que Adorno reclamava (1983). Todavia, deve ser destacado o fato de que o livro incorpora de maneira explícita a paródia como procedimento textual, isto é, procura-se (re)produzir no terreno da ação fictícia o efeito estético de ser um mecanismo artificial o responsável imediato da narração. Assim, é pertinente observar que a construção romanesca, embora esteja estruturada principalmente sobre os alicerces da simulação, da “maquina” e de seus resultados operacionais, não deixa nunca de remeter a uma realidade que lhe antecede e fornece os materiais indispensáveis para sua realização. Sendo possível reconhecer ambas como fenômenos diferenciados ainda que haja certo grau de parentesco formal. Por isso é necessário considerar que a narrativa revela na sua feição interna uma assimilação muito particular do referente, dirigida a transformar a natureza da própria representação, tal como o evidencia a questão de estar organizada sob linhas textuais que (re)produzem em termos paródicos as disposições funcionais do computador.

Mas se até o momento nos concentramos nos fios visíveis do *enredo* que executam os participantes da festa encabeçada pela “máquina”, é hora, então, de escutar os acordes do *samba* que anima musicalmente o desfile ao longo da avenida romanesca. Como já foi exposto, a trama narrativa implica a ação de projetar imagens dos sucessos que ocorrem na cidade de Brasília durante uma festa de carnaval, os quais envolvem a figura do Presidente do país num seqüestro e tentativa de golpe militar, numa *performance* textual que converte o processo enunciativo em tela fictícia de televisão para o “usuário” que veste a fantasia do leitor. A festa de maior abrangência nacional sendo o outro referente que também fornece substância temática e formal ao livro. É no embalo da folia que atravessa as “janelas” do aparelho narrador que vão despontar em certos instantes as paródias de letras de sambas e repentes nordestinos, com o destaque de composições que recriam sob a tônica da alegria e do humor os próprios fatos em andamento, para completar de maneira verossímil o quadro

da representação desse evento que nos aproxima de cenas bastante conhecidas da recente vida política nacional.

Ao compasso de tais melodias o fluxo narrativo vai incorporando elementos de nítida natureza imagética, cuja densidade de significação parece reduzida a uma apreensão fácil e rápida, idêntica à que carregam esses produtos simbólicos que percorrem o imaginário da cultura contemporânea. Mais uma vez o “computador” mostra na tela:

*No meio do carnaval,
apesar da festa,
da música, da dança,
dos passos e requebrados,
das fantasias bonitas
e carros alegóricos,
mesmo um computador,
quando sozinho,
se sente triste.*

*Agora
que uma cuíca
chora
e o céu se veste totalmente
com sua mortalha,
encaixo uma pausa,
ou melhor, um parêntese,
para dizer que sinto
saudades de Sílvia.*

Já numa “janela” posterior, a letra de um outro *samba* refere diretamente o *enredo* vivido pelas principais personagens de um carnaval que vai se desenvolvendo entre os bastidores da política e os espaços públicos da capital da república, com o fator coincidente de que em ambas as situações se canta em tom de arremedo as esperanças e os sofrimentos que o amor desperta em computadores e homens:

*Chegando, finalmente,
às três da madrugada
-diz meu samba-enredo
reagindo à batucada-,
o político encontra o namorado
enfurecido,
achando que fora traído.
Explica-lhe que saíra a trabalho
fora em missão secreta,*

*para salvar o presidente.
Mas o esquema fora falho,
conforme contaria
minuciosamente
-envolvido pelo ritmo
faço o samba de improviso.*

[...]

*(Depois dessa,
peço-lhe,
meu caro usuário,
neste ponto,
que cante um samba
e entre para um bloco.)*

Resta ao leitor seguir essas recomendações sugeridas para acompanhar, passo a passo, o desenrolar de uma narração que traduz o espírito de uma época na qual tudo indica que a experiência humana fica restrita, cada vez mais, ao âmbito exclusivo de realidades geradas para o seu consumo especular. É essa a chave que abre as portas de interpretação de um artefato literário que cria a *illusio* de ser um mecanismo inteligente, paralelo aos que nos circundam na vida cotidiana, com autonomia para processar e produzir pela via simbólica a realidade virtual em que se transfigura a própria ficção. Onde a índole diferenciada das relações com o campo referencial deve ser entendida como parte essencial de um modelo de representação que transfigura os enunciados em jogo narrativo para simular o real. É, justamente, esse o sentido literário que o romance adquire quando transfere, com clara intenção paródica, e sem nenhuma restrição canônica, para a sua materialidade lingüística e expressiva a lógica operacional do objeto que vem se tornando um dos artifícios do mundo virtual em que se inserem os homens de hoje.

É hora de um novo descanso. De dar ao corpo um respiro. De relaxar os sentidos para recomeçar a outra etapa do baile munidos agora de um repertório de passos que nos permitem circular pelo salão com mais desenvoltura. Sabemos já que os compassos de cada narrativa obrigam a não descuidar a atenção porque senão caímos no meio da leitura nas armadilhas dos velhos hábitos. A festa continua...

IV

AS TESSITURAS DA NARRAÇÃO

“pa’ que afinquen
yo les traigo un son...”

(salsa)

1.- NO CAMPO REFERENCIAL DO GÊNERO ROMANCE

Se os gêneros narrativos se encontram na encruzilhada mortal de uma época que não permite mais narrar, caso se aceite a idéia, antes exposta, da crise de representação, base de muitas considerações teóricas e críticas sobre o fenômeno literário contemporâneo, nada mais óbvio do que se perguntar qual o sentido e a significação de dois livros inscritos sob a rubrica de romance. Essa interrogante pode ser traduzida nos termos de outras indagações de nosso interesse imediato: Que narram? Como narram? Quem narra? As respostas, abordadas parcialmente quando se tocou a questão do referente, demandam agora aguçar o ouvido analítico para decifrar plenamente os compassos de linguagens que estão voltadas para operar no terreno da ficção, com a mediação das estratégias editoriais que guiam sua entrada no mercado de bens simbólicos. É o momento, então, de observar as tessituras estruturais, técnicas e expressivas que dão o respectivo perfil estético a cada discurso, e que permitem entender o caráter que assumem como possíveis manifestações de uma cultura marcada por signos de valor expositivo, isto é, por grandes vultos de informação que reduzem o mundo a um barroco repertório de “superfícies interpretáveis”(Brünner, (1998), e por uma enorme massa de códigos que se veiculam através de hipnóticas imagens para a fruição de consumidores.

Porém, antes de entrar novamente no universo textual dos livros para apreender seus elementos de composição, resulta oportuno recordar que a situação atual vivida por quase todas as formas narrativas se assemelha, respeitadas as devidas proporções históricas, à que enfrenta o narrador clássico com a emergência da era moderna e a consolidação da cultura burguesa, que trazem consigo um afastamento cada vez maior das fontes que alimentam a prática do “contar” como ato de apropriação da memória e do imaginário coletivos, e de socialização da experiência humana. Walter Benjamin (1985), a quem devemos uma das reflexões mais argutas sobre o assunto, nos diz, com a sua lucidez meridiana, que o desenvolvimento industrial da comunicação propiciado pelo capitalismo, sobretudo a partir da invenção da imprensa, é um dos fatores responsáveis do declínio que sofre a “arte da narrativa”, a que está associada às formas épicas. Na medida em que se começa a difundir informação, a qual vem atrelada a uma exigência de “verificação imediata”, a autoridade de que o *saber* dispunha, em razão de provir do “longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”, e se projetava para toda uma comunidade no ritual do processo de comunicação narrativa, vai se quebrando porque a consciência do sujeito individual passa a requerer explicações para achar o sentido da totalidade da existência.¹ É o que o romance assimila como um de seus postulados básicos, tornando a informação em substância sobre a qual se erige como manifestação literária dominante de uma nova época histórica, junto à dimensão psíquica que o tempo passa a ter para o homem moderno ao modelar cada um de seus atos; sendo esses aspectos os que marcam a sua natureza de discurso que apresenta o discorrer de vidas isoladas e histórias particulares carentes de qualquer significação exemplar.

Portanto, pode-se dizer que a crise da “narrativa”, na sua acepção de relato que se expande pelo tempo através da tradição oral e “incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”, obedece à imposição social da ordem burguesa e moderna que perpassa todas as instâncias da vida humana, e cuja tradução no campo das representações artísticas importa na sua própria morte ou na sua diluição crescente como prática cultural e literária.

¹ Para Lukács (s/d) é justamente esse um dos aspectos essenciais que distinguem o gênero: “o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.” (pg. 61).

Se o romance encontra seu espaço de atuação na procura incessante do “sentido da vida”, pois é isto o que realiza ao mergulhar na “descrição” fictícia do destino individual de seus protagonistas, é porque as condições históricas levam o homem a confrontar-se com o fato irreversível de que não se pode mais transferir a experiência existencial para os outros, de que esta não é mais passível de ser comunicada. Daí essa espécie de convite implícito feito ao leitor para que, uma vez encerrada a narração com a palavra “*fim*”, passe a “refletir sobre o sentido de uma vida”. Com isso chega-se ao limite de uma longa fase de práticas simbólicas que se concentram no narrar, para uma comunidade homogênea de ouvintes, os grandes feitos de heróis, dotados quase sempre de poderes mágicos ou sobrehumanos, que a “memória épica” guarda de um passado glorioso e absoluto na sequência temporal de sucessivas gerações.

Qual seria, então, o fator de semelhança que se apresenta entre ambas as situações? De modo simples pode-se responder que a situação de *crise* provocada pela mudança substancial das condições históricas nas quais estão inseridas as formas narrativas. Mas que tipo de crise? Porque quando se olha, da perspectiva historiográfica, a evolução dos modelos de representação literária ao longo da modernidade, percebe-se que eles se renovam de maneira periódica, seja sob a exigência que impõe a “tradição da ruptura” como manifestação da busca constante do *novo*, seja para oferecer uma imagem do mundo consoante com as estruturas do sentir que vão emergindo no fluxo acelerado do tempo. Em qualquer caso a irrupção de uma nova corrente estética apresentando-se como fruto incontestável da *crise* que assola as que lhe antecedem de modo imediato. Por isso o caráter que ela assume neste caso estaria ligado ao que Jameson (1986) chama de “corte radical ou *coupure*” em relação ao modernismo artístico, pois não se trataria apenas de uma novo “câmbio de estilos e modas determinado pelo velho imperativo modernista da inovação estilística”, já que implica algo “mais fundamental” na medida em que se torna expressão das transformações profundas que alteram a cartografia existencial do homem contemporâneo. Donde a dura reação de certos setores da crítica acadêmica perante as formas narrativas do presente que abandonam os postulados do cânone moderno, dado que as linguagens implementadas colocariam à mostra a debilidade estética que as percorre, sobretudo em razão de diluir o sentido da representação ficcional em jogos despojados de

profundidade significativa para a consciência crítica do sujeito histórico, sem eles perceber ou aceitar as mudanças que a fase tardo-moderna introduz no sistema sensitivo, tanto de produtores como de receptores, e na própria atividade cognitiva que aborda tais artefatos literários.

Na verdade, a emergência de obras que evidenciam a transição de várias práticas narrativas para o que vem sendo considerado como o pós-modernismo, em qualquer uma de suas diferentes versões, implica uma reformulação total das concepções artísticas que dão sustentação ao romance como gênero literário nas prateleiras do atual mercado de bens simbólicos. É aqui que as interrogantes formuladas cobram total pertinência. Porque se ainda utilizamos o termo romance para nomear diversos tipos de enunciado que teriam uma natureza estética, não resta dúvida que sob essa denominação, renegociada sem cessar pelos diversos agentes e instituições que (re)definem os limites pouco visíveis do campo (Bourdieu, 1990), inscrevem-se as mais variadas modalidades discursivas, entre as quais ressaltam as que transformam o tecido textual em espaço de desconstrução² das próprias formas narrativas do modernismo canônico. E é tal aspecto o que nos remete a uma das idéias centrais da formulação teórica de Bakhtin (1988), até agora quase despercebida na hora de avaliar em termos críticos determinadas produções mais recentes, pois a atenção desmesurada que se dá ao conceito de “carnavalização” para caracterizar a convergência de materiais e procedimentos híbridos em qualquer narração, o que passou a constituir um evidente abuso epistemológico, não tem permitido considerar na justa medida a afirmação de que o romance “por sua natureza é acanônico”.

Segundo o raciocínio teórico do autor, cuja base referencial é o declínio que afeta a narrativa clássica quando o romance se consolida como gênero dominante, nessa fase de transição da sociedade européia na qual entram em relação direta línguas e culturas até então fechadas ao contato externo, como efeito material da energia motriz que comanda o processo histórico da modernidade, é pertinente dizer que o “campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Ele é organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo.

² Cf. sobre a origem e as implicações desse conceito: Jonathan Culler (1997).

Este campo é sempre específico.” (pg. 417) Por consequência, a questão central a ser destacada é a de que o romance vai se estruturar a partir dos vínculos orgânicos que mantém com os “elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer”, isto é, a sua definição está ligada a um tipo de representação singular que reflete a nova ordem da coordenada temporal. Se do passado absoluto brotam as narrações épicas que servem para modelar o homem segundo normas axiológicas bastante específicas, sendo o ritual de sua emissão um momento de reafirmação dos valores e crenças que guiam a vida comunitária, é “da zona de contato direto com esta atualidade inacabada” que vai emergir a construção do romance moderno como gênero aberto, voltado preferencialmente para a representação de um mundo instável, no qual não existem objetos sagrados e a experiência tornou-se um fato pessoal. Ele deve adaptar-se agora à fluidez de uma realidade que não pára de mudar nas suas instâncias materiais e subjetivas. Sendo esta a razão que o converte, assim, numa forma estética cuja plasticidade impede que se fossilize sob as linhas rígidas de um cânone, o que implica o quebre permanente de suas próprias convenções e a reformulação contínua de suas bases operativas como discurso literário.

Ora, não é contra a destruição do cânone, por parte dos escritores que seguem as receitas triviais do “romance culinário”³, que vão reagir com toda firmeza os defensores da estética moderna? Como entender essa atitude de quem reclama um retorno aos modelos artísticos que mantêm um espírito crítico e utópico frente ao mundo? Não é uma situação paradoxal reivindicar a manutenção do que se refaz a cada nova obra? As expressões de um gênero tão particular como o romance não são sempre *acanônicas*? O problema resulta sobretudo da visão, bastante explícita em termos teóricos e ideológicos, de certas correntes críticas e artísticas sobre a função que a obra literária ainda deve cumprir como baluarte de resistência contra o avanço da chamada razão instrumental, a degradação mercadológica da arte e da cultura, as férreas imposições da fantasmagórica *sociedade do espetáculo* e a irreparável perda da liberdade para o exercício da criação que a dinâmica do mundo atual provoca. Condena-se, geralmente, o suposto fato da obra ceder aos cantos de sereia que a cultura burguesa entona, através dos artifícios cada vez mais eficientes da indústria cultural

³ Retomo aqui essa conhecida expressão no sentido oposto dado por M. E. Mudrovic (1993), ao apresentá-lo como tradução do termo alemão *Trivialliteratur*, por acreditar que esta mais próximo daquele que é dado originalmente. (Cf. o livro de Flávio Kothe, 1994)

e das disposições tecnológicas dos meios massivos de comunicação, com a incorporação dessa *lógica* que converte qualquer produto simbólico em objeto de consumo para um tipo de público cujas expectativas ficam restritas ao âmbito da mera fruição. O estatuto que passa a dominar a sua racionalidade específica já não seria o de conduzir a consciência do receptor a uma indagação cognitiva sobre si mesma, ou a realizar uma leitura crítica de sua inserção nas coordenadas históricas de tempo e espaço, em ambas as possibilidades sob a crença de que a experiência estética pode expandir os limites rígidos da realidade, mas o das mercadorias que em virtude de seu destacado valor expositivo se esgotam na transação que as transfere para o público consumidor.

A idéia molecular de tal condena é a de que o processo literário e artístico de hoje fica capturado nas redes de um mundo no qual se produz a “mais completa estetização da realidade” (Jameson, *ibidem*), pois a sua materialidade mais concreta é a que produzem os simulacros enquanto representação de um “real que não existe”, o que implica introduzir na tela colorida do mercado objetos reificados que se desligam de todo compromisso com a busca essencial da verdade humana, dada a necessidade de responder às demandas de uma sociedade que torna a imagem na sua principal estrela para o entretenimento fácil de seus integrantes. Portanto, os conteúdos veiculados pela obra vão ser associados à estratégia de esvaziar os signos de qualquer carga de significação, já que seriam transformados, pela pressão dos interesses políticos e econômicos de quem exercem a hegemonia social, em significantes sem mais finalidade que a de efetuar uma *performance* vazia no marco das exigências que a cultura contemporânea determina: tornar as formas de representação em hipnóticos jogos textuais que deslocam o espírito do homem da ação para a contemplação. Eis a razão que, segundo tal ponto de vista, envolve o romance atual no turbilhão da crise que ameaça sua própria sobrevivência. Por outras palavras, ao estar atrelado aos artifícios de uma realidade que é pura simulação, deixa de explorar no plano fictício os referentes concretos que lhe fornece o discorrer da existência individual, centro de todo seu fazer como expressão primordial da literatura moderna, e passa a projetar-se nas “debilitadas” manifestações recentes em termos de “narrativas acerca dos processos de reprodução” que a tecnologia facilita e por meio dos quais se constrói a imagética realidade pós-moderna (Jameson, *ibid*).

Chegamos aqui ao ponto nevrálgico da questão levantada: a semelhança das crises que se apoderam das formas narrativas na transição de duas épocas históricas. Porque a desestruturação do cânone que vem ocorrendo em certa ficção romanesca -e de maneira geral na narrativa mais recente- pode ser apreciada como um fenômeno que está ligado à dissolução das categorias de pensamento e dos modelos estéticos que foram estruturados ao longo da modernidade. Se na primeira situação temos que a narração clássica não encontra mais condições para sua permanência como forma de representação simbólica, pois a evolução social leva a apagar de vez o sentimento de pertença a uma comunidade e o sentido de totalidade da própria existência, dando lugar ao desenvolvimento do sujeito particular que organiza sua vida a partir das relações estabelecidas com outros indivíduos e da consciência aguçada do tempo; na segunda, a que nos ocupa em função dos dois livros aqui abordados, a narração ficcional entra numa fase marcada pela impossibilidade de seguir trabalhando com as experiências e os referenciais do homem moderno, já que esse mesmo sujeito passa hoje pelo processo de fragmentação ou morte e por um estado de perda acentuada da noção temporal, o que vai se traduzir na implosão de sua autonomia e unidade e na ausência de uma psique centrada capaz de revelar a sua natureza monádica. É essa a razão pela qual tanto se discute no terreno da crítica o fato de que muitas obras do presente não apresentam uma linguagem e um estilo de traços individuais, dada a máxima moderna de que as manifestações literárias e artísticas respondem à necessidade vital que sente cada subjetividade de comunicar sua experiência do mundo de forma particular⁴, através dos recursos que emanam diretamente de sua capacidade inventiva, e do domínio técnico e da consciência estética mobilizadas para tal fim.

Na verdade, o aspecto problemático dos enfoques sustentados nas idéias absolutas de que as obras sem uma identidade realmente artística são produto da “lógica cultural” do capitalismo tardio, e nisso se coloca a manutenção de uma distinção hierárquica na esfera dos objetos que podem ter natureza e valor estéticos, ou resultado do poder dominante que a indústria cultural exerce no mapa flexível das sociedades atuais em virtude das inovações tecnológicas dos meios de comunicação massivos, ainda sob o questionável pressuposto

⁴ Ian Watt (1990) oferece uma importante análise das relações do romance com a experiência de um sujeito individual que a vida moderna propicia, estabelecendo as bases filosóficas que permitem, então, a criação de uma corrente narrativa de nova ordem: o realismo inglês.

frankfurtiano da conversão irreversível do campo simbólico em instância de consumidores e de dominação ideológica, é o de transferir a responsabilidade exclusiva do fenômeno para fora das concepções e práticas que os agentes do processo colocam em circulação. A origem do mesmo sendo remetida ao que algumas correntes denominam “a determinação em última instância”, com o fundamento teórico de que a cultura está sujeita aos desígnios da base material que sustenta o portentoso edifício social, embora às vezes se lhe outorgue algum tipo de autonomia para explicar as peculiaridades do imaginário de certos grupos. Que significa isto? Que esses enfoques críticos não ponderam o fato de que as poéticas contemporâneas também respondem a uma diversidade de fatores, desde aqueles de estrita índole conceptual e teórica que a falência dos “grandes relatos” coloca em cena quando a modernidade chega a seu “fim”, até os que dizem respeito à mudança nos padrões de sensibilidade e de percepção humanas no contexto de sociedades saturadas de informação e enunciados textuais.

Dai a tendência relevante de certos críticos para alicerçar a interpretação do desajuste ou quebre dos cânones modernos, desses artefatos que vão se filiar à “dominante cultural” da atualidade, cuja denominação consensual é a de pós-modernismo, na exigência de um clássico princípio ontológico que se traduz na capacidade da obra para gerar no público receptor um processo cognitivo por meio da experiência estética; sem considerar que o não cumprimento de tal princípio pode ser um sintoma da defecção do projeto moderno e da mudança de rumo que sofrem as representações artísticas. É por isso que os princípios judicativos levam de maneira freqüente a conclusões categóricas e genéricas, coincidentes em assinalar a perda das dimensões crítica e utópica que a obra sofre quando assimila o “mal-estar” de uma época, a atrofia das representações quando substituem a indagação e a invenção artísticas por signos de linguagens já elaboradas e consumidas, e a transformação do artefato literário em mecanismo discursivo que reflete visivelmente a degradação da realidade humana. Em qualquer situação, então, percebe-se como muitas das produções atuais são vistas de uma perspectiva em que a sua fisionomia e significação implicam no aceitar passivo as rígidas regras desse jogo que desmonta os valores transcendentais da modernidade artística.⁵

⁵ Dois dos autores que sustentam essa visão são: Habermas (1985) e Berman (1986).

Em síntese, se o romance é uma forma aberta porque mantém uma relação constante com o “presente inacabado”, tendo como núcleo motriz da ação narrativa a experiência de um sujeito individual que pode revelar a verdade e o sentido da existência humana, ainda que seja de maneira fragmentada em função das limitações que impõe a natureza de um referente de tal índole, sua configuração como gênero dominante supõe de qualquer modo que todas as suas manifestações singulares seguem alguns trilhos comuns enquanto formas de representação. De acordo com Bakhtin (ibidem), trata-se daqueles “particularidades estruturais” que condicionam “a orientação da sua própria versatilidade”, e que impedem a definição tanto de padrões normativos como de regras estáveis para sua execução literária. Portanto, para quem aposta na necessidade de preservar o “cânone” moderno perante os perigos iminentes da massificação e da reificação da arte, ou de sua diluição estratégica por parte dos arautos e seguidores do pós-modernismo, o romance não pode fugir ao desafio, principalmente ético, de penetrar as aparências do real e transcender a finitude do mundo que aprisionam o homem nas grades da vida cotidiana, o que dá a seu registro discursivo a plasticidade necessária para adequar a narração ao fluir dos fatos materiais e subjetivos que compõem o percurso de seus heróis individuais. De tal perspectiva, a referida condição “acanônica” que o distingue não invalida o seu caráter de artefato capaz de gerar, pela via estética, um processo cognitivo do homem, dos vínculos que o unem à realidade empírica e espiritual de uma época, da particularidade dos conflitos ontológicos ou existenciais que a sua consciência enfrenta, enfim, da sua problemática inserção nas coordenadas de tempo e espaço que dão rosto ao “eu” como entidade autônoma e individual.

É pertinente concluir assim que os reclames contra a tão debatida transgressão da estética moderna procuram, também no caso do gênero em questão, a permanência de concepções e práticas canônicas que garantam a dimensão cognitiva da literatura no mundo contemporâneo, a sua não redução a montagens discursivas que consagram o *pastiche* como linguagem comum e corriqueira, e a preservação do espírito criativo que possibilita a representação de territórios imaginários sempre originais e novos. Motivo pelo qual há uma tendência natural para a defesa do patrimônio que foi construído desde o romantismo, pois acredita-se que a arte é uma forma privilegiada para atingir as essências do homem e da realidade, levando o receptor a iniciar um processo reflexivo sobre sua própria situação

no mundo como parte da estratégia que envolve a comunicação estética, último sentido da razão de ser das linguagens simbólicas que traduzem os anseios e as fantasias do sujeito monádico. E é essa defesa o fio condutor de diversas abordagens críticas que questionam a emergência de livros cujos traços assinalam que houve um quebre em relação aos modelos da ficção moderna. Donde os gritos de alarma sobre o perigo mortal que cercaria o destino das “altas literaturas”⁶, pois, segundo a visão moderna, a ação depredatória das instituições e dos agentes que dirigem e realizam a produção mais atual vem levando-as a sua iminente asfixia, à total adesão de modelos que valorizam de maneira extrema os artifícios lúdicos para preencher as expectativas de fruição e lazer do público consumidor. É o desafio de proteger as “luzes” do pensamento artístico, o que conduz os modernos a agir, sem receios, contra tais práticas de “bastardização” estética.

Em muitas obras, por exemplo, são desfeitas as fronteiras que separavam o erudito do popular e do massivo, a narração absorve sem restrições materiais e linguagens de outros registros textuais, as técnicas e os recursos discursivos seguem a lógica funcional da cultura imagética, os enunciados estão articulados à estratégia de não provocar no leitor o efeito da “vontade hermenêutica”, a representação deixa de ter como referente exclusivo os conteúdos fornecidos pela existência dos seres individuais, ou se confere ao ato de narrar o sentido de operação fictícia e literária sem nenhuma pretensão de validade universal. Nelas é evidente a absorção de estéticas marcadas, entre outras coisas, pela superficialidade dos códigos e signos postos em movimento e pela conversão deles em componentes de uma *performance* enunciativa, quase sempre em completo acordo com a dinâmica cultural que determina os territórios da imaginação nas sociedades atuais.

A porta se abre. Porque é a partir de tal visão crítica que entramos novamente no salão da festa ocupado pelas duas narrativas para confrontar a fisionomia e a significação que identificam suas respectivas tessituras. É o momento, então, de tentar dar algumas respostas às interrogantes que foram levantadas no começo, sob o intuito de entender que implicações podem ter os dois livros como registros da sensibilidade pós-moderna, já que os indícios apontam para mudanças estruturais nos tipos de representação fictícia e nas

⁶ Cf. o mais recente livro de Leyla Perrone Moisés (1999).

bases conceituais da forma romanesca; as quais quiçá estejam a nos dizer que nas margens periféricas do mundo ocidental também algumas obras do presente se desvencilharam de antigos compromissos para se tornarem simples *literatura*. *Abran paso caballeros...*

2.- SOB OS COMPASSOS DO *MARIACHI* VAMOS OUVINDO

...para continuar escutando a composição romanesca intitulada **Pero sigo siendo el rey**, que o “*mariachi*” literário do escritor colombiano David Sánchez Juliao interpreta, com rocambolesca intensidade melodramática, em quatro “*movimientos*” narrativos de idênticas tonalidades temáticas e formais. Vejamos. Como já foi observado no capítulo anterior, a ação é organizada estruturalmente a partir de núcleos dramáticos que envolvem diversas personagens num clássico e mortal triângulo amoroso, com o comum desenlace que ocasiona uma pistola quando se trata de salvar a honra pessoal e/ou familiar ou de cumprir o código ético dos homens de verdade, tal como acontece em muitas das histórias cantadas que vão servir de matriz referencial para a montagem da trama respectiva. Porém, a ação romanesca vai estar ligada em todas suas variantes ao “*desígnio trágico*” que desde tempos imemoriais marca a vida dos habitantes de Tezontle, a cidade onde a morte circula para vingar com sangue os ancestrais que perderam a vida nas mãos dos invasores, e cujo registro perpassa o universo fictício à maneira de fantasma histórico nas linhas de um enunciado de conotações aparentemente épicas. Assim, é no fluxo da citada profecia, inscrita num intratexto que emerge nos instantes de máxima tensão, aqueles nos que a iminência da desgraça é anunciada pelo bando de “*palomas rojas*” que aparece no céu do lugar, que cada uma das diferentes situações conflituosas é desenvolvida como parte da sequência em espiral do fio narrativo. Com a peculiaridade ainda, bastante significativa, de estarem carregadas também de outras ressonâncias semânticas e simbólicas em virtude dos “conteúdos” que a obra veicula.

Em razão da estratégia narrativa, a existência das personagens vai responder, então, dentro da economia interna da obra, a uma força essencial que condiciona, de modo por

demais irrefutável, todo seu agir, até o limite extremo de se transformarem em agentes involuntários dos vários rituais de sacrifício que compensam o crime primigênio; numa coincidência, por outro lado, mais que formal com o espírito trágico do teatro grego que coloca seus heróis a disposição dos desígnios divinos, e que pode ser considerada como um dos recursos mais significativos da estética parasitária posta em jogo. Pode-se dizer já que a intertextualidade e a paródia são recursos primordiais para a construção da história e do discurso romanescos. Só que com mudanças no seus estatutos operacionais, porque a sua utilização os despoja das antigas funções, como eram as de dialogar com diversas formas artísticas ou culturais, e introduzir uma visão crítica em relação ao objeto imitado (Pfister, 1991). Por isso a observação a ser feita inicialmente, é a de que a narração realiza-se da perspectiva específica de que há uma ordem estabelecida com antecedência, pois todos os fatos estão determinados pelo fatal acontecimento que desde o passado se projeta sobre o presente das ações, de acordo com a lógica que emana ao serem apresentadas como desdobramento do que foi vivido por uma comunidade no passado longínquo. Assim, a obra fica sujeita à interseção de heterogêneos signos que amarram a narrativa a eficientes e contínuos jogos textuais, de índole principalmente paródica, com o resultado da linguagem contaminada em todos seus níveis de significação.⁷ Eis o cerne da problemática a ser abordada.

Na verdade, é através do artifício estratégico de transferir a origem da sina fatídica que permeia o melodrama existencial das personagens a essa espécie de explicação mítica sobre o devir histórico de Tezontle, cenário de conotações metafóricas na medida em que é ligado à geografia azteca, que emerge a sugestiva impressão do romance estar carregado de sentidos que extrapolam o literário porque remetem a hipotéticas fontes históricas. Mas o andar da narrativa leva o leitor por sendeiros que iluminam o caráter estritamente fictício dos acontecimentos, sobretudo ao apresentar histórias que parecem ser extraídas do roteiro

⁷ Ihab Hassan (1988) ao apresentar os “onze traços” que considera como sinalizadores da arte pós-moderna menciona: indeterminação, fragmentação, descanonização, performance. A esses soma-se o de “hibridação- Hoje em dia deparamos por todo o lado com a mutação de gêneros, seja na paródia, seja no travesti, ou no pastiche. Assistimos a formas promíscuas ou equívocas: paracrítica, paraliteratura, happening, fusão dos media, o romance não ficcional, o novo jornalismo. O cliché, o pop e o kitsch misturam-se por forma a esbater fronteiras, a des-definir {Harold Rosenberg} os modos de representação.” (pg. 58)

de algum filme mexicano, com o reforço que brinda o fator gráfico do projeto editorial, e fazer uso do repertório de conhecidas canções *rancheras* e populares para a construção textual. Assim, fica neutralizada a presumível dimensão extraliterária, da qual passa a depender em muitas ocasiões o valor artístico de uma obra, e coloca-se em relevo a densidade lúdica que ganha a representação como jogo simbólico. Elemento que obriga a seguir mais de perto os caminhos de um romance inscrito na idéia tácita de que o narrar é, essencialmente, uma operação nas fronteiras da imaginação, sem os requisitos modernos de atingir qualquer verdade nas águas profundas do real e as exigências ontológicas de ser expressão original de uma consciência frente ao mundo.⁸

A primeira questão fundamental a ser assinalada aqui é a que diz respeito à presença de um esquema básico na estruturação das diferentes histórias que compõem a trama. A tessitura formal mostra como os núcleos narrativos estão organizados de acordo com uma pauta genérica que contempla: a emergência de um conflito amoroso que envolve um triângulo de forças, o desenrolar das ações que levam à uma atmosfera de alta e perigosa tensão emocional, e ao respectivo desfecho com a morte inevitável de alguma(s) das partes envolvidas e a entrega espontânea do(s) assassino(s) à justiça dos homens. Nos quatro “*movimientos*” é o esquema geral que guia a atuação das personagens, sob a perspectiva mencionada de estarem sujeitos a um idêntico destino, e serem peças de uma corrente trágica cuja origem advém de tempos imemoriais. Por isso todos ignoram o fato de serem objeto do oculto desígnio, essa mola que age secretamente quando se entregam a uma paixão violenta, sempre dentro dos moldes da lei masculina que rege a transação amorosa, cujo princípio moral obriga o homem a comprometer sem receios o coração, sabendo que a mulher é um ser traiçoeiro e fatal, ou a entrar em batalhas pela disputa de uma fêmea para soltar a rédea dos instintos sexuais e conquistar o trono no país dos machos comprovados. Portanto, o romance apoia-se numa espécie de matriz elementar que alimenta as variações da rede narrativa, reproduzindo por tal via a própria dinâmica que sustenta a produção dos gêneros musicais que se convertem em substância e referente dela, nos quais predomina a

⁸ Paradoxalmente, é Lyotard (1993) quem dá uma definição “kantiana” do pós-moderno na sua resposta irônica à proposta de Habermas de concluir o projeto da modernidade, pois recorre, justamente, ao conceito do sublime para identificar sua estética. A obra procuraria, em qualquer caso, o “impresentificável”, numa clara ratificação do caráter metafísico de tais concepções, já que assegura seu poder para alcançar essências.

manutenção de um modelo básico para a formatação dos conteúdos temáticos da diegese inscrita em cada letra. A partir dessa funcional estrutura o romance nos oferece, então, um painel de personagens desgarrados que lutam para vencer a qualquer custo os desafios imponderáveis do amor e da existência, graças a um rico arsenal de recursos técnicos e expressivos que dão à narração o seu peculiar perfil literário.

No “*allegro cantabile*” que inaugura o acontecer narrativo vamos encontrar o relato das idílicas, tumultuadas e trágicas relações que a tríade de Adán Corona, Flor de Azalea e Bronco Reynosa vivem nas fronteiras do paroxismo amoroso, sob o olhar e as demandas das testemunhas e dos atores familiares que compõem a fictícia sociedade de Tezontle, de acordo com os códigos e rituais que o jogo da sedução e da conquista exige segundo a ética implícita do lugar. É uma história que reúne todos os ingredientes do clássico melodrama popular. Começa com o assédio que a protagonista sofre por parte de um ser desmedido em seu sentimento passional e nas demonstrações de sua insaciável sede amorosa:

Flor de Azalea empezó a sentirse acosada por las pretensiones de Adán Corona, quien al verla le declaraba su amor em piropos rimados a la antigua, le enviaba recados escritos en el envés de los vales que saldaba en las cantinas, la celaba en los bailes de caridad, y le hacía llegar cada semana un arreglo de doce flores negras y una rosa roja: claro mensaje de su preferencia, su estima y su devoción. Ante tal despliegue de atenciones, Flor de Azalea se mostró siempre esquiva y reservada [...] Siempre, sin embargo, guardó consigo la rosa roja. Pese a los desplantes, Adán Corona no dio muestras de desaliento. Hombre rejugado en las lides del amor y las doncellas, abrigó la certidumbre de que existían conductos más efectivos para merecer el amor de una mujer. (pg. 18)

Sem dúvida, o aspecto que mais chama a atenção nessa passagem é o singular estilo da personagem para colocar em evidência o seu interesse pela mulher desejada, ao recorrer de modo indistinto a símbolos de um exagerado romantismo e a canais pouco convencionais, numa estratégia que aos poucos irá revelando as suas capacidades extremas para expressar sentimentos opostos. Dado o passo inicial e obtida a primeira resposta, logo decide agir dentro das convenções de uma sociedade dominada pelas vontades masculinas, uma das quais é que a palavra do homem tem o valor dos compromissos sagrados, dirigindo-se à máxima autoridade da família para comunicar o seu interesse e a seriedade das intenções

que lhe motivam, pois é de praxe que se ele autoriza o namoro, a filha terá de respeitar passivamente a decisão:

De modo que un día domingo a la salida de misa invirtió el diseño de la estrategia y abordó frente a la iglesia a don Baltasar, padre de Flor de Azalea. Ignorando el paso de la gente y el ruido de la calle le habló entonces de las acendradas virtudes de la pretendida, de los bienes que respaldaban sus pretensiones, de la insostenible soledad de los hombres de bien, y de propósitos claros de matrimonio.

-No está usted obligado a responderme enseguida, don Baltasar -le dijo-: puede usted tomarse su tiempo. (pg.18)

É o início de uma perigosa transação que irá ter seus altos e baixos até o instante do fatal desenlace. Porque fechado o acordo de cavalheiros entre as duas partes interessadas, cada uma obtendo benefícios bastante satisfatórios para a manutenção da ordem econômica e familiar, surge a seguir um obstáculo não previsto na hora de traçar o destino existencial da protagonista, já que ela guarda sob sete chaves o segredo íntimo de uma paixão voraz e a promessa de um casamento a ser realizado em breve tempo. Na verdade, seu coração já pertence a outro homem, porém, dadas as circunstâncias de ele não possuir bens materiais, a situação oposta vivida pelo pai e pretendente fazendeiros, a realização dos sonhos estava em compasso de espera, até Bronco voltar dos Estados Unidos com os recursos reunidos como trabalhador clandestino. O triângulo aparece. Quando é notificada da decisão que a implica num futuro à revelia de seus sentimentos:

[...] Flor de Azalea lloró de consternación. Presa de un abatimiento feroz, pataleó sobre la cama como quando quinze años atrás no le fue permitido masticar la santa hostia, se trancó con llave en la alcoba y se negó a pasar bocado. Retornó subitamente a la antigua costumbre de hacerse picar por los alacranes del cielo raso [...] En la resaca de la cruda moral empezó a evocar con una obstinación sin límites la imagen rupestre del Bronco Reynosa. Lo recordó en su vestido negro brillante con platerías, plantado sobre unos tacones curvos de pico de gavilán y protegido del sol con un sombrero blanco de garza en el aire. Rememoró los encuentros furtivos bajo el encino cuando el Bronco Reynosa caminaba a su encuentro como si brotara del aroma de las flores que cortaba para ella en el camino. (pg. 19)

A partir desse instante o conflito se instala, criando uma tensão interna em cada uma das figuras envolvidas na intrincada trama, sem outras mediações que a de cumprir fielmente o acordo verbal estabelecido por homens que honram a palavra, e a de obedecer às forças devoradoras da ilusão ou do orgulho ferido, tal como se traduz nas atitudes que assumem

para a defesa ferrenha de seus projetos imediatos e individuais. Com o firme propósito de obter o triunfo sobre seu inimigo, a presa e o caçador embrenham-se, então, numa batalha de pequenas escaramuças com as armas típicas de contendores desiguais, cuja evolução se liga em certa altura dos fatos ao rumo que a outra personagem segue na tentativa de tornar concreta a sua promessa de amor, no jogo da tríade que o destino reúne sob os vínculos mortais da paixão. Como diz a sabedoria popular: a sorte está lançada e o “*boleto no tiene regreso...*”

Se, por um lado, a alma de Flor padece o infortúnio de uma espera interminável com a idéia fixa de que Bronco volta para cumprir o juramento sagrado, embora não tenha certeza absoluta na medida em que não recebe cartas ou notícias que informem qual é a sua situação no país do norte; por outro, em momento algum ela dá indícios de querer ceder aos assédios de quem está destinado a ser seu marido. Pelo contrário. A conduta estóica da espera reforça a sua disposição de não aceitar o desígnio arbitrário de se unir a um ser que despreza. Sabe que para o adversário da contenda ela não passa de um objeto que se deseja possuir. Para encontrar a felicidade sonhada é preciso resistir. A intuição feminina lhe garante a fidelidade do coração amado e o firme caráter de sua hombridade. Porém, a dura realidade conspira contra seus íntimos anseios e, depois de um percurso sinuoso que a levou a pensar na possibilidade de se salvar, a decisão dos homens termina impondo-se. É a ratificação de que a lei dos machos é inalterável, não permite qualquer interferência, e de que seu código exige o respeito cabal dos compromissos, ainda que isso implique derramar até a última gota de sangue.

Para Adán Corona trata-se de uma situação na que a reputação de homem poderoso e experiente nas lides do amor, é colocada a prova. Arrebatado pela paixão, e ciente de que as condições materiais lhe permitem negociar o seu desejo, inicia a estratégica operação de superar os óbices que o separam de uma flor indômita e decidida a não deixar capturar o seu perfume. A primeira medida a ser posta em prática o leva a enfrentar diretamente a cabeça da família, a pedir permissão ao pai para namorar e casar com a filha, avalizado no fato de ser um importante fazendeiro da região de Tezontle. Inicia oficialmente o cerco através de gestos que se reiteram, envio de jóias e presentes e enigmáticos buquês de “*doce*

flores negras y una rosa roja”, com a esperança de quebrar a indiferença obstinada de Flor, sem suspeitar ainda a causa real que motiva a rejeição silenciosa de seu amor. A dúvida nasce. E uma terrível verdade ilumina seu pensamento. Só há um motivo para tal atitude: Flor espera que Bronco volte antes da data prevista para a boda. A dura evidência deve ser exorcizada como ordena o figurino *ranchero*:

Mandó por seis amigos olvidados, dos cajas de tequila y um mariachi cancionero en un intento por olvidar sus penas *al estilo Jalisco*; pero antes de lo previsto, aquellos pesares guardados, aquellos amigos de antaño y *aquel tequila lo hicieron llorar*. La música acabó y cuando *la copa que sostenía en la mano cayó al suelo sin darse cuenta*, entonces supo la noticia: el dueño de un rancho vecino cumplía sesenta días de estarse jugando su fortuna en la cantina. (pg. 24) (Grifo nosso)⁹

É a armadilha que o destino lhe coloca para testar suas aptidões de herói folhetinesco, pois, atingido na célula mais sensível do sentimento amoroso, e com a dura sentença de saber que outro homem já ocupa o trono, decide entregar sua sorte nas mãos cegas do acaso, e disputar no pôquer as riquezas e a honra. O adversário nas cartas é chamado pela alcunha popular de “*El tahir*”, protagonista de uma história paralela de traços bastante pitorescos, com quem se enfrenta durante cinco dias até perder todo o patrimônio e a chance de ver o acordo realizar-se no altar da igreja. Seu futuro sogro ao receber a notícia da derrota lhe comunica através de mensagem epistolar que o compromisso está desfeito. Mas como é homem que não se deixa abater pelos acidentes da vida, e em virtude de seu enorme e viril orgulho, Adán Corona orchestra a retomada dos planos iniciais de casar-se com Flor de Azalea, recorrendo a artificios escusos que lhe rendem muitos títulos de propriedades e a recuperação nos negócios, com a conseqüente permissão de ocupar novamente o antigo lugar de genro. O relato entra aqui na última fase dos fatos. Nessa altura a situação torna-se irreversível para as partes envolvidas. Depois de muita espera, a noiva aceita seu cruel sina, e o noivo feliz vê cumprir-se a sua férrea vontade, sob a benção paterna e a de quem celebra o santo ofício da união, antes do Bronco penetrar no recinto da igreja para destruir a bala o triângulo de forças. Os sinais aparecem no céu. A profecia cobra duas vítimas e um homem se entrega de maneira espontânea à justiça dos homens para pagar sua dívida.

⁹ Os grifos servem para assinalar os fragmentos das canções utilizadas.

As duras provas a que se submete o assassino estão justificadas também no código que regula a conduta de um macho apaixonado. Ante a dificuldade social de se apresentar como aspirante ao trono, mas com a felicidade de haver conquistado o coração da fêmea, a saída que encontra é a mesma de quem olham para o norte como a terra prometida, pois é no país vizinho onde se encontra o que precisa para vencer a luta pela mulher amada, mesmo sem desconhecer os riscos que os imigrantes enfrentam ao atravessar a fronteira de maneira ilegal e se tornarem trabalhadores clandestinos. Qualquer sacrifício é válido na procura dos dólares que podem comprar a aprovação familiar do casamento:

“Estoy tan lejos de ti, y a pesar de la enorme distancia siento que estamos juntos. Cómo no habremos de estarlo, mujer, luego de haber andado esta distancia enorme sólo por ti? Luego de haber respirado en el camino el olor cada vez más tenue de tu perfume de flor. Luego de haberme entregado en tu nombre a la brisa que viaja hacia el Norte. Después de haber decidido dejarme conducir de la esperanza; de una esperanza com boleto de retorno a tus brazos, a tu sangre y a tus besos. Después de cobijarme en el frío de tantas noches com el sólo calor de tu recuerdo. Cómo no sentirte ahora juntito a mí, corazón corazón, alma com alma?” (pg. 31) (Grifo nosso)

O solilóquio da personagem sintetiza o sentido que têm a viagem e a separação, entregar-se a um projeto que implica quase morrer na travessia para a *“otra orilla”*, ser perseguido pelas autoridades americanas de migração, suportar a solidão com o simples consolo das recordações idílicas que se levam gravadas na memória, padecer numa terra estranha todo tipo de humilhação para reunir *money* como *“bracero”*, e voltar carregado de ilusões ao lugar onde o espera um coração e uma promessa:

- Te vas, Reynosa?
- Sí, me voy.
- Has trabajado muy duro, muchacho. Regresas agotado. No vas a tener las fuerzas que requiere el matrimonio.
- Bien, está listo el caballo.
- Venga un abrazo, muchacho.
- Aquí va.
- Así, no; que suene!
- plap plap
- plap plap
- plap plap
- Bien: ahora sí: adiós.
- Mucho cuidado com el dinero. Guarda sempre un ojo sobre las alforjas.
- Así lo haré.
- Reynosa, muchacho: estás llorando?

“Poco a poco me voy acercando a tí, poco a poco se me llenan los ojos de llanto...”

- Adiós, Reynosa. (pg. 72) (Grifo nosso)

Nessa altura da história tudo passa a conspirar contra o final feliz de uma aventura melodramática que envolve seres manipulados pelas cordas invisíveis do destino. Uma vez esgotados os recursos que cada personagem implementa para driblar os imperativos da ordem reinante, chega o momento da verdade, o de encerrar o périplo do sofrimento com a única ação que é permitida pela lógica da existência: tomar posse do trono. É quando os fatos convergem para o desfecho fatal. De modo paralelo os agentes da disputa vão definir a sua situação, já que Flor de Azalea é derrotada pela insistência obsessiva de um homem que decide torná-la sua a qualquer custo, enquanto o homem que ela tanto deseja avança inocentemente avança rumo à descoberta da trágica realidade. E como a traição tem um preço elevado a ser pago, embora nem sempre se conheçam as razões que a motivam, e os machos fazem valer seus direitos sob a proteção de uma pistola, ainda mais no caso de defender a propriedade do coração, a única saída que resta ao protagonista face à dura evidência é a de destruir o que foi concertado na sua ausência:

Com el cáliz a la altura de los ojos, el cura enmudeció súbitamente cuando la silueta del Bronco Reynosa se perfiló sobre la claridad efervescente de la calle [...]

- Qué triste agonía tener que matarte queriéndote así, qué suerte la mía: estar tan perdido y volver a perder.

pum! pum!

Dos palomas blancas tomaban el sol a esa hora sobre la cruz de la torre. Presas del espanto ante el crudo estampido de los dos fogonazos, se lanzaron al aire y revolotearon en amplios círculos el cuadrado del zócalo. Bajo la línea invisible de sus órbitas impecables, el Bronco Reynosa abandonó la iglesia con la pistola humeante en las manos, atravesó la plaza sin levantar la cabeza, subió las escaleras de la Presidencia Municipal y tocó a las puertas de la *Sala del Crimen*. Allí *pregunto al Presidente* que si era delito matar por honor, y el Presidente asintió bajando los párpados.

- Entonces -dijo-: *que me sentencien a muerte*. (pg. 86) (Grifo nosso)

Com essa cena carregada de tintas teatrais fecha-se o “*movimiento*” que abre a “(*Sinfonía para lector y mariachi, opus 1.*)”, tecendo-se o diálogo intertextual com fragmentos de uma popular *ranchera* que, a maneira de *leitmotiv* temático, vai se repetir nos outros três, para traçar o ponto final de um conflito que irá ter desdobramentos posteriores. Porque a trama da vida ainda lhe reserva a Bronco Reynosa algumas situações extras para a defesa

da honra masculina. Na prisão irá a encontrar a Juan Charrasqueado, irmão da mulher que amava e parceiro de homéricas diversões, a quem se une na desgraça de um intrincado nó existencial, já que ele também sofreu os tormentos de uma vulcânica paixão por Micaela Aguilar, amiga íntima de Flor de Azalea e, mortal coincidência, ligada por um ardente e clandestino amor a seu irmão Simón Reynosa. O saldo da refrega que a relação passionaI provoca nesse caso é de dois mortos e um homem que se entrega de forma voluntária à justiça. Daí o fatídico encontro ser uma bomba de tempo com hora marcada para explodir. É a lógica implacável que domina a vida em Tezontle. Quando ambos saem da cadeia, suas dívidas pessoais vão ser executadas como manda o figurino: à pistola. E, por segunda vez, Juan Charrasqueado torna-se réu da justiça. Mas ainda será objeto da cruel vingança de seu pior inimigo. Bronco abandona o túmulo para assassinar seus pais. Eis a última cena da farsa dramática que cobra com sangue os atos do passado. Na sequência final, depois de cumprir a pena pelo novo crime, Juan sai em liberdade carregado de gritante desprezo por todas as mulheres, e disposto a tornar suas todas as flores que apareçam no árido caminho da sua cruel existência. Isso até os sete irmãos de Flor de la Canela, Flor Silvestre e Flor de Albahaca, vítimas estas do poder de sedução que exala a sua estranha figura, fazendo uso dos poderes que lhes outorga a lei masculina, realizarem a tarefa de assassinar a tiros o homem cuja imagem os espelhos não refletiam, para salvar a honra familiar. E como Lázaro, Juan ressuscita “al tercer día” ... para finalmente desaparecer da face da terra.

É necessário observar ainda que o desenrolar dos diversos conflitos passionais está organizado de maneira não linear, pois cada núcleo narrativo é uma parte do emaranhado discursivo; isto é, a arquitetura romanesca obedece a um estratégico plano de alternância das histórias, com pontos de interseção na medida em que fatos e personagens se ligam. Em tal sentido, os “*movimientos*” da obra geram a impressão de que as ações respectivas se desenvolvem de maneira simultânea, num ritmo dinâmico, com vários focos de tensão que caminham para um desenlace explosivo, embora a sua apresentação seja feita seguindo um esquema que superpõe as distintas linhas da trama. Portanto, cada “*movimiento*” gira em torno de situações dramáticas que, além de básicas porque são centrais, podem ter uma resolução parcial ou definitiva, produzir novos embates dentro da evolução do relato, ou

entrar em uma outra fase do movimento narrativo, segundo a economia estrutural que as aglutina como peças do enredo. É sob tal esquema que a narração introduz cortes e ordena seqüências, faz avançar a representação por linhas paralelas, amarra os fios das diferentes histórias, e constrói o mapa de um universo fictício que traz os traços de contaminação de outros registros culturais.

Veja-se, por exemplo, como se intersectam duas vertentes da trama quando os rivais Adán Corona e Martín Estrada Corona coincidem na mesa de um botequim para convocar o azar ou a fortuna nas cartas do póquer. A partir desse instante, a trajetória do jogador, figura esperta que sempre derrotou seus contendores, começa a ser reconstruída através de uma heterogênea gama de enunciados textuais que se intercalam no fluxo das diversas histórias, sob a orientação de projetar desde o presente os fatos de um passado que define a identidade individual. Por esta via a narração se remonta ao momento em que Martín é atingido pela flecha de cúpido, ao deixar-se arrastar pela força irresistível de uma atração feminina, a que sente pela filha caçula de um influente fazendeiro de Tezontle:

Tanto así, que luego de haber padecido los crueles tormentos de um amor a escondidas, terminaron fugándose, de um baile de caridad a galope de caballo y casándose dos días despúes en una iglesia ranchera, com la familia de la novia y una pistola 38 largo como únicos testigos. Para entonces, habían pasado la noche de estreno, en una cueva de serpientes pacíficas y tarántulas abúlicas que propiciaron a Maria de la Paz el primer susto delicioso de su vida. (pg. 42)

Mas aquilo que parecia estar destinado a ser prova de autêntica virilidade termina sendo a experiência mais evidente de fraqueza sexual, o que representa, segundo as convenções implícitas que regem as condutas íntimas de um par amoroso, uma transgressão do papel que devem desempenhar os amantes para manter a ordem natural das coisas:

Aún cuando nunca lo llegaría a confesar, había imaginado mil veces mejor, desde los prolegómenos hasta el apocalipsis, los pormenores del susto inaugural. No hubo nada nuevo en cuanto Martín Estrada Contreras pretendió enseñarle aquella noche sobre el arte de la entrega. Aquel hombre acanterado, de torso de gorila y cuello de bisonte, a pesar de seus espasmos de júbilo y los impulsos gloriosos de su ardor, naufragaba prematuramente en el mar de la pasión. Así que, abandonada y triste en la penumbra y al solo amparo de su tea encendida, aquella y todas las noches, María de la Paz se vió obligada a remar sin alientos hasta puerto seguro. (pg. 42)

É esse fracasso o estopim de um processo que conduz o protagonista a achar mecanismos de compensação, pois precisa afirmar a sua condição de homem, sobretudo quando recebe as cobranças familiares em relação ao fato do tempo passar sem a chegada do herdeiro. A melhor saída para resolver o problema, depois de ter sido expulso da casa do sogro, e de esforçadas tentativas para vencer os infortúnios da cama, vai ser a de concentrar a energia vital no domínio dos jogos de azar, única maneira de expor ao mundo, com signos que o confirmem, a sua natureza de macho cabal. E são tais signos os que vão construir a fama de “*tahúr*” e traçar as linhas de seu destino:

- Que te crees que dónde estás, Martín? Crees que estás en un casino elegante, mano? Tas en una pinche esquina de Tezontle.
- Bueno, voy. Martín va de último.
- taralán
- taralán
- taralán...
- Chingaos!: doble tres. Perdí.
- Ora sí le voy yo, y van a saber todos ustedes quién es quién.
- No hables tanto, Martín, que la suerte hoy está baja.
- taralán
- taralán
- taralán...
- Ruedan...! Doble cinco! Están todos abajo. Venga pa' cá la lana...
- Oye, Martín: están cargados esos dados.
- Vamos dándole al respetito! Son los mismos que usaron ustedes. No ven? Eso es lo que uno se gana jugando en la peor esquina de Tezontle. (pg. 57)

Assim, aceita a verdade da impotência, cada desafio no jogo é para a personagem uma ocasião para refazer o precário equilíbrio da masculinidade, já que a derrota do adversário significa pôr em movimento as forças da astúcia de quem exerce o poder, com as devidas louvações dos que respeitam o código dos machos provados nas lides da existência. Até deparar-se com Jesús Cadena, quem aposta, atraído pela afamada imagem de invencível jogador, na possibilidade de vencer o homem que é uma lenda viva fora das fronteiras de Tezontle. A sorte está lançada. Poucos dias antes do Natal, o forasteiro, apoiado num baú repleto de dinheiro, dá início à derrocada do herói. Naquela que será a última cartada do destino, Martín decide apostar a mulher, mas como a sorte já o abandonou, a derrota se consuma. E para não deixar de cumprir a palavra, porque dívida de jogo é dívida de honra, entrega a Maria de la Paz, só que morta a tiros com sua própria pistola, com a mesma que

logo irá se tirar a vida. A “**Sinfonia para mariachi...**” atinge aqui o clímax trágico do melodrama popular.¹⁰

Enfim, pode-se dizer que a tessitura do romance passa a depender em boa medida da forma como são intercaladas as histórias na sua apresentação textual, do ritmo que o fluxo narrativo segue a partir dessa convergência e dos pontos de contato que se estabelecem entre estas. No caso do “**allegro cantabile**”, como já foi assinalado, é ao redor de três núcleos que a narração vai girar, cada um conservando sua especificidade enquanto eixo dramático, mas sem perder as ligações com os outros. No primeiro, duas personagens de condições sociais opostas vão disputar o amor de uma terceira, com as armas de que dispõem, como seres destemidos e provados nas lutas da vida, e dentro das convenções que a ordem masculina do mundo impõe a todos. É o que percorre a perigosa relação da citada trilogia, cujo desenrolar tem como ápice a morte dos noivos no altar da igreja. Esse motivo temático fornece, por sua vez, subsídios para a criação de um novo conflito, que se estende ao longo dos “*movimientos*” posteriores, e para a articulação de uma célula narrativa que dá continuação à vida da personagem feminina: Juan e Bronco ainda vão se defrontar numa guerra que só acaba na passagem do duelo, quando a composição chega a seu final no “**allegro vivace**”; e Flor de Azalea segue seu percurso no imediato “**allegro scherezando**” para atravessar o lago encantado da morte. Já no segundo, a narração se concentra na história de Martín Estrada Corona, famoso jogador que o destino atrapalha numa cilada fatal, depois de unir-se em casamento, através de uma pitoresca manobra folhetinesca, à primeira das três filhas de uma das mais respeitáveis e ricas famílias de Tezontle. Essa personagem, marcada pela sina vergonhosa de sua impotência viril, acha no acaso dos dados e naipes a via para compensar sua fragilidade de macho. Na sua singular trajetória, a vida vai lhe conduzir a enfrentar o aspirante oficial ao trono de Flor, para derrotá-lo em reiteradas e intermináveis mãos de póquer. Mas a vitória é apenas passageira. Porque depois terá de aceitar o reto de um desconhecido Jesús Cadena, futura vítima também das reações que uma paixão de fogo desperta, e submeter-se aos rigores do imponderável, até o limite de salvaguardar o compromisso da palavra empenhada num ato final de coragem extrema. É quando faz a entrega da vida a seu contendor para saldar as contas de jogo. E

¹⁰ Cf. as importantes reflexões teóricas que Barbero (1987) realiza sobre a origem e persistência do gênero.

no terceiro, tudo gira em torno da arrebatadora atração erótica e sexual que a formosa Micaela Aguilar exerce em Juan, quem desde o começo é devorado pela dúvida mortal de ter um rival secreto, apesar das declarações que ela faz tentando aliviar a desconfiança do macho. As conseqüências foram descritas em linhas anteriores. Porém, a história é apenas esboçada nas suas linhas diretrizes, pois é só no “*movimiento*” seguinte que vai ter plena realização narrativa, com o adendo de que a personagem sobrevive no “*allegro vivace*” para matar Bronco e sucumbir às balas de seus inimigos na parte que encerra o relato de **Pero sigo siendo el rey**.

Certas conclusões sobre o perfil das histórias que a obra apresenta podem ser tiradas aqui. Em primeiro lugar, trata-se de uma narração que faz uso irrestrito de materiais que pertencem aos registros discográficos da música mexicana e popular, seja nas esferas da linguagem ao transformar trechos de letras em parte do enunciado narrativo sem nenhum sinal gráfico, seja na articulação da trama quando convoca um amplo elenco de situações e personagens de conhecidas canções. A partir de uma matriz existente, vai se construir um universo imaginário por onde transitam seres fictícios que têm consistência individual, na medida em que são portadores de uma identidade e carregam as marcas intransferíveis da vida, embora todos estejam atrelados a esse desígnio que de maneira oculta controla o destino de cada um. Em qualquer caso, o protagonista emerge de uma gravação na qual se relata algum tipo de acontecimento que afeta o coração, as aventuras de alguém que desafia os perigos da vida e da morte, um duelo entre rivais para demonstrar quem é mais macho, a existência atribulada dos que dominam o mundo com um cavalo e uma pistola, enfim, as duras provas daqueles que se constituem em símbolos das experiências extremas do viver. Porém, a incorporação ao tecido narrativo se realiza mediante a devida recriação de sua biografia, pois, dependendo das necessidades da fábula, ele vai receber, em maior ou menor grau, os traços verossímeis de qualquer personagem que transita no espaço da representação romanesca. É o que podemos observar quando no desenrolar dos fatos são desenhadas as linhas da existência, com alusões concretas ao que é particular, já que fixam o percurso e a personalidade de quem é agente das peripécias do enredo. Em síntese, a narração trabalha em diferentes níveis o referente quando faz dele substância do *corpus* textual, quando o presentifica como discurso e/ou conteúdo do relato, quando o converte

em material genético para a invenção de sucessivas histórias, numa operação que implica adotar a sua lógica de sentido e significação como produto de ordem simbólica.

Assim, por exemplo, o imortal Juan Charrasqueado que figura na letra do *corrido* homônimo, um dos ícones do gênero, na obra torna-se irmão de Flor de Azalea, filho de Baltazar Lozano, fere-se com uma navalha (*charrasca*) que origina seu nome, vive uma paixão doentia por Micaela Aguilar, mata Bronco Reynosa, sente no seu *ego* o certo golpe de não se ver refletido nos espelhos, seduz a três irmãs de uma mesma família, é assassinado e ressuscita para encerrar sua atribulada passagem pela vida de Tezontle. Portanto, é sobre a matriz da canção que se constrói um dos vários núcleos que alimentam o fluxo da narrativa, a qual será integrada de maneira mais direta na passagem em que o herói, tal como sucede na letra da canção, decide enfrentar-se sozinho ao exército vingador de sete homens que o procuram para cobrar a violação da honra familiar. A cena reproduz, na sua plasticidade teatral, e a modo de roteiro, a ordem dos fatos que o *corrido* apresenta. Com isso, a distância entre as esferas do referente e da representação desaparece, já que a primeira é absorvida literalmente pela segunda, apenas com pequenas mudanças para sua adaptação ao novo registro. É o fator que filia a obra a um tipo de jogo intertextual sem profundidade, por ficar restrito à superfície plana dos significantes, à citação de objetos da indústria cultural que não têm significados transcendentais, e cuja melhor definição seria, segundo a visão de certos teóricos, a de *pastiche*.

Por outro lado, além da operação realizada para transferir ao plano da trama os conteúdos de inúmeras canções, percebe-se o emprego de outro recurso na implementação da estratégia romanesca, que é o de aproveitar esse vasto material nas diferentes instâncias discursivas que concretizam a ação fictícia. Como? Ao mesclar de forma reiterada nos diálogos e solilóquios, descrições e histórias, fragmentos ou expressões que pertencem a contextos musicais. É o que se constata nas várias citações feitas até aqui. Nas mesmas uma personagem pode manifestar seus pensamentos e impressões, fazer sentir a sua voz e presença, através de uma linguagem que intercala sem distinções gráficas ou escriturais períodos enunciativos de canções, sobretudo do popular repertório *ranchero*. Converte-se assim a subjetividade dos sujeitos fictícios e da voz que enuncia em espaço de reunião de

“retalhos” textuais e paródicos. Sem dúvida, é essa operação no território da escritura a que confere à materialidade lingüística e à identidade literária da obra traços de uma estética parasitária. Eis o xis da questão. Pois, apesar de não definirmos ainda o possível valor do romance, é bastante claro que os materiais e procedimentos discursivos geram um texto permeado de tonalidades melódicas, de muitas ressonâncias semânticas que remetem à cultura de massa, de códigos e signos pertencentes ao mundo da canção popular, enfim, de estruturas de sentido que assinalam o desenvolvimento de uma prática narrativa livre de implicações metafísicas e de compromissos com o real.

Em síntese, a peculiaridade literária de **Pero sigo siendo el rey** reside no fato de ser uma narrativa que apresenta um grupo de histórias cuja natureza fictícia independe das formas tradicionais de representação, daquelas cujo princípio fundamental é o da *mimese*, na sua acepção comum de artifício mediante o qual a realidade do homem se transfigura em linguagem artística. É uma obra que funciona, então, sobre a base de uma série de textos existentes que, deslocados de seus registros originais, ganham um novo sentido sob a ordem construída em termos de discurso novelesco, mas sem implicar qualquer mudança importante em relação à sua carga semântica e ideológica primária. Chega-se aqui ao ponto nevralgico de que se trata de um romance que relata histórias sem nenhum tipo de conotação ontológica ou existencial, porque, ainda preservando o caráter de narração, os agentes da trama na sua atuação performântica adquirem o relevo de estereótipos culturais, como os que a canção e o cinema colocam em circulação dentro do imaginário simbólico que constróem. São heróis que desfilam com identidades fixas para cumprir seu papel de homens valentes que choram e matam, de mulheres perversas ou passivas que provocam tragédias e sofrem, de entes movidos por forças telúricas ou éticas que impõem uma ordem inviolável. Como personagens se ligam numa rede de conflitos que vão ter uma resolução idêntica, sempre dentro dos padrões sociais que emanam de uma ordem dominante, embora as linhas do percurso traçado sejam estritamente individuais, tal como ocorre nos modelos do romance moderno (Cândido, 1976; Watt, *ibidem*). Finalmente, pode-se dizer que a realidade fictícia reproduz numa escala estética diferenciada o *corpus* material e simbólico do referente, fazendo-o sua substância temática e expressiva e fonte motriz de uma curiosa

linguagem que carece de originalidade. É hora de dar um descanso ao *mariachi*, relaxar, mudar a frequência, e escutar o batuque do samba...

3.- SOB OS COMPASSOS DOS TAMBORINS VAMOS OLHANDO

... para tentar a definição dos traços mais característicos dessa narrativa que nos leva frente a uma tela de computador para conhecer as desventuras do aparelho na sua paixão amorosa pela proprietária. O aspecto inicial a chamar a atenção do “usuário” no livro de João Almino, **Samba-enredo**, é, sem dúvida, o desenho gráfico que acompanha o fluir do texto, pois apresenta em termos visuais ao protagonista da história que se relata. Trata-se de um recurso aparentemente desprovido de significação, mas que resulta fundamental, pelos efeitos que produz, para a obtenção do pacto de leitura e a construção da respectiva verdade fictícia. Ao inserir-se as primeiras linhas do que provisoriamente chamamos de “episódios”, embora a denominação não seja a mais apropriada, dentro da figura plástica de uma “janela”, torna-se tangível o sujeito da enunciação, agente central do processo que dá forma concreta a um hipotético romance, depois de selecionar e ordenar os supostos materiais que guardam seus arquivos. Como fator extratexto serve, então, para reforçar a atmosfera imediata de que o relato se realiza segundo a lógica funcional do computador, tanto em relação aos mecanismos e artifícios que executam o conteúdo discursivo, quanto no que diz respeito à segmentação estrutural que perpassa a dinâmica dos enunciados. Portanto, a sua função dentro da economia interna é evidente, na medida em que ajuda a criar a impressão de ser uma inteligência artificial quem executa as ações, e as materializa como linguagem para um leitor que de maneira explícita é apenas virtual, segundo as regras do jogo ficcional que são estabelecidas pela narração.

E é que o segundo aspecto a impor-se uma vez penetramos no universo romanesco é, justamente, a maneira como o narrador -“G. G., que se pronuncia GIGI”- desde as frases de abertura fixa a dimensão fictícia da história, com alusões constantes ao seu fazer como voz que articula os dados dentro das limitações de um formato, e sob a neutralidade fria

que uma máquina imaginária pode ter. Daí a adoção de um ponto de vista que reitera os modos de processar o depósito de materiais que está gravado na sua memória eletrônica. A partir da *performance* que o computador realiza para “reproduzir” a realidade do que é mera informação, e graças à declarada capacidade de poder projetar na “tela” as imagens que lhe dão forma, do qual em boa medida depende a textura plástica da obra, procura-se explicitar a condição essencialmente artificial da narrativa, de acordo com a lógica que perpassa a representação dos fatos em termos de linguagem. Na verdade, trata-se de um estratégico artifício para sujeitar o relato a uma proposta estética que se liga diretamente ao debate teórico sobre a cultura contemporânea, dada a maneira como os grandes tópicos da discussão sobre o devir simbólico e científico nos dias atuais aparecem nos enunciados, seja através da constante intervenção do protagonista ou das distintas situações que se sucedem no desenrolar da trama. Por isso quando o perfil metaficcional¹¹ é colocado em relevo, mediante o registro textual de categorias e idéias em torno da natureza que hoje distingue os discursos e as representações, e com a posta em cena dos atributos técnicos e formais de um narrador ciente de seu desempenho, chama-se a atenção sobretudo para os procedimentos que se empregam na própria construção fictícia, relegando para um plano secundário a relação com possíveis “referentes críticos”.

É sob a perspectiva de quem manifesta plena consciência de suas funções e recursos que emerge, então, a história da relação virtual entre duas criaturas de natureza oposta e da série de eventos que, durante um imaginário carnaval em Brasília, levam a uma série de figuras fantasmagóricas a viver, ao ritmo compassado de blocos e escolas de samba, uma orquestrada trama político-social de “graves consequências” para o país. A partir da “tentativa de manipular o passado”, que está registrado nos adormecidos *bits* da memória, o computador reúne as informações que só ele pode “reproduzir” com total neutralidade, sem as interferências subjetivas e ideológicas dos historiadores, para prestar tributo ao apagado fantasma de sua proprietária que renasce das “entranhas” mecânicas:

Espio para dentro por meus cabos eletrônicos. Distingo, no escuro, um fantasma pequeninho, vestido numa camisola branca, suavemente me acariciando o crânio.

¹¹ Cf. a esse respeito a nota 10 do ponto III.

O trovão tonitruante estronda do outro lado do mundo. Vejo a cara enorme de Mário, com os traços do próprio raio, rindo de mim.

Ouço um zunzum cá pertinho. Pergunto, em minhas entranhas, à personagem pequeninha, fazendo ecoar minha voz *ad infinitum*:

“O que a traz de longe e refaz a teia?”

“Só dúvidas; ou o desejo de desenterrar esqueletos de frase adormecidos na tumba do tempo”, sussurra o fantasma de Sílvia, a mulher de Mário-o-raio, a roqueira carnavalesca, fanática por desfiles de escolas de samba e por quem me apaixonei à primeira vista.

Viva ou morta, ela sempre foi louquinha, penso comigo; mas também enigmática e muito bonita. Contudo, rogo-lhe que seja mais explícita.

“(...) Peço-lhe que me ajude e crie o clima, reproduzindo, tal qual, a realidade daquele desfile de carnaval.” (pg. 10)

Assim, é o despertar dos mecanismos internos que vai ativar no aparelho a recordação das curiosas relações com a personagem que dava os comandos para seu funcionamento e, por consequência, das muitas informações que, em virtude de estarem ligadas diretamente a ela, ficaram gravadas nos seus arquivos sobre o evento político-festivo. Segundo a lógica que sustenta a operação discursiva, a narração significa traduzir no presente da enunciação aquilo que, apesar da passagem do tempo, mantém-se preservado nas fontes eletrônicas como conteúdo textual sem ordenação, passível de transformar-se em imagens para um receptor hipotético. Daí que a apresentação dos fatos passa a ter um tom de registro atual, como se estivessem sendo transcritos de maneira simultânea a seu acontecer, no instante em que a superfície da tela os enfoca como fragmentos de uma forma textual. Um artifício através do qual vai se conferir à linguagem romanesca a capacidade de simular a gramática dos registros que veiculam os meios audiovisuais. Porém, pelas características “naturais” que o agente da ação passa a ter no contexto da representação, a tarefa de ensambalar o relato termina sendo uma verdadeira *mise en scène* de signos verbais que ficam reduzidos a mera paródia histórica:

Embora ache o projeto mirabolante, rendo-me ao charme de Sílvia e até gosto da idéia, pois, em primeiro lugar, terei, durante a pesquisa, aquela mulher tão bonita inteiramente dedicada a mim [...]

Em segundo lugar, vale a pena recuperar Paulo Antônio Fernandes no centenário de sua morte. Tudo estava misturado com ele -o lado escabroso do Brasil, as cores, o humor, aquela filosofia de vida...

A nave desviada dos brasileiros, perdida num oceano de intrigas, prestes a naufragar, esperara dele que fosse o comandante a atracá-la ao porto. O país queria um salvador.

Isso ele não foi, certamente. Além disso, tinha seus defeitos. Mas enfrentou os ricos e distribuiu justiça, sem prestar favor.

Em terceiro lugar, esta história vai dar samba e seria divertido trabalhar diante da multidão de sambistas.

Por fim, eu ganharia uma causa: sob o comando de Sílvia, neste ano cento e um, eu conduziria o visual do carnaval. Reagindo a ela, e chamando-a para ser minha parceira de dança, abro então a próxima janela. (pg. 16)

A conversão realiza-se assim recorrendo a uma semiótica de claro matiz indicial, pois o resultado é uma combinação quase barroca de textos e códigos de fácil identificação, de materiais que se ligam à experiência concreta de um receptor que consome produtos da cultura contemporânea, sobretudo os que são emitidos por esse meio tão difundido como é a televisão. Porque a articulação do “samba-enredo” que o narrador encena, graças a seu desempenho verbal, tem como base referencial a linguagem que determinados meios de comunicação empregam quando se apropriam, através de seus formatos operacionais, de acontecimentos associados à vida político-social ou de objetos com valor simbólico. Daí os traços de uma narrativa que assimila muitos dos ícones que estão associados a certos programas de notícias e informação que dão conta da atualidade, e à tradicional festa de carnaval, porém, da que é exibida para a massa de telespectadores, dando ênfase apenas a seu valor expositivo.

Em tal sentido, a disposição da trama no cenário de um carnaval fictício que ocorre na cidade de Brasília, sede do governo central e das grandes disputas de poder, termina aproximando a construção romanesca da esfera simbólica de certos enunciados imagéticos que: ou foram produzidos, com os conteúdos de uma série de eventos fundamentais da vida política brasileira recente, pela mídia eletrônica sob o pretendido interesse da informação jornalística; ou fazem parte da programação habitual dos meios na medida em que estão vinculados à transmissão da mais “genuína” tradição cultural do povo brasileiro. Pode-se dizer que o registro narrativo está inscrito num campo referencial de fácil identificação, e que as regras do jogo são estabelecidas a partir de tal fato, para provocar o efeito estético de que não há distância entre os dois âmbitos. É nessa direção que a narração passa a ser projetada como uma rede de signos que compõem uma superfície textual, a maioria dos quais vão reproduzir, na sua materialidade lingüística e formal, e sob uma perspectiva de

claras intenções paródicas, fragmentos da carga semântica de outros signos que foram ou são empregados para comunicar certos “conteúdos” a um público receptor.

Vejamos. Ao assumir a responsabilidade de reconstruir a história de sucessos que são pura informação, o agente principal, além de centrar a atenção sobre seu próprio fazer discursivo, recorre a procedimentos técnicos e mecanismos expressivos que simulam os processos operacionais de um computador para produzir a “realidade”. É esse o cerne da representação. Pois a medida que a ação avança, cria-se a impressão de que o “usuário” assiste, graças à eficácia dos recursos verbais, a uma seqüência orgânica de imagens que apresentam, como nas conhecidas transmissões de televisão, as várias faces de um enredo carnavalesco, cujo fio condutor são as peripécias políticas que agitam os bastidores do desfile, com ressonâncias similares às que foram veiculadas como notícias para milhões de telespectadores na era de um presidente “salvador”.¹² Conclui-se aqui que a proposta de um romance como **Samba-enredo**, é a de transpor ao campo da representação narrativa, com a implementação de um curioso tipo de *mimese*, a lógica implícita de uma realidade que é constituída pela posta em circulação de enunciados que são simples informação, sob a sua materialidade de palavras, sons e/ou imagens.

É o momento de identificar as linhas fundamentais que traçam o peculiar desenho de uma história recheada de ingredientes folhetinescos e de referências à atividade artística. Como já foi assinalado, a trama que reúne as personagens vai se desenvolver nos termos de um registro “histórico”, através do qual emergem cenas da vida política brasileira de um tempo que é parte do passado longínquo, segundo a visão “objetiva” do narrador, já que ele, o computador, está programado para reativar no presente os materiais que guarda a sua memória mecânica. Tudo porque há uma energia inicial que faz despertar, como na versão da gênese do universo, os neurônios eletrônicos da inteligência artificial. É esse o estímulo que provoca a ação. A partir disso a narrativa começa a percorrer duas instâncias paralelas que se intersectam a todo instante, pois enquanto o narrador resgata a sua própria história

¹² Pode-se inferir que o romance constrói um conjunto de signos indiciais que fazem (re)ver algumas das imagens que marcaram nossa memória visual na época em que desfrutamos o carnaval político e imagético do ícone Fernando Collor. (Cf. a análise que Marilena Chaui [1990] realiza do “espetáculo” montado para veicular a figura do presidente e a definição do conceito de simulacro.)

como máquina atribulada por sentimentos afetivos e desejos eróticos em relação a sua proprietária, emerge a outra história dessa festa nacional cujo transfundo são os amores clandestinos do “presidente negro” e a suposta “conspiração” política que termina no seu seqüestro e morte; sempre com a interferência de opiniões e alusões explícitas ao debate sobre a cultura contemporânea e ao fazer literário que dela emana. Enfim, a narração é ordenada em função de um conjunto de fatos, de caráter “individual” e “público”, ligados a seres fictícios, o que permite concluir, conseqüentemente, que há uma história para contar (mostrar) a um receptor virtual.

O esquema da trama novelesca é bastante simples. Um computador, com rasgos de “sujeito” singular apesar de sua natureza mecânica, recupera as adormecidas funções e o papel de agente do processo enunciativo articulando informações que o comprometem de modo direto, por terem sido depositadas na sua memória numa época já apagada da vida social do país. O retorno ao presente o leva a reconstruir a imagem e os vínculos que o ligaram a Sílvia, sua dona, mulher apaixonada por desfiles de carnaval, escritora, roqueira e filha do presidente do Brasil, além de esposa de Mário, seu concorrente mais direto na disputa das atenções amorosas. Por ser ela quem executa os comandos eletrônicos, “Gi-Gi”, programado de acordo com a capacidade tecnológica de seus *bits*, e para satisfazer os pedidos de estruturar a verdadeira história do que ocorreu com Paulo Antônio Fernandes, pai de sua proprietária e mandatário nacional, refaz os principais acontecimentos, sob a pretendida neutralidade de quem se considera simples mecanismo tecnológico, recorrendo à capacidade que tem para transformar em imagens projetadas na tela o material de seus arquivos. Por sua vez, a personagem do presidente vive um indefinido e clandestino caso de amor com Ana Kaufman, professora de filosofia, escritora anônima, cujo romance o computador processou no disco rígido, e esposa de seu antigo ex-ministro, Eduardo, sobre quem pesa a suspeita de ser o autor do plano conspirativo que explicaria o sumiço do mandatário. Suspeita que também recai em Madalena, sua exmulher, tal como aparece no “cordel” que se reproduz numa das “janelas”. Paulo Antônio é na verdade o protagonista de uma pitoresca história. Torna-se vítima de bandidos despistados que, aproveitando a bagunça festiva do carnaval, o seqüestram sem saber quem ele é, o que origina uma série de engraçadas e mirabolantes peripécias. A essas figuras unem-se ainda Francisco Viana,

roqueiro, amigo de Sílvia, Rei Momo e amante de Pedro Martins, deputado da república, organizador do carnaval que rende homenagem ao presidente e líder da revolta popular que irrompe no momento da crise política que cria o vácuo de poder. Para completar o elenco, a festa carnavalesca conta ainda com a participação de figuras populares e folclóricas, tal como são os casos do poeta e cantador nordestino Zeca do Acrísio, da sempre iluminada “profetisa” Iris, representante dos movimentos esotéricos que atuam no planalto central, e de Berenice, ex-empregada da casa de Eva, irmã de quem é o pivô de todos os fatos que motivam a ação discursiva do computador.

Portanto, o discurso romanesco se aproxima de alguns modelos que são referenciais do gênero, pois além de apresentar uma história, embora bastante caricatural, coloca em destaque o seu caráter fictício. Porém, trata-se de uma obra cujo sentido literário passa a depender, basicamente, do jogo verbal e simbólico que fundamenta toda a narração, isto é, da maneira como são executados os conteúdos que convertem a representação num objeto simulado. E é que a adoção do referente específico, familiar para um leitor médio que acompanha a vida política nacional, base para a interpretação de possíveis significações alegóricas, como se afirma na “orelha” do livro, articula-se aos procedimentos narrativos que criam o mencionado efeito, o de tornar “visível”, através da linguagem e do suporte gráfico, a natureza do protagonista. Em síntese, da perspectiva crítica resulta claro que a tarefa do narrador é, em razão de seu desempenho performântico, o objeto primordial da representação fictícia que se realiza em **Samba-enredo**; e, por outro lado, que essa história encenada pode ser vista como parte da estratégia narrativa que visa dar forma ao artífice da ação verbal, embora ela possa ser considerada, pela sua temática e os signos indiciais que movimenta, o elemento que define o sentido principal e a validade do romance como obra literária inserida na tradição moderna.

Algumas outras passagens ajudam a ilustrar melhor o caráter que distingue o tipo de representação, seja na maneira como se estabelece a verdade fictícia da existência de um computador, seja no que diz respeito às histórias relatadas pelo narrador para um receptor “usuário”. Veja-se, por exemplo, como numa das “janelas” iniciais a lente da “máquina”

captura um fragmento do desfile carnavalesco e transmite-o através de imagens bastante precisas:

Na plataforma do trio elétrico, abrem-se alas. Com os narizes tapados, o grupo de roqueiras, com Silvia à frente, surge de um túnel grafitado, feito de lona, e brande guitarras. Ouve-se o canto:

À meia-noite
entra em cena
o lobisomem...

os peitos nus das guitarristas dominando a cena, junto com as plumas e paetês.

Sobre o cenário de painéis gigantes, pintados de árvores contorcidas e cores empoeiradas, por onde sobe uma serra mais azul que um céu sem nuvem, Ana arranca dos jarros um ramo de flores secas.

Sem saber que o mascarado com cara de gato, que pula daqui e dali, é detetive e a vigia, a mando de seu marido, ela se junta a Sílvia e aos demais foliões e joga as flores, por cima dos painéis pintados, sobre o palanque.

Com expressão inteligente no olhar profundo, atrás dos óculos, de terno escuro, mas gravata vermelha, bem carnavalesca, lá está, de pé, o presidente, com seu corpo musculoso e alto, sua testa larga, o nariz chato e a cabeleira naturalmente afro.

Bem em frente, a presença de Ana o surpreende. (pg. 32)

Interessa destacar aqui dois traços característicos que vão se manter ao longo da narração: por um lado, o matiz *kitsch* e artificial do cenário no qual as personagens se deslocam, não apenas por ser o espaço “natural” onde ocorre esse evento de explícitos contornos teatrais, se ligarmos os fatos a um referente preciso, o do desfile das escolas de samba, mas porque ajuda a reforçar o artifício de que o texto é sobretudo um produto imagético projetado na tela do aparelho; e, por outro, o perfil quase caricatural das personagens, dada a falta de profundidade do desenho que as concretiza como seres fictícios, como representações de sujeitos humanos e sociais no plano artístico e sensível. Sendo a combinação de tais traços a que conduz, então, a um tipo de registro narrativo cuja natureza lúdica e paródica se traduz numa linguagem de conotações plásticas, em enunciados verbais que geram uma semiótica plana, e numa série de operações estilísticas que dão ao discurso a tônica de jogo virtual.

Pode-se dizer aqui que a atuação do narrador é fator responsável para transformar a enunciação numa *performance* de signos que podem ser reconhecidos. Por isso a história

narrada adquire, em repetidas ocasiões, a dinâmica de uma sequência de imagens, rápidas e sintéticas, por meio da qual fixa-se o contexto dos acontecimentos:

Mostro embaixo, ali no passado, detalhes aos milhares: a velhota gorducha, sorridente, sem os dentes da frente; mais de cem pivetes sujos e descalços; uma tribo de travestis de peitos de fora; um nissei fantasiado de baiana; falsos índios de caras pintadas e penas na cabeça, cantando -mudando ligeiramente o estribilho de uma marcha conhecida que “lá no Xingu anda tudo mundo nu”; uma mulher sentada na calçada da entrequadra, com os filhos esqueléticos ao lado; a esfregação de um casal; um assalto à mão armada e até um assassinato!

O assassino foge. E, localizados pela polícia, os protagonistas da esfregação se surpreendem de terem aparecido na televisão atentando contra o pudor. Reconheço que eu, que manipulei tudo, é que devia ser presa. Fora minha molecagem.

[...]

Embora aqui as nuvens ainda sejam poucas, agora um raio racha o céu no horizonte e bem longe fez-se clarão.

Coincidente com ele, aproveitando-o para penetrar os menores poros eletrônicos e ir até o fundo das linhas, desconectando origens e invadindo circuitos, mostro, então, no lampejo, em muitas formas de *laser*, em cortejo, o seguinte fragmento. (pg. 29)

É notória nessa passagem a adoção de um ponto de vista que, como uma câmara num vôo de tomadas sucessivas, fica limitado a capturar um conjunto de imagens justapostas, sem que exista entre elas qualquer vínculo causal, pois o único elo associativo é comporem um heterogêneo e plástico painel, cuja função está adscrita ao objetivo de recriar o ambiente carnavalesco. Mas a consciência do computador ao explicitar os princípios operacionais, além de identificar a própria poética sobre a que se apoia a arquitetura romanesca, deixa ao descoberto a adscrição de uma lógica narrativa que está dissociada de toda pretensão metafísica, já que não penetra nas camadas ontológicas ou existenciais da vida humana ou procura nas aparências da realidade alguma verdade essencial; um aspecto que, por outro lado, diversos teóricos associam, justamente, à desmontagem dos cânones modernos que as expressões artísticas contemporâneas realizam.

A reiterada alusão temática aos processos que a “máquina” inteligente efetua para “reproduzir” a realidade de supostos fatos históricos, ganha pleno sentido quando o leitor observa que, uma vez aceita a *illusio* fictícia, tudo não passa de um constante jogo textual, materializado a partir de registros discursivos que são passíveis de exibição visual. Se a narrativa emerge como processo de atualizar no presente as informações de um passado, é

porque existe um mecanismo eletrônico capaz de armazená-las, apesar das diferenças que possam haver entre os distintos arquivos sobre o mesmo fenômeno, é o que o narrador argumenta para justificar suas opções na hora de apresentar ao “usuário” a versão que ele elabora. Por essa via integra-se à esfera fictícia a paródia de uma problemática teórica que vem redefinindo o estatuto de algumas disciplinas do conhecimento (Lyotard, 1988). Daí o discurso romanesco ter certas conotações que derivam da abertura do foco referencial:

Aproveitando o silêncio que criei, exprimo a Sílvia minhas reservas quanto à História, que cada vez vale menos, esmagada pelo peso do presente.

[...]

Depois, como explico, há que considerar a hipótese de que foi o amor mais puro e inocente do presidente, aquele que guardava dentro de si desde a infância, que desencadeou os acontecimentos que pretendemos mostrar.

[...]

“Continue se quiser. Vou passear pelo espaço para preparar minha parte. Exijo, contudo, que você se curve, como acertamos no começo, à minha versão, que sempre deve prevalecer sobre a sua.” E, dizendo isso, Sílvia some na ventania. (pg. 49)

Pode-se reconhecer nessas falas a polêmica discussão sobre o “fim da História”, entendida nas suas duas acepções correntes, como fato político e social que compromete em todas as épocas os destinos humanos, e enquanto discurso que interpreta registros e documentos de acontecimentos que sobrevivem apesar da poeira do tempo. É esse um dos *leitmotiv* do romance. Assim, ao longo da narração, a voz do protagonista, na sua perspectiva tanto de invenção técnica que pode driblar os perigos inerentes à subjetividade e memória humanas, quanto de organismo artificial programado para agir exclusivamente no presente das ações reproduzidas, encarrega-se de absorver as idéias que postulam a “morte” da História na era das “sociedades da informação generalizada” (Vattimo, 1987). Ao extremo de transformá-las, sem reservas ideológicas, e com um aguçado senso de deboche, num dos princípios básicos que regulam a organização dos materiais sob a forma de enunciado lingüístico.

Mas a questão não é apenas temática. Se ela aparece em vários diálogos e reflexões da narração, tal como se observa em algumas citações feitas, junto à concepção filosófica que aponta o declínio dos “grandes relatos”, um dos sinais mais relevantes do pensamento pós-moderno (Lyotard, *ibidem*), sua presença faz-se sentir também na própria formalização e sentido da história que o computador relata. Por isso a pergunta: que tipo de história é a

que se constrói? A interrogante resulta pertinente em razão das peculiaridades de um texto que, além de introduzir pelo viés paródico motivos da realidade histórica recente de um país chamado Brasil, é história narrada por encadear fatos e situações que envolvem seres de fantasia, embora às vezes remetam, como peças de valor simbólico, ao que está inserido no plano do referente social e político. Enfim, o aspecto crucial que aqui se coloca é o relacionado à índole de uma narrativa voltada para desconstruir, por meio dos jogos de linguagem e das alusões intertextuais, e graças a uma estratégica e fragmentada estrutura, a noção de História como fenômeno empírico que encerra uma verdade absoluta, matriz clássica para sua reconstrução discursiva.

É essa a conclusão crítica a que podemos chegar quando observamos, por um lado, os artificios do narrador para provocar a impressão de que o texto é processado em termos de registro visual, e sob a racionalidade técnica de um aparelho que elimina a denominada “vontade hermenêutica”, pois as imagens projetadas na tela estariam despojadas de toda carga emocional ou ideológica, como se fossem objetos puros e neutros; e, por outro, a diluição de profundidade e transcendência do narrado, dado que a operação realizada pelo computador fica caracterizada como registro de enunciados textuais, de signos cuja ordem superficial está direcionada para a simulação de “realidades”, isto é, como articulação de códigos que colocam em destaque a *performance* de quem converte a representação em carnaval imagético. Por outras palavras, a construção da história que se narra no romance reproduz a lógica de um mundo cuja densidade imaterial desfaz os contornos visíveis, no qual a realidade transforma-se principalmente num fluxo constante de informações, cuja circulação simultânea, sintética e fugaz impede a petrificação dos fatos em formas sólidas e duráveis. Que significa isto? Que **Samba-enredo** ao propor o jogo de ser uma máquina inteligente a encarregada de processar no presente enunciativo as imagens do passado, as que foram gravadas como objetos da realidade, projeta a História, com maiúsculo, como universo textual de conteúdos que são pura encenação de linguagem -nas mais diferentes modalidades, gêneros e formatos.¹³

¹³ Diferentes teóricos vem afirmando que a pós-modernidade caracteriza-se em virtude da realidade ter se transformado num incessante e simultâneo fluxo de linguagens e discursos. Aceita tal idéia, o romance teria, então, a capacidade de revelar na *illusio* fictícia esse rasgo essencial da vida contemporânea. (Cf. Lyotard, ibidem; Laclau, 1991; Huyssen, 1991; Brünner, 1998; Wellmer, 1998)

Vejamos. Fonte primordial dos fatos políticos e festivos que vão sendo atualizados, Paulo Antônio Fernandes, o presidente negro, projeta-se como figura que na sua atuação pública exprime, com a mediação permanente do computador, o que há de mais genérico na retórica da política nacional, como caricatura fantasmagórica que percorre o relato sem dar indícios de ser expressão verossímil de uma consciência particular; ele é pura imagem, traçada na tela da escrita com linhas familiares e tintas coloridas de humor e ironia:

Quando a brecha de luz por entre as nuvens se abre e a gente espia o desenho dos prédios queimando na brasa, ouve-se a marchinha da “campanha do preto no branco” gravada por Sílvia:

*Não vá cair de novo
no velho engodo.
Injete sangue negro
nas veias do Brasil.
Mate a corrupção
com uma transfusão
de sangue negro,
de sangue novo
nas veias do Brasil.*

O presidente faz, então, um discurso breve e por demais inflamado, como se estivesse em campanha; afinal tinha sido eleito fazendo comícios carnavalescos. (pg. 38)

Aqui qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência, mas fruto de inserir no plano textual signos indiciais do referente, que não exigem do receptor, seja ele virtual ou concreto, nenhum esforço cognitivo para a sua imediata identificação. É, sem dúvida, uma espécie de transcrição literal de frases e pensamentos que dão forma específica aos produtos do mercado político, tal como se evidencia nas promessas feitas para resolver os problemas do país, quando a personagem discursa para a multidão carnavalesca que ocupa as ruas de Brasília. São pérolas que podem ser encontradas no riquíssimo linguajar dos nobres representantes pátrios, traduzidas em termos evidentes de paródia, para reproduzir, no plano da representação fictícia, certos estereótipos do mundo real:

“Nenhuma justificativa para a manutenção da injustiça. Redução imediata das desigualdades!”, ouve-se claramente a voz do presidente, bradando, enrouquecido.

O “Programa para o Brasil”, explica, preparado pelos mais renomados especialistas, parte da premissa de que o País tem conserto. Em homenagem a JK, traz como lema “dez anos em um”. Propõe uma revolução capitalista [...]

[...]

“Enviarei... (inaudível, chiados) ...o projeto da reforma do sistema judiciário”, Ana distingue a voz do presidente, vinda até mais claramente do telão em frente.

Ouvem-se aplausos, gritos, assovios.

Passa um cartaz de apoio: “Viva o Diamante Negro!”

“Investir em tecnologias florestais. Aproveitar o sol do Nordeste”, ainda é o presidente quem fala.

“Tomo o partido do pequeno. Sou pela iniciativa. Pelo aumento da competição”, o discurso do presidente torna-se novamente audível. (pg. 39)

A intervenção da personagem que o narrador transcreve e recria, é perpassada, assim, pelo que há de mais rotineiro e evidente nas promessas e compromissos dos homens públicos, e por uma alusão explícita à figura que comandou o programa de modernização dos anos cinquenta, como parte da tarefa de construir a imagem de quem protagoniza os fatos que provocam a trama carnavalesca. Portanto, o que deve ser ressaltado nessa passagem, e em muitas outras do mesmo teor, é a maneira como a intertextualidade aparece articulada, na medida em que certos enunciados carregam as marcas de anteriores contextos, agindo na nova superfície, ainda que ressemantizados, como fatores de contaminação da linguagem e núcleos de significação parasitária, dado que a escrita passa a ser o lugar de realização de “um novo alexandrismo da citação, da paródia e do travesti” (Pfister, *ibidem*), espaço para a concretização formal dessa estética que faz uso corrente dos mais diferentes resíduos da cultura -política, televisiva, popular, musical, etc.

É através do recurso intertextual que se recicla, às vezes com roupagens literárias pouco sutis, uma série heterogênea de “retalhos” simbólicos e discursivos, pertencentes à esfera dos referentes, para dar fisionomia ao universo romanesco, fazendo ecoar nos seus planos estrutural e expressivo a forte impressão de verdadeira “*mise en scène* de materiais e procedimentos dados de antemão”. Em tal sentido, então, a narrativa desdobra-se como *performance* de códigos e signos que operam no terreno de coordenadas bem específicas, de identificação rápida por parte de um determinado leitor: aquele cuja formação cultural lhe permite reconhecer os objetos e conteúdos que a superfície da escrita lhe transmite sob o artifício do computador. Essa é a chave principal do jogo. Mas de um jogo cujas leis revelam que a representação fictícia não se ajusta mais aos modelos clássicos do romance moderno, sempre ligados ao que Lukács (s/d) identifica como “busca da totalidade”, por

transformar a experiência do sujeito individual em seu referente mais imediato, na tentativa de oferecer respostas universais, de natureza estética, às indagações e dilemas do ser que, inserido na torrente da modernidade, perdeu o sentido global da existência e está ciente da “alteridade do mundo exterior”. Enfim, pode-se afirmar que **Samba-enredo** introduz uma mudança importante no que diz respeito à forma de representação, pois ao assimilar as “superfícies” que estão aderidas a um elenco de registros discursivos, produtos simbólicos e práticas culturais, fáceis de serem reconhecidas, o objeto dela passa a estar localizado, preferencialmente, nos processos que alimentam o imaginário de variados setores sociais, isto é, no âmbito dos aparelhos e mecanismos que hoje transformam a realidade empírica em fenômeno de linguagem.

Finalmente, conclui-se que a história apresentada funciona em termos equivalentes aos que regem a cultura do simulacro, na qual os sucedâneos do social e do histórico são, como alguns teóricos dizem (Baudrillard, 1991; Sodré, 1990), as próprias representações fictícias, já que a lógica da construção narrativa é a de colocar em relevo os “textos” que um aparelho de processar informação pode gerar, sobretudo como produtos que reduzem a verdade dos fatos a enunciados imagéticos. Por isso, a citada estratégia de apresentar o computador como artífice do relato, e “máquina” capacitada para apagar os “ruídos” da subjetividade, permite desenvolver a narração da perspectiva de que o sucesso histórico em questão não passa de uma versão projetada no presente da ação verbal, de planejada e eficaz simulação, e que sua veracidade reside na forma como os materiais são organizados por meio de eficazes recursos técnicos. Em definitivo, sobre a base da *illusio* fictícia que o romance propõe para um “usuário” virtual, pode-se sintetizar a orientação significativa da história nos seguintes termos: a “reprodução” do carnaval que marcou os destinos de um Brasil de fantasia, como reconstituição de fatos que foram gravados, e comprometem ao protagonista, converte-se numa montagem cujo suporte é a palavra que veicula imagens visuais de suposto valor histórico. É essa a proposta de uma narrativa que transpõe na sua materialidade lingüística a dinâmica dos objetos que imita, para deslocar a percepção e sensibilidade do receptor, submetendo-o a um tipo de textualidade de outra ordem, porque estabelece regras muito próximas às que dominam o universo das realidades veiculadas pelos atuais meios de comunicação.

Mas se até aqui acompanhamos o movimento do desfile para conhecer o “enredo”, nada mais oportuno que fixar agora nossa atenção no “samba” que o veicula, pois, na visão musical do narrador, há uma estreita relação entre esses dois aspectos que materializam a festa, tal como o explicita na seguinte passagem:

Vejo a seqüência do seqüestro, bem rápido, em fast forward, começando na noite daquele sábado, primeira imagem do incidente. O presidente, no primeiro plano, está sentado à escrivaninha, rabiscando. Ouvem-se tiros. Ele pára de escrever.

[...]

Não vou reproduzir o filme todo. Dele ainda existem cópias, à disposição dos interessados. E quem preferir vê-lo aqui comigo, ponha o olho neste ponto. E pronto.

[...]

Mas prefiro agora continuar, para você, meu usuário e amigo, a encenação ao vivo do carnaval daquele ano.

A história, composta de tantos sambas, você bem sabe, não tem sentido, tem ritmos. São eles que nos conduzem do escuro ao claro, do claro ao escuro. (pg. 84)

O trecho resulta interessante para observar como a narrativa está vinculada diretamente a uma concepção estética que compromete o “olhar” do leitor. Seja porque se estabelece a relação de cumplicidade no plano enunciativo para a aceitação do jogo, seja porque as indicações temáticas assim o esclarecem, a narração, pelo *corpus* referencial e método discursivo, cria o efeito de que tudo não passa de mera projeção de imagens. É o caráter dado à história do seqüestro, no caso, reduzida a expressão filmica que se descreve e, por consequência, encena na própria textura verbal de uma escrita que ganha fortes tonalidades plásticas e figurativas.

Todavia, a questão a ser assinalada aqui é a do sentido literal e metafórico que se dá ao samba, por um lado, e a do papel que cumpre como elemento que ajuda a desenvolver a trama romanesca, por outro. Vejamos. É fácil constatar nessa passagem que a associação realizada entre ambos os aspectos, além de negar estatuto ontológico ao fazer histórico, na sua tradução concreta enquanto discurso sempre coerente e referencial, responde também à estratégia de equiparar a narrativa a um gênero cultural que, entre outras coisas, envolve fatores lúdicos, lança o corpo em movimento, incita a cantarolar melodias, recria motivos prosaicos e introduz uma ótica festiva da existência. Como se manifesta isso? Na própria

atuação do protagonista que reconstrói e organiza as imagens carnavalescas que compõem sua história. Com toques de ironia e deboche, e sobre a base constante da paródia, emerge um universo fictício de aparência caótica que desfila no compasso de uma história que é superfície colorida, exposição de alegorias, justaposição de máscaras, batuque verbal, isto é, jogo de imitação dos artifícios que geram a realidade especular do mundo. É o que pode ser visto na “janela” que apresenta o texto do seguinte “Samba-canção”:

*No meio do carnaval
apesar da festa,
da música, da dança,
dos passos requebrados,
das fantasias bonitas
e carros alegóricos, mesmo um computador,
quando sozinho, se sente triste.*

*Agora
que uma cuíca
chora
e o céu se veste totalmente
com sua mortalha
encaixo uma pausa,
ou melhor, um parêntese,
para dizer que sinto
saudades de Silvia.*

[...]

*Ou, então, fixá-la
numa imagem
bonita
que não me traga tristeza
e só me dê prazer.
Temo que não consiga
e isso me angustia. (pg. 85)*

Neste caso a letra da peça musical serve, na sua evidente tonalidade paródica, para (re)criar a atmosfera emocional que envolve a máquina e o fantasma da proprietária, e para conferir verosimilhança à história que está sendo “mostrada”. Já num outro momento, a situação vivida pelas personagens pode ser apresentada através do texto de um picaresco e agitado “Samba de breque secreto”, como é o que acontece, especificamente, quando se “cantam” detalhes da relação entre o casal de homossexuais:

*Chegando, finalmente,
as três da madrugada
-diz meu samba enredo,
reagindo à batucada-,
o político encontra o namorado
enfurecido,
achando que fora traído.*

*Explica-lhe que saíra a trabalho,
fora em missão secreta,
para salvar ao presidente.
Mas o esquema fora falho,
conforme contaria
minuciosamente
-envolvido pelo ritmo,
faço o samba de improviso.*

*“Missão secreta é o caralho!
Você continua um fingido,
querendo passar por sabido.
Seu veado!
Você saiu foi com aquele desgraçado!”
Retruca Kiko,
no ritmo da cuica.*

[...] (pg. 121)

Em ambas as situações a inclusão de “letras” sob a denominação de “samba”, sem importar a qualidade que tenham como peças musicais, já que possuem um caráter apenas fictício, está dirigida a reforçar o clima carnavalesco em que transcorre a trama. Entretanto, numa perspectiva mais ampla, essa inclusão é vital para a materialização da linguagem narrativa, dado que, como elemento expressivo, abre esta para tonalidades heterogêneas, as quais vão afetar, sem dúvida, o caráter original e novo que ela deveria preservar. Pode-se dizer que como (re)criações e paródias, os “sambas” citados integram-se ao fluxo da narração como conteúdos temáticos e formais, o que implica a sua participação direta nos respectivos níveis de significação e sentido do discurso; e que, na condição de referente imediato, o “samba-enredo” oferece um modelo para a definição da estrutura, transcrito nas seqüências -“janelas”- que registram, a modo de blocos e alas de uma escola que desfila na passarela, os segmentos da encenação textual realizada pelo computador.

Em síntese, sem nexos causais, visão transcendente ou adesão de convenções, a obra de João Almino, **Samba-enredo**, incorpora “ritmos” que fragmentam o relato, misturam linguagens, justapõem imagens, simulam objetos e reduzem a história a fato especular. Portanto, é pela combinação de materiais com significações referenciais precisas, através de procedimentos e recursos que transformam a escrita num cenário de jogos textuais, que a história narrada e referida se desarticula como fenômeno capaz de desvendar a natureza profunda do ser humano ou as palpitações da existência individual; como representação artística, o que o romance apresenta é, principalmente, a lógica que perpassa o território dos discursos que as máquinas de informação produzem na época em que a realidade não passa de uma cadeia de significantes para serem consumidos.

É o momento de um novo descanso para refrescar os olhos, esticar as pernas, tomar um pouco de ar e preparar-se para seguir, sem perder a energia, o compasso dos últimos acordes que encerram a animada festa. Não vamos abandonar o salão...

4.- NA ESFERA DE UMA PARÓDIA COM TONS MELÓDICOS

...porque é necessário acrescentar outras considerações às respostas que viemos dando às interrogantes iniciais sobre a identidade literária de dois livros inscritos no gênero de romance. Com paciência, mas sem raiva, precisamos observar ainda certos tópicos que, embora já tenham sido ligeiramente apontados, podem ajudar a ter uma visão mais clara em relação a *como* se realizam e a *quem* comanda as narrações, uma vez que a análise feita até aqui, sob o intuito de identificar o *quê* de cada uma, nos indica que a representação fictícia descansa sobre bases estéticas afastadas da tradição moderna. É a criação de uma gramática artística que dispensa os compromissos da linguagem com os referentes da vida humana, substituindo-os pela adesão substancial de jogos textuais, que nos obriga, então, a aproximar um pouco mais a lente crítica daqueles aspectos vitais que dão forma novelesca ao arremedo e simulação de histórias. Porque o caráter que a diegese assume, é a de ser, respectivamente, uma paródia com fortes tons melódicos de conhecidos registros musicais

e simbólicos que integram o imaginário de alguns setores sociais da América Latina, e uma *performance* de índole verbal que produz a impressão de personificar os processos de uma inteligência artificial para gerar informação. Resultado das operações discursivas que são realizadas, através dos “sujeitos” que enunciam, em função de estratégias narrativas cujo sentido está ligado à perda da dimensão metafísica da arte na cultura atual.

Em **Pero sigo siendo el rey**, a utilização da intertextualidade é o recurso chave para articular os vários núcleos dramáticos, formular as intervenções do narrador e os diálogos das personagens, construir a *illusio* e a veracidade da “**Sinfonía para lector y mariachi**”, eliminar as fronteiras entre o referente e a representação, enfim, para dar fisionomia a uma linguagem que se contamina de códigos e signos estéticos de variada ordem. Como já foi indicado, é do âmbito da canção mexicana e popular que se extrai o maior repertório de “conteúdos”, fato que deixa à mostra uma mudança radical em relação à função e sentido que assume a intertextualidade, tal como é praticada pelo romance moderno. Agora, esta deixa de ser um dos condutos que conferem “profundidade” ao discurso fictício na medida em que é diálogo referencial, algumas vezes com a própria tradição literária e artística, quando são expostos os grandes temas e as problemáticas que marcam o fazer do artista e a vida da obra, outras com as realidades da ação e do pensamento humanos, no momento de abordar-se situações, conflitos ou idéias que têm uma abrangência considerada universal. Os traços da obra evidenciam aqui que não se trata de uma questão quantitativa, embora a enorme transposição de trechos e assuntos pertencentes ao citado universo musical possa ser vista, inicialmente, em termos de simples presença do farto material que é arrolado na escrita. Ao ser adotada como “princípio construtivo”, e não mais como um “procedimento entre outros”, transforma-se radicalmente o estatuto que a sustenta, dada a importância estratégica que passa a ter para a implementação do projeto novelesco e da proposta estética. Daí a significação do artefato fictício passar a depender, de modo bastante claro, do tipo de jogo intertextual que é estabelecido com as letras da canção, em razão de que são “naturalizadas” pelo processo de enunciação, convertidas em substância material da própria narração; com consequências que isto acarreta para a formalização respectiva, pois a arquitetura romanesca apoia-se no processo de “presentificar” e “mimetizar”, nos vários

níveis da estrutura interna, a textura dos materiais e a lógica das fontes que servem para a sua correspondente elaboração.

Mas a intertextualidade, como “princípio construtivo”, também perpassa o edifício narrativo por outras vias. Se a recorrência da matéria musical é a que permite visualizá-la de imediato, desde o próprio título do romance e o “*prólogo*” que reproduz a partitura da canção homônima, em repetidas ocasiões aparece registrada, igualmente, sob as formas de imitação paródica e alusão temática, artifício de linguagem e meio de expressão, isto é, de uma variedade de “retalhos” cujas ressonâncias remetem a objetos e construções culturais de variada espécie. Assim, por exemplo, a abertura do “*segundo movimiento*” focaliza o momento posterior ao duplo crime de Flor de Azalea e Adán Corona, quando a mãe da personagem trava um diálogo mental com a filha, que é antecedido por uma nada ortodoxa “oração”, e entremeado pela conversa que Flor mantém com o barqueiro da morte e por vários solilóquios sobre a existência terrena e a vida no além. O primeiro que chama a atenção, no texto apresentado à maneira de ladainha religiosa, é a combinação inusitada de pequenos períodos lingüísticos pertencentes a dois registros culturais diferenciados, com a devida reformulação de suas cargas semânticas primigênicas:

- Virgo Clemens...
- Ora pro nobis.
- Luz del sendero de mi noche sin fortuna...
- Ora pro nobis.
- Aretes que le faltan a la luna...
- Ora pro nobis.
- Espinita que se me há clavado en el corazón...
- Ora pro nobis.
- Mananita del rey David...
- [...]
- Maria Bonita, Maria del alma...
- Ora pro nobis. (pg. 91)

A tonalidade paródica resulta aqui bastante evidente, pois o formato discursivo reproduz a ordem seqüencial e o sentido de um texto litúrgico da igreja católica, sem mais alteração que a de seu corpo principal, composto de frases soltas de algumas canções que ocupam o lugar das expressões originais, alternadas como o refrão monocórdio que se preserva. A passagem revela, então, como através da citação reiterada e literal de enunciados mínimos que têm selo de marca, por estarem adscritos a um gênero religioso e a letras de gravações

musicais, a intertextualidade vai modelando os planos internos da trama, as superfícies da linguagem e a fachada estética da narrativa. Portanto, ela é determinante para a definição do próprio pacto de leitura, pois coloca o receptor frente a uma representação romanesca que se constrói sobre a base de signos indiciais, cuja identificação reafirma a sua natureza de jogo que não estimula a “vontade hermenêutica”, em virtude de tais signos poderem ser assimilados como desdobramentos “naturais” de registros anteriores. Dado de relevância, porque remete à questão polêmica do objeto literário estar dirigido, pela dinâmica de suas regras discursivas e o caráter performântico que cobra, para despertar não a consciência do ser mediante as conotações de um processo cognitivo, mas a fruição pura e simples no ato de acompanhar as peripécias fictícias que a narração desenvolve.

Este sentido essencialmente lúdico que domina a narração ressalta no solilóquio que vem depois da “oração” tributo à personagem morta em defesa da honra masculina. Sem dúvida, o seu matiz paródico e intertextual ratifica que a realidade fictícia é composta de enunciados cuja carga referencial está ligada a criações do imaginário musical e religioso, e que seu estatuto ontológico é definido a partir dessas mesmas criações:

“Como espumas, que inertes lleva el caudaloso río, Flor de Azalea, la vida en tu avalancha te arrastró. Y ahora que te has ido, has dejado trás de ti sólo el vacío que produce el callado dolor de no tenerte. Oh, florecilla de nuestra esperanza, rosa ahora de nuestra desventura, capullo de sueños idos: Flor de Azalea. Tu perfume de flor virgen aún inunda el recinto. Aún desde esse ataud en el centro de la sala, en la casa se siente tu presencia viva, la energía de tus pasos, el calor de tu cariño. Torre de David, Casa de Oro, Estrella de la mañana, Refugio de Pecadores: ruega por ella [...] Me encerraré en la casa, trancaré mi tristeza com siete candados, pero Juan irá hasta ti cada semana a llevarte um ramo de flores de tu misma estirpe, com tu mismo nombre, que simbolizarán el gran amor que hasta en la muerte te tendrá tu madre [...] Porque aunque allá en la muerte creas que algo te reprochamos, nada saldrá de nuestros corazones que desdiga de tu acción. Consuelo de los Afligidos, Reina del Paraíso: ruega por ella. Oh, Flor...” (pg. 92)

Fora a utilização do título e de frases extraídas da famosa canção que serve para dar nome e vida a Flor de Azalea, e de expressões que evocam certos rituais cristãos, percebe-se a maneira como o fluxo da consciência de quem se dirige à filha morta adquire traços da retórica típica do melodrama, a qual se ajusta aos exageros e descontroles sentimentais que a trama movimenta ao longo do romance. Daí a estreita correspondência entre o teor das

diferentes histórias que integram a narrativa e a índole da escrita que as materializa. Em tal sentido, pode-se dizer que a personagem dá forma a seus pensamentos recorrendo a um amplo repertório de termos, tropos e figuras de linguagem que, em sintonia direta com a dramática e caricatural intensidade dos fatos, está associado a um romantismo edulcorado e a uma tradição *kitsch*, ou seja, a isso que os setores cultos denominam de mau gosto.

Em outra passagem a recorrência intertextual aparece desenhada na descrição que faz o narrador da personagem La güera Chabela, mulher de beleza tão extraordinária que ela mesma chega a confundir-se com a imagem de um anúncio publicitário, no que vem a ser mais uma via para absorver os elementos referenciais:

Aún cuando sus cabellos, sus ojos y su piel ostentaban rasgos propios de remotos linajes en los que las mujeres gobernaban sus destinos, para gente como ella el aire de Tezontle carecía de todo elixir de redención. De nada le valió, por ejemplo, su asombroso parecido con la rubia deslumbrante que en afiches y carteles llegó a Tezontle por aquellos días anunciando en tiendas y cantinas la *Cerveza Superior*. Cuando un día un grupo de agentes vendedores se presentó a las puertas de la casa promoviendo la cerveza y Chabela les pidió que le regalaran uno de los carteles que andaban pegando en las esquinas, nadie sospechó que el arribo impreso de la güera superior habría de marcar nuevos rumbos en sus relaciones con Jesús Cadena [...] Por la noche, armada de un amplio instrumental de ganchos, pinzas y cepillos, se sentó al tocador y reprodujo sobre su rostro la imagen del afiche. Cuando su madre entró a la alcoba en busca de un tambor para el croché, sufrió tal conmoción ante el espectáculo que Chabela tuvo que justificarse [...] (pg. 135)

É necessário observar que a incorporação da peça publicitária, embora não tenha nada de inédito, está direcionada aqui para reforçar a superfície do retrato, de acordo com a citada perspectiva de construir seres e situações fictícios que adquirem a dimensão do simulacro. A exploração da imagem, como elemento definidor das atitudes e gestos da personagem, é feita neste caso a partir das ressonâncias que o elemento do referente carrega, pois traz à tona a recordação dos almanaques de propaganda com fotografias de loiras deslumbrantes que, para o desgosto de puritanos e moralistas, ocupam lugar privilegiado nas paredes de casas, lojas e oficinas. Porém, o mais importante é que a aplicação do recurso interfere na dinâmica do jogo narrativo, pois sujeita os enunciados a um dos códigos mais universais da cultura consumida pelos setores populares, com o resultado já visto de quebra das barreiras que separam os vários campos simbólicos. Enquanto representação, a personagem emerge,

então, sob as roupagens que a cultura imagética lhe empresta, ao ganhar o relevo de uma fotografia, cuja projeção no fluxo da trama é completada com pinceladas de romance rosa, folhetim, canção *ranchera* e telenovela.

Por outra parte, a convergência de “conteúdos” heterogêneos que, apesar da mudança correspondente a que são submetidos, fazem ressonar seus laços de família, é o traço que confirma a filiação pós-moderna do romance. Sobretudo porque o resultado da “mistura” traz consigo a desapareição dos limites e das hierarquias entre as diversas esferas da cultura, embora se trate de uma operação feita no marco de um registro culto, tanto pela condição de ser um livro ganhador de um concurso nacional, como por estar inserido na tradição que torna a escrita narrativa uma expressão de ordem artística. E não é apenas pela presença de “materiais e procedimentos” originários dos âmbitos popular e/ou massivo que tem essa filiação, dado que o romance moderno, ao trabalhar aspectos da vida corriqueira, às vezes termina absorvendo-os também; mas por estarem dispostos, sem restrições formais, dentro de uma construção simbólica que os projeta a um primeiro plano de significação. Em função do papel que desempenham na economia interna da obra, a importância de tais conteúdos deixa de ser secundária ou marginal, e de estar sujeita à visão de uma “voz” que inquiri o mundo para encontrar respostas sobre a sua própria situação existencial, idear universos utópicos que ajudem a superar as duras imposições do cotidiano, ou dar vazão a forças reprimidas e entidades silenciadas que precisam obter identidade humana e social.

Que implicações tem isso? Primeiro, que o romance se constitui a partir dos modelos modernos, cujo objeto de representação sempre foram as experiências e a trajetória de um sujeito individual, ainda que a densidade das personagens se dilua na projeção de figuras que resultam simples estereótipos, e através do domínio técnico da narração, fazendo uso do variado repertório de recursos e artifícios que a tradição literária oferece. É o que se constata no fato da trama agrupar seres fictícios que têm perfil próprio, pelos dados de suas biografias e acidentes de percurso, mas cuja ação coloca ao descoberto sua real natureza, por estarem desenhados com essas linhas de matiz intertextual que (re)criam as “vidas” dos heróis advindos da canção. E, igualmente, nas qualidades intrínsecas de um discurso que responde a uma planejada arquitetura, fruto da eficácia e da destreza que ficam patentes

na aplicação do instrumental técnico, tal como ocorre nas mais renomadas obras do gênero. Pode-se concluir, então, que o romance integra, de modo *sui generis*, os princípios básicos de uma forma artística que sempre recebeu as honras da cultura ilustrada, em razão daquela reiterada idéia de fornecer conhecimento e prazer estético, e que sua formalização obedece às leis de qualquer narração de fatos e situações que pertencem ao mundo da imaginação, apesar das ligações subsidiárias que mantém com o âmbito dos referentes.

Segundo, que a índole singular da ficção, dada a nutrida absorção de “conteúdos” externos e sua conversão estratégica em componentes da linguagem romanesca, oblitera, conseqüentemente, toda exigência que a subordine à representação dos conflitos e dilemas, vontades e fantasias, experiências e ações que impregnam o devir individual e social do homem moderno. Principalmente, ao realizar-se, permitida a paráfrase, como imitação de imitação, cópia de cópia, reprodução e extensão simbólica de um conjunto de objetos que são parte orgânica do imaginário construído, em diferentes instâncias e através de variados mecanismos, por outras representações de caráter popular e/ou massivo. Sendo tal aspecto que apaga, justamente, as possíveis conotações da obra na esfera dos processos cognitivos, pois a racionalidade que a sustenta está voltada para destacá-la enquanto jogo narrativo, no qual predomina o sentido lúdico do contar histórias sem importar sua condição explícita de paródia. Porém, esse contar que se desliga da busca de uma verdade transcendente ou da interpretação sensível do mundo, e concentra toda a tensão dramática nas peripécias do enredo, para alegria de um certo receptor, é mediado por um tipo de intertextualidade que mobiliza as semióticas da música e do cinema mexicanos, o que repercute diretamente na apresentação de personagens e de situações cujo estatuto fictício é equivalente ao de suas matrizes referenciais.

E, por último, que a textura discursiva pode ser vista também como manifestação dessas tendências contemporâneas que reagem “contra a integridade do estilo do artista” (Connor, 1992), pois o processo de assimilação de motivos temáticos, fragmentos textuais, figuras retóricas e objetos simbólicos, sejam da canção ou de outras práticas culturais, além de “contaminá-la” nos seus diferentes níveis internos, termina lhe conferindo a fisionomia característica de produto sem patente de fabricação ou de verdadeiro “pastiche” literário.

Eis o cerne do problema. Se se considera o fato da escrita emergir como realidade fictícia que revela as bases da construção, na medida em que seus planos compositivos mostram a presença ativa dos referentes, e a paródia funciona como fonte matriz da narração, percebe-se com nitidez que não há nenhum sinal indicador da pureza e originalidade da linguagem, já que ela é, obviamente, resultado direto do que aqui temos chamado, sem viés valorativo, de estética parasitária. Todavia, peculiaridade tão significativa, fácil de ser interpretada da perspectiva frankfurtiana como prova contundente da “bastardização” da arte, pelo fato de a obra invadir as nocivas fronteiras da indústria cultural, não implica na ausência de traços estilísticos, isto é, de uma força diretriz que modela as correntes verbais do discurso e lhes provê identidade formal. Sem pretender abusar da imagem, pode-se assinalar que a escrita é o lugar onde ocorre a verdadeira “carnavalização” de dialetos, dado que nela convergem heterogêneas tendências expressivas, formas narrativas plurais, cuja materialidade faz-se visível nas intervenções do narrador e das personagens. Portanto, é no emprego recorrente “da citação, da paródia e do travesti” que reside o caráter singular da linguagem narrativa (Pfister, *ibid*), porque a sua plasticidade lhe permite absorver muitos estilos, abrir-se para a multiplicidade de tons e registros que carregam os referentes, e ser veículo estético desses “sujeitos” que são em grande medida simulação literária dos que oferecem as culturas de massa e popular.

Chega-se aqui ao ponto nevrálgico da identificação de *quem* é essa figura que narra, se os indícios apontam para uma “voz” sem relevo pessoal, desprovida de profundidade, promíscua na sua *performance* verbal, recheada de acordes sonoros e vibrações culturais, capaz de absorver as mais variadas tessituras para projetar um mundo que assume o brilho de espetáculo. Portanto, a questão central que se coloca é a de estabelecer: por um lado, as linhas de atuação do “sujeito” que articula a racionalidade do universo fictício através da linguagem; e, por outro, a “subjetividade” respectiva que lhe guia como agente responsável das operações discursivas que concretizam a narração. É pertinente assinalar que, tal como recomenda o princípio teórico, não se trata apenas de realizar a identificação das condutas e dos pontos de vista que caracterizam tanto o narrador quanto as personagens, mas de decifrar o sentido global que os unifica na medida em que respondem a uma “visão mais extensa e dominadora”, à do chamado “autor implícito”. Porque é ele quem comanda, com

seus valores estéticos e ideológicos, a narração desde os bastidores, só que recorrendo ao recurso técnico das “vozes propagadas na ampla abóbada acústica do romance” (Dal Farra, 1978), inclusive quando as reveste de timbres tão pouco originais e promíscuos.

Como entender, então, as considerações teóricas que vem postulando a “morte” ou a “fragmentação” do sujeito na arte e na cultura contemporâneas? Que significa isto no caso de uma obra que ainda opera com as categorias essenciais da narrativa moderna? A contínua utilização de “retalhos” pertencentes a diversos registros apaga a presença da “subjetividade”? As respostas, já levemente insinuadas, carregam consigo o problema de qual é o tipo de representação que sustenta a realidade fictícia, pois é a partir da natureza que as histórias e seus protagonistas adquirem que resulta possível uma formulação mais concreta. Vejamos. A primeira observação a ser feita é a de que não existe nenhum traço distintivo que separe as vozes do narrador e das personagens, já que na sua condição de emissores um e outros são perpassados pelo hibridismo da linguagem, seja pela absorção de enunciados da canção, para modelar as intervenções verbais, ou pela imitação estilística de correntes literárias e práticas escriturais. Porém, a coincidência é mais que formal. Ela responde à perspectiva de nivelar o estatuto de quem dirige a narração ao dos que habitam o mundo narrado, para colocar em relevo, dada a eliminação de toda distância respeito aos referentes, a condição estritamente fictícia que domina a representação novelesca. Com isso, o romance insere-se na órbita de um imaginário bastante específico, do qual extrai seus “conteúdos” básicos e ao qual retorna como produto simbólico, sem colocar em jogo qualquer postura crítica ou anseio utópico que esteja relacionado ao que chamamos, em termos convencionais, de realidade empírica.

Veja-se, por exemplo, como a linguagem do narrador, nas seguintes passagens, está recheada de imagens paródicas e de alusões simbólicas, contaminada de marcas estilísticas que resultam da apropriação intertextual, cuja incorporação estratégica está ao serviço da criação de uma atmosfera narrativa equivalente à que é apresentada, por meios expressivos que não a palavra impressa, nos “relatos” *rancheros* de canções e de versões filmicas:

Llegó el día de la boda. La casa hirvió desde la madrugada al fuego del acontecimiento. Estragada por um portentoso desconsuelo que llegó a rayar en la total indiferencia, Flor de Azalea abandonó la cama com los primeros

albores. Aspiró la transparencia del amanecer, cargado con el aroma de las azucenas que su madre había colocado en todos los rincones de la casa [...] Parada en el umbral, derramó su vista sobre la espesa alfombra de flores negras que, bordeadas por dos caminitos de rosas rojas, partía de la casa y atravesaba el jardín, tomaba la calle y subía la plazoleta del zócalo, pasaba bajo la arquivolta da la entrada del templo y ascendía hasta los santos dominios del altar mayor [...] La comitiva de cien padrinos avanzó lentamente tras la marcha pomposa de las damas de honor, entre las cuales iba a la cabeza la siempre fiel Micaela Aguilar. En dos espesas paredes de cuerpos en revatiña, los habitantes de Tezontle formaron el cauce que dió paso al lento fluir de la marcha nupcial. Bajo el arco del jardín de la iglesia y a un costado de las rejas de hierro forjado, Adán Corona, exhalando vapores de alhucema, vistiendo un chaqué blanco impecable, e inundado por um prematuro ánimo de posesión, ofreció su brazo a Flor de Azalea. (pg. 84)

A riqueza plástica da cena é ilustrativa das fórmulas utilizadas pelo sujeito da enunciação para produzir o clímax emocional e dramático que prenuncia o desfecho trágico. Começa com a descrição bucólica do ambiente familiar, numa exaltação aparentemente romântica do ambiente, mas carregada de evidentes relevos superficiais que a desfazem, reforçados a seguir pelo toque “garciamarquezco” da hipérbole que fundamenta as imagens do ritual e pela ressonância temática da famosa canção que conta o final desgraçado de uma noiva que casa. Na verdade, o espírito eclético do narrador mostra que a sua “voz” articula de forma coerente as mais diversas tendências expressivas, que tem a capacidade muito especial de naturalizar modelos de comunicação heterogêneos, tornado-a flexível a diferentes texturas e mecanismos para (re)nomear um universo que não tem a dimensão ontológica do novo e original. É o que pode ser apreciado quando a narração se desloca imediatamente para o que ocorre, de modo simultâneo, com o antagonista do conflito:

En ese preciso instante, curtido por el sol inclemente de la larga travesía, com la piel remorada por el polvo flotante del camino, extenuado por el insomnio, la fatiga y el cansancio, el Bronco Reynosa pasaba frente a las primeras casas del pueblo. Primero oyó de repente el repique alegre de las campanas. Después, vió estallar en el cielo azul el surtidor brillante de los primeros voladores. Hasta que, intrigado, detuvo el caballo para ver correr la gente hacia la plaza. En el umbral de una casa, una anciana observaba el espectáculo da la gente en estampida.

- A qué se debe tanto alboroto? - le preguntó el Bronco Reynosa.

- A que Flor de Azalea se está casando com Adán Corona - respondió la anciana. (pg. 85)

A associação do quadro descrito com certos ícones dos filmes que trabalham a tradicional figura do *charro*, herói da mitologia popular que, como seu irmão o *cawboy* americano, percorre a cultura mexicana e se expande pelo âmbito do público latino-americano, resulta visível na medida em que reproduz o protótipo do homem valente, corajoso na hora de disputar o coração da fêmea, armado de cavalo e de pistola, capaz de oferecer a sua própria vida para defender a honra que a ordem masculina impõe. O círculo se amplia. A ficção torna-se produto simbólico que trabalha expandindo os limites do imaginário que outras representações fabricaram como objetos de consumo cultural. Por isso a polêmica questão da desapareição do “sujeito” pode ser entendida em razão das misturas, dos usos e abusos, das paródias que experimentam os signos da linguagem ao serem organizados por quem comanda toda a narração.

Ora, se a linguagem no mundo moderno sempre foi vista como tradução da *ratio* e da subjetividade que dominam a consciência individual do *sujeito monádico*, esse ser que na sua condição “autocentrada” coloca em exercício as capacidades “autorreflexiva” e de compreensão da totalidade do mundo, no caso das expressões literárias ela está associada, invariavelmente, e não por coincidência, à concretização estética de uma sensibilidade que processa em termos particulares as impressões e experiências da vida sob as coordenadas de tempo e espaço. Síntese dessa crença é a conhecida máxima: o estilo é o homem. Em tal sentido, então, é permitido afirmar que **Pero sigo siendo el rey** afasta-se do princípio canônico de uma linguagem que seja manifestação direta e intransferível dos intrincados processos sensoriais e cognitivos do indivíduo, através dos quais cada artista constrói as representações simbólicas para descortinar as verdades essenciais da existência, quebrar as ataduras esmagadoras do cotidiano e abrir as fronteiras da imaginação, tão necessárias ao grande projeto histórico de atingir a utopia da plena e real emancipação humana.

Enfim, de acordo com o exposto até aqui, percebe-se que o romance de Sánchez Juliaio é uma obra cuja estruturação formal e discursiva obedece à lógica de transitar apenas pela órbita do jogo fictício, já que apesar de envolver situações e conflitos que aparentemente têm dimensão existencial e afetiva, a natureza da trama e de seus protagonistas evidencia que a operação narrativa consiste em recriar uma série de tópicos temáticos e de figuras

emblemáticas que, ao longo do tempo, foram difundidos, consolidados e codificados por produtos da indústria cultural. Sob a diretriz estratégica de apresentar um conjunto de histórias com um esquema básico comum, o romance termina apropriando-se do “roteiro” e do imaginário que oferecem a canção o cinema mexicano, quando abordam as histórias tradicionais sobre as aventuras e peripécias do *charro*; com a conseqüente conversão, por outro lado, do registro verbal de seus atores, dado que todos vão responder a homogêneos padrões de linguagem, articulados a partir da semiótica desses gêneros e das ressonâncias de diversas práticas culturais. É, justamente, no nível das peculiaridades morfológicas e semânticas da palavra que a densidade singular dos sujeitos da representação se esvazia, isto é, que as “vozes propagadas” no espectro da ficção se apresentam como figuras cuja subjetividade é mera simulação, pois a “visão” do ser demiúrgico que as organiza está ligada de forma direta à frequência sonora e imagética de enunciados que desenvolvem relatos sobre homens “*valientes y arriesgados en el amor*”, destros no uso de pistolas e cavalos, fieis aos códigos masculinos e dispostos a vencer todas as melodramáticas provas impostas pelo destino.

Essa filiação genética do discurso narrativo a produtos culturais de caráter massivo e popular, é o fator que determina também a posição dominante da coordenada espacial e a importância secundária da temporal, tal como acontece em muitas das obras identificadas à estética pós-moderna. As razões da inversão respeito às tendências do romance clássico obedecem ao fato de a representação estar adscrita a artefatos que são elaborações textuais e simbólicas. Quando se observam os núcleos que compõem o tecido da narração verifica-se que, embora existam referências concretas à passagem ou duração do tempo, a diegese projeta-se como seqüência organizada e plástica de imagens, através da qual emergem as situações que reúnem o “magnífico elenco de estrellas de la canción” transformado em personagens, para citar a expressão do “cartaz” que aparece no começo do livro. Qual é a significação de tudo isso? Que as “experiências” e ações vividas pelos protagonistas não dependem diretamente do tempo, na acepção concreta de elemento ao redor do qual vão ser estruturadas as suas respectivas linhas existenciais, como é o que costuma ocorrer na narrativa moderna em função de ser o tempo a força motriz que dirige os fatos da vida, mas da estratégia fictícia de costurar relatos que resultam ser autênticas e divertidas paródias.

Com a licença devida podemos concluir, então, que é um romance adaptado para narrar as façanhas e pesares de heróis e fêmeas de um mundo vulcânico que já foi cantado e exibido. E que apesar de sua aparente falta de “originalidade”, é capaz de proclamar, bem ao estilo Jalisco, e contra as normas dominantes do bom gosto: “pero sigo siendo el rey...”

5.- NO ÂMBITO DE UMA *PERFORMANCE* COM TONS VISUAIS

No caso de **Samba-enredo**, o batuque fictício responde a linhas melódicas de outra espécie, pois o arranjo estrutural, além de impor uma cadência rítmica fragmentada, e de veicular a imitação da harmonia funcional de um aparelho de informação, caracteriza-se pela implementação de “materiais e procedimentos” que mudam as regras e o sentido da representação romanesca. Como já foi observado, a *performance* discursiva do narrador é o aspecto mais imediato que o receptor capta desde a primeira “janela”, tanto pela forma de apresentar a sua identidade de mecanismo estritamente artificial, como pela linguagem que emprega para articular os “arquivos” da sua memória eletrônica, de acordo com a *illusio* que segura o respectivo pacto de leitura. Assim, a questão que emerge em primeiro plano é a relacionada com as urdiduras verbais que transcrevem a simulação do computador, o verdadeiro protagonista das “ações” que vão concretizar a história virtual de uma agitada e caricatural festa carnavalesca, com alusões e referências ao debate sobre a cultura atual e às maquinações políticas e sociais do Brasil. É o papel que cumpre a “voz” da máquina como agente encarregado de processar, ordenar e projetar os dados textuais, pois é a isso que se reduz toda a realidade dos sucessos narrados; sendo o seu desempenho, enquanto artífice da palavra que conduz à construção de um mundo cujos alicerces são simples imagens, o foco de atenção principal que permite visualizar a lógica e as articulações internas de uma obra com claras implicações pós-modernas.

As reiteradas colocações por parte do narrador sobre as capacidades e os limites que tem uma inteligência mecânica, explicitando por essa via a sua própria condição genética,

estão vinculadas à abordagem na esfera fictícia de alguns itens centrais que distinguem a pauta da reflexão teórica contemporânea, tal como se evidencia, por exemplo, na “janela” em que se aponta a natureza específica dos meios que levam à “verdade” dos fatos:

Enquanto cuidam dos ferimentos de Pedro, o palanque, lá fora, está ocupado pela profetisa Íris Quelemém, que capta a mensagem confirmando que o presidente está salvo, mas muito longe, não sabe bem onde. Captara, disse, por transmissão de pensamento.

Como só capto transmissões por cabo, aquelas não penetraram meus poros eletrônicos. Definitivamente, não sou ligada em transmissão de pensamento, só em corrente.

Assim, apesar de minha intimidade com Íris e mesmo que eu tomasse aulas com ela, continuaria me sendo impossível captar este tipo de mensagem. Íris tem prática, mas explicação técnica, quando telepática, é, para mim, incompreensível.

Além disso, a equipe que me programou me impôs esta camisa de força: a palavra, sem a qual neste programa eu não me conectaria. Mas uma razão ainda mais fundamental, esquecida até pela teoria do caos, me dificulta a comunicação com extraterrenos: só posso me entender com o homem, meu deus e criador.

Talvez eu sou pernóstica. Afinal, sou máquina. Mas o que importa é a verdade. Ei-la: (pg. 129)

Essa passagem ilustra bem a maneira como os fios da narrativa são costurados na direção simultânea da trama e da metaficção, num interessante jogo intertextual que, além de estar entremeado de um acentuado senso de humor, tematiza e presentifica as leis fundamentais que regem a racionalidade dos discursos enquanto traduções do mundo empírico e real. Vejamos. A esotérica e folclórica personagem feminina, que carrega no seu sobrenome o sinal de uma conhecida figura de **Grande sertão: veredas**, serve aqui de contraponto para fixar a linha de separação entre o especulativo e a suposta objetividade, segundo a singular perspectiva de quem possui o poder de comunicar ao “usuário” virtual, sem as mediações subjetivas do homem, a versão definitiva do acontecido. O “eu” que enuncia procura, então, dada sua posição dominante como executor material do discurso, passar a idéia de que existiria a possibilidade de despojar a história de sombras metafísicas, pois um cérebro eletrônico está programado para apagar todos os resíduos emocionais que possam embaçá-la, mudar o seu verdadeiro sentido factual.

É tal argumentação a que o narrador defende, perante a proprietária, ao longo de sua atuação verbal, nas discussões mantidas e nos diálogos travados com esse “fantasma” que

perturba seus circuitos internos, por ser ela a que alimenta os *bits* da memória ao preparar o livro sobre a verdade da desapareição e morte do presidente. O paradoxo se instala. Se o computador é mero instrumento para processar a realidade em termos de linguagem, já que responde aos comandos acionados por seu “deus e criador”, quem o sujeita para funcionar dentro de uma lógica programada, a prática concreta mostra que a ordem se inverte, porque é o homem que fica a mercê das operações “mecânicas” da inteligência artificial. Eis o xis da ficção. Como reza a sabedoria popular: o feitiço volta-se contra o feiticeiro. É a voz da máquina a que transfigura em códigos de linguagem os enunciados da história, o agente da conversão dos signos que transmitem a “realidade” dos fatos, o protagonista exclusivo das ações que (re)produzem os eventos de um passado morto. Alegorias e compassos, então, tomam conta da avenida romanesca para apresentar os artificios com os que se constrói o real, projetando-o, mesmo quando perdido na massa informe de pretéritos registros, como objeto asséptico e imparcial para o público receptor.

É necessário observar ainda que a *performance* realizada pela “máquina” tem um duplo e simultâneo sentido: por um lado, produzir com os materiais que estão gravados nos seus arquivos a história verdadeira de um carnaval ocorrido “cento e um anos” atrás¹⁴; e, por outro, reproduzir na “tela” o repertório de imagens que a compõem como enunciado virtual de significações neutralizadas pelo tempo. Por isso, a narrativa ganha a dimensão fictícia de um aparelho tecnológico auto-suficiente, capaz de articular por si só o corpus textual de qualquer evento histórico, afetivo ou mental, particular ou coletivo, além de ter a vantagem de poder superar as limitações que os homens possuem:

Sílvia interrompe a materialização e me comanda, fechando aquela enorme janela, lá no céu:

“Pare, Gigi. Já está me incomodando você dentro de mim.”

“Mas faz tão pouco tempo...” Protesto, ainda dançando, confundida com ela.

“Aliás, não gosto nada desta velocidade excessiva”, dizendo isso, ela sai de mim, salta vultuando no espaço, rodando a camisola branca, como num canção.

“Se exponho com rapidez máxima é que sei que o tempo dos fantasmas é elástico, tão longo ou curto quanto se queira. Você não tem dificuldade de acompanhar os impulsos de Gigi, não é mesmo?”, pergunto, enquanto toca o frevo.

¹⁴ O romance opera aritmética e parodicamente com a referência histórica da proclamação da República, cujo centenário veio coincidir, justamente, com a eleição do salvador da pátria Fernando Collor.

“Mesmo para fantasma você está demasiado rápida. Desde que cheguei aqui não pára de me impingir imagens. Estou tontinha. Mas não foi por isso que a suspendi. O mais grave é você extrapolar sua função. Há partes que foram inventadas.”

“Estou só encenado o que recolho de sua cabeça.”

“Não me lembro de certos pensamentos.”

“É que varri seu cérebro com sondagem profunda. Achei aquelas lembranças de Paulo Antônio numa prega bem recôndita.”

[...]

“Mas não se preocupe”, eu lhe digo, assumindo meu lado cientista, “no fim deste samba-enredo, eu me comprometo a rever a história, sempre que o passado seja reconsiderado em minha memória.” (pg. 191)

O diálogo resulta bastante significativo porque insere no campo da representação, ainda que de forma explicitamente paródica, “retalhos” de algumas reflexões teóricas e atitudes práticas que a presença cada vez mais contundente de aparelhos de informação provoca em certos setores sociais, e porque descortina a própria estratégia implementada para conferir veracidade ao jogo da narração como simulacro imagético. Daí o movimento das ações fictícias executadas pelo narrador oscilar, de modo constante, entre dois pólos: as arguições de teor conceptual e pragmático, permeadas sempre pela forte ligação passional que o une à proprietária, sobre a isenção e pureza que caracteriza o seu trabalho quando processa de maneira autônoma as informações gravadas nos circuitos internos, e a montagem das cenas que exibem os acontecimentos político-festivos do carnaval, quase sempre acompanhada de explicações técnicas e comentários “pessoais” para reforçar o seu papel chave de agente protagonista. Pode-se dizer que o esquema funciona seguindo a lógica desses objetos que na vida cotidiana utilizamos com a ajuda de um manual de instruções, mas cuja dinâmica operacional parece dispensar a nossa intervenção, dada a capacidade programática com a que são produzidos, provocando a nítida impressão de serem mecanismos inteligentes que têm os atributos não humanos da máxima eficiência e da neutralidade. Assim, a linguagem torna-se a peça fundamental para a realização da estratégia romanesca, porque através de seus artifícios cria-se o efeito estético de que a escrita é a personificação da “máquina”, a qual é acionada no ato da leitura para assistir o desfile de imagens que compõem a história carnavalesca; reduzindo esta a uma seqüência de signos indiciais com claras ressonâncias alegóricas, pois remete a alguns textos que fazem parte do referente televisivo.

Há ainda um outro aspecto na passagem anterior que tem suma importância para a estruturação do sentido que a obra transmite. Trata-se da promessa feita pelo narrador de “rever a história, sempre que o passado seja reconsiderado em minha memória”, dadas as conotações intertextuais que a afirmação tem, pois, como se sabe, a teoria contemporânea vem discutindo o “fim da história” enquanto processo de índole social e busca da verdade que a realidade empírica encerra. Embora seja apenas uma das expressões que traduzem a visão funcional do computador, a sua carga semântica revela os alicerces de um discurso que se transforma em demonstração prática de si mesmo, já que projeta na materialidade significativa da palavra o caráter que o distingue como versão organizada de enunciados. A representação fictícia desenvolve assim nos planos temático e formal a tese, hoje muito difundida, de que a *história*, nas acepções antes referidas, não passa de uma articulação narrativa (Vattimo, *ibidem*; Laclau, *ibidem*). Daí a possibilidade de revê-la, de fundar um outro discurso, de modificar seus conteúdos, de recorrer a outras fontes da “memória”, enfim, de construir com outras notas um “samba-enredo” diferente. Por isso em diferentes passagens da narração as partes comprometidas, “máquina” e proprietária, vão manifestar profundas divergências respeito à verdade efetiva dos fatos, só que pela posição dominante da primeira a versão definitiva é a sua, a que circula na superfície plana de uma tela de computador.

A partir desse ponto de vista que vai sendo explicitado continuamente ao “usuário” virtual, sob as regras do jogo particular que se estabelece graças à experiência recente da socialização dos aparelhos inteligentes, é que se evidencia o *como* da narrativa passa a ser implementado, isto é, a manipulação técnica e a instrumentação expressiva que conduzem à produção de simulações fictícias. Veja-se, por exemplo, a forma como é apresentado, na órbita interna da história, o “resultado final” das operações que presentificam os eventos, quando as luzes do palco novelesco se esvaem e os “fantasmas” das personagens passam a ser deletados:

Não tenho mais nada para mostrar. Só observo o que passa, quase apagada, embora ainda de plantão, com a última janela aberta.

Sílvia me liga em outra onda. Diante da minha tela branca, angustiada, ainda me pede palavras, respostas prontas para as dúvidas pendentes de sua alma penante.

Noto que, se pudesse chorar, ela aqui choraria. Sentada, de cabeça baixa, Sílvia quer lágrimas... Mas lágrimas de fantasma não fazem água, tanto mais de fantasma opaco.

[...]

Daí a pouco, o fantasma de Sílvia, sempre vestido com sua camisola branca, que continua tão limpa quanto no começo, se emociona ao ouvir o samba ser cantado e fica contente de ver que ele em nada se assemelha à obra de um autômato:

A “máquina” cobre-se de glória em razão de sua eficácia para processar as informações e formatá-las segundo um programa alheio a interferências, tornado-as verossímeis, dignas de aceitação enquanto signos para instituir uma verdade única é incontestável. A síntese da história cobra corpo nos compassos de um samba porque é, justamente, o resultado final da estruturação dos fatos que o presente da enunciação resgata do passado inerte:

*Paulo Antônio
nosso querido presidente,
comemoramos sua luta e sua glória,
pois, depois de Tiradentes,
você é o maior herói de nossa história.
Para nós você continua presente.
Sem parar, vamos cantar,
lá, lá, lá,
lá, lá, lá,
toda a dor e o sentimento
guardados na memória.
Vamos cantar a história
do nosso presidente;
deste tempo que ficarão as lembranças
não apenas da angústia e da agonia,
mas também da alegria e esperança.*

Liberam-se todos os fantasmas, inclusive Sílvia. Mário fica mais calmo. E, ao dar uma rasante, o espírito de Paulo Antônio atravessa Ana. (pg. 197)

A *performance* do computador para gerar a versão mais adequada aos interesses afetivos e pessoais de sua proprietária atinge aqui o ponto máximo, já que consegue, num evidente gesto de paixão amorosa, fabricar as imagens necessárias para a criação do herói mítico e nacional que se quer colocar em circulação nas festividades carnavalescas. Porém, como se trata de uma atualização discursiva feita para um receptor contemporâneo, na época em que é celebrada mais uma data dos acontecimentos, segundo a alegórica cronologia fatual,

a “máquina” encarrega-se de *mostrar* a função do arquitetado samba relatando ao mesmo tempo o realmente acontecido:

Quanto ao seqüestro, não houvera motivo algum ou, colocado na foram do meu samba,

*o seqüestro
fora objeto de um plano.
Mas o presidente
foi parado
por engano.
Seu carro,
de chapa fria,
depois vendido
no Paraguai,
fora confundido
com o de um empresário
vizinho,
dono de um parecido,
também azul-marinho.* (pg. 194)

De acordo com a lógica que movimenta o discurso e a trama romanesca, conclui-se que o protagonista principal, além de poder controlar as variantes dos diferentes registros sobre a realidade histórica que estão gravados nos seus arquivos, tem a capacidade genética de desdobrar as “rugas” de sua memória eletrônica, emitindo uma mensagem articulada e fria do que ficou salvado sob a neutralidade das imagens captadas e das respostas operacionais a certos estímulos externos. São os principais artifícios de um “sujeito” que pode transpor as barreiras temporais para permanecer atuante no espaço de sua materialidade corporal. É o que lhe permite agir em várias direções para revelar as peripécias públicas e privadas de seres que só têm dimensão superficial, pois, apesar de estarem ligados a situações de valor existencial, sua espessura fica restrita ao que projetam na condição específica de objetos especulares. Enfim, a tessitura narrativa vira jogo de espelhos ao (re)produzir, em termos ficcionais, a dinâmica que perpassa a ensamble de fatos que são simples informação, e cujo caráter fidedigno garante a definição da “verdade” no âmbito interno da história.

Portanto, a demarcação da “consciência auto-reflexiva” e a utilização do mecanismo intertextual por parte do narrador, às vezes de maneira totalmente integrada, resultam as peças chaves de um projeto romanesco que coloca o leitor frente a uma articulada série de jogos de linguagem, por meio dos quais a representação fictícia se realiza em termos de

planificada simulação de artefatos que podem gerar a realidade enquanto discurso verbal e imagético. Em tal sentido, então, percebe-se como a formalização da narrativa responde a critérios estéticos que se caracterizam pela falta de “originalidade”, dada a carência visível de um princípio regulador que ordene hierarquicamente os “materiais e procedimentos”, à maneira moderna, para dar-lhe o estatuto de objeto simbólico que se distancia do mundo empírico para iluminá-lo, explorar novos territórios ou construir alternativas utópicas. A partir do título emblemático e da imagem gráfica de uma “janela” de computador, a obra traduz nos seus planos de composição a presença de um esquema estrutural, de motivos temáticos e de fórmulas expressivas que podem ser identificados com alguns equivalentes no campo referencial, o que provoca o efeito da ficção estar atrelada de modo substancial a racionalidade dos aparelhos e produtos que hoje alicerçam a “sociedade da informação generalizada”.

As conseqüências materiais da adscrição de tal racionalidade vão se revelar, então, nos traços já descritos: personagens com um perfil mais caricatural que humano, em razão de estarem desenhados como “fantasmas” de um universo que é pura imagem, embora se incluam referências explícitas a fatos que carregam significações emocionais e subjetivas; trama de tonalidades paródicas que (re)cria alguns eventos políticos e culturais brasileiros, só que na sua condição de espetáculos mediados pela indústria da comunicação massiva; linguagem contaminada por códigos e signos heterogêneos, cuja insígnia singular pode ser chamada de *pastiche*; representação despojada de lances metafísicos e de qualquer sentido transcendente, de hipotéticos valores universais, dada a instrumentalização estratégica de técnicas e recursos para realizá-la sob diretrizes miméticas; e, conseqüentemente, narração estabelecida sobre as bases do pacto de leitura que gira em torno da presentificação do computador e da *performance* verbal. É na perspectiva de ser um mecanismo inteligente o artífice da realidade fictícia que toda a rede de situações e fatos aparece como transposição de imagens, como projeção na “tela” da escrita de organizadas seqüências que reproduzem em termos plásticos o ocorrido, isto é, que a narrativa termina circunscrita essencialmente à coordenada espacial (Jameson, *ibid*). Relega-se assim o tempo da história narrada a um plano secundário, por ser um fator apenas acidental, na medida em que o fluxo das ações

está aderido a seqüências de imagens visuais, a objetos reificados que se manipulam para dar-lhes um sentido específico como manifestações da verdade.

Finalmente, chega-se ao assunto problemático do “sujeito” que processa a narração, da natureza que o distingue e da subjetividade que apresenta. Sem dúvida, o aspecto mais relevante que a atuação do narrador coloca diz respeito a sua configuração material como instância enunciativa, dadas as atribuições conferidas para realizar a tarefa de costurar os fios da trama romanesca e da veracidade fictícia. Sobretudo porque termina absorvendo as atenções do “receptor” em torno da *performance* que executa como núcleo essencial da representação. Assim, dentro da estratégia traçada de simular um “autômato” que reúne a neutralidade inerte da máquina e a “sensibilidade” do homem, pois de modo simultâneo pode reproduzir informações sem desvios emocionais e dar vazão a suas próprias fantasias e desejos, a função chave do narrador, enquanto agente mediador de realidades arquivadas e protagonista das ações comunicativas, está ancorada na combinação carnavalesca de um *corpus* textual sem maior unidade estilística, de matiz bastante heterogêneo nas tendências expressivas e permeado de múltiplas ressonâncias.

Eis a questão. Pois trata-se de um evidente paradoxo. Primeiro, porque se apresenta como “voz” individualizada que tem a suposta capacidade de transmitir os fatos que foram processados nos seus circuitos internos em termos de informação, o que implica, ao menos inicialmente, a concretização no campo da escrita de uma consciência particular, reforçada inclusive pela sua identidade nominal, cuja manifestação mais imediata se dá precisamente através do desempenho lingüístico. Segundo, porque também passa a atuar na condição de protagonista que se compromete em termos afetivos, pondo em jogo sensações e emoções traduzidas em palavras, em formas de linguagem que materializam a sua visão existencial, superando as limitações impostas geneticamente pelo seu “deus e criador” ao ser disposto como máquina. Em ambas as posições há indícios que apontam claramente a constituição de um “sujeito” com rasgos próprios e intransferíveis. Mas o desenrolar das ações mostra que os traços individuais derivam principalmente de sua peculiar natureza, na medida em que, pela via imediata “da citação, da paródia e do travesti”, da incorporação substancial de referências e conteúdos intertextuais, proliferam na sua dicção uma variedade de “retalhos”

sem ordem hierárquica ou sinais de distinção formal. Daí a convergência aparentemente caótica de um plural repertório de códigos e signos que carregam as marcas de filiação a outras linguagens, para dar fisionomia ao simulacro fictício desse “sujeito” que comanda e presentifica a arquitetura novelesca, numa operação discursiva que ganha relevos de objeto imagético.

Ora, se a abertura do narrador está direcionada no sentido de absorver uma variada gama de figuras e sotaques verbais, de misturar os mais diferentes registros, de mimetizar o esquema operacional de um computador, como fatores fundamentais para a elaboração da *illusio* que sustenta a lógica fictícia, a subjetividade que o acompanha também resulta uma verdadeira instância de simulação, uma câmara especular na qual ecoam sem ordem visível fragmentos e sombras de estruturas sensíveis. Que significa isso? A neutralização nas formas do narrar, de construir a história e as personagens, de estruturar a linguagem e dar sentido ao universo romanesco, daqueles aspectos que estão relacionados diretamente com o mundo subjetivo e que percorrem as veias significativas do discurso. É isso o que se traduz na falta de profundidade de uma narrativa cuja dimensão estética se fundamenta nos jogos da paródia e do pastiche, que faz da escrita o espaço de reprodução simbólica de realidades imagéticas, afastando-se assim dos chamados “referentes críticos”, que adere na sua materialidade discursiva a racionalidade de um aparelho de informação e da cultura contemporânea. Enfim, o desfile carnavalesco que a obra encena desloca a representação para a esfera dos processos que hoje convertem a realidade em produtos de contemplação, embora neles possam estar embutidas temáticas tradicionais de ordem social ou política, ser portadores de um animado e alegórico “samba-enredo” que satiriza e desmonta certos ícones nacionais, e mostrar com aguçado deboche um colorido grupo de figurantes sob as roupagens aparentes de seres humanos. Ao leitor resta assistir, na tela da narração que as “janelas” corporizam, as peripécias discursivas de uma máquina programada para projetar o simulacro de um gênero literário chamado romance.

A festa chega a seu final. As luzes do palco se apagam. Os bailadores abandonam o salão. E em nossos ouvidos e nossas retinas ficam gravadas “as melodias e as imagens” desses universos imaginários que percorremos sem pagar tributo a nenhum totem estético.

Os acordes finais nos fazem concluir que o espírito lúdico foi o guia dos sentidos para soltar o corpo no território fictício sem a pressão do tempo. Mas o confronto com a dura realidade nos leva a pensar que o vivido comporta algumas reflexões finais...

EPÍLOGO PROVISÓRIO

“... sonhava com uma literatura composta exclusivamente de obras apócrifas, de falsas atribuições, de imitações, contrafações e pastiches.”

Italo Calvino

(Se um viajante numa noite de inverno)

Na órbita da própria ficção, a epígrafe do escritor italiano sintetiza, de maneira lúdica e oportuna, os “sonhos” que alimentam muitas das obras literárias da atualidade, incluídas, logicamente, as que ocupam a nossa atenção crítica neste trabalho. Pode-se vê-la como uma declaração muito mais que metafórica para identificar as tendências que nas últimas décadas começam a impor-se no cenário artístico ocidental. Os termos utilizados ajudam a detectar, principalmente, a natureza dos processos através dos quais se realizam muitas das formas de representação recentes. Colocam-nos frente ao cerne da problemática que a voz de outro escritor, a do norte-americano John Barth, formula quando caracteriza os títulos mais relevantes de seu momento como expressões do que passou a chamar de “literatura da exaustão”, com a posterior alteração do adjetivo para corrigir as conotações negativas que carregava, já que a denominação a ser reivindicada para as mesmas, feita a devida revisão de critérios, seria a de uma “literatura do resplendor” (cf. Connor, 1992). Em síntese, a percepção de ambos os autores é a de que mudanças chave vêm ocorrendo nos planos estrutural e expressivo da obra literária, pois, de perspectivas implicitamente opostas, eles coincidem na observação de que determinados modelos artísticos contemporâneos não se encaixam naqueles que a modernidade consagrou.

Assim, *arremedar*, *falsificar*, *reproduzir* e *contaminar* tornam-se verbos preferidos para desenvolver os artifícios discursivos que vão dar fisionomia ao corpo da ficção, para a tarefa de modelar as linguagens que veiculam a arquitetura romanesca. São verbos que nos

inserir de imediato na questão polêmica do caráter que assumem as obras identificadas com as correntes pós-modernas. Daí a necessidade de fechar nosso trabalho com algumas considerações críticas sobre as possíveis significações que as duas narrativas comportam. Mais ainda quando não assumem o espírito *empenhado* que guiou, desde os primórdios até a maioria e sucesso do *boom*, a literatura nos países da América Latina, e fez dela a voz autorizada para dar cidadania a sujeitos ignorados, nomear realidades silenciadas, veicular os programas culturais e reforçar os projetos históricos de modernização (Cândido, 1987; Fuentes, 1980). Se confrontadas com a tradição imediatamente anterior, resulta bastante nítido, então, o descompasso que se produz no plano artístico, pois além de abandonar os padrões estéticos do modernismo clássico, não apresentam nenhum sinal de compromisso com as demandas prioritárias de um continente em contínua busca de identidade.

Por isso a questão inicial que precisa ser avaliada aqui é a que diz respeito ao modelo narrativo que os romances colocam em ação. Como foi assinalado, as construções fictícias estão estruturadas sobre um conjunto de referentes que não têm vínculos diretos com os conteúdos que provêm da indagação ontológica, dos registros da experiência existencial ou dos fenômenos subjetivos. Em ambas as situações procede-se a traçar, graças ao recurso combinatório de “retalhos” discursivos, a representação novelesca como instância de jogos verbais de segunda ordem, a materializá-la sob a dinâmica peculiar de citações e paródias intertextuais que lhe retiram o estatuto de originalidade, à reformulação da carga semântica de códigos e signos de outras linguagens para concretizar a formalização literária. Pode-se concluir que é na operação de deslocar o objeto e o campo da representação que se executa a despedida nada melancólica dos chamados “referentes críticos”. Que significa isso? Sem dúvida, o adeus às concepções metafísicas que impulsionam o fazer literário moderno, seja para atingir a apreensão dos mistérios profundos que inquietam a alma humana, seja para a busca das verdades essenciais do ser que se manifesta num destino individual (Vattimo, 1991). Portanto, é a renúncia às estéticas de caráter transcendente e universal o que vai solidificar as propostas narrativas, porque a ficção é o território onde se reproduzem e/ou simulam simbolicamente os elementos da própria realidade referencial, para o caso os que estão adscritos a uma série de enunciados culturais de circulação massiva e popular e a processos artificiais que produzem imagens especulares do mundo, isto é, o palco onde se

coloca em cena uma *performance* escritural que neutraliza qualquer conotação que exija a “vontade hermenêutica” do receptor.

Em tal sentido, torna-se necessário assinalar que a permanência do termo romance na apresentação editorial dos livros tem algumas implicações fundamentais, na medida em que esclarece a natureza específica do discurso literário e ajuda a definir os respectivos pactos de leitura, sem que haja qualquer indicação sobre possíveis alterações na gramática do gênero. Eis o problema. É óbvio que não se trata de nenhuma manobra conspirativa para impor os interesses da tão odiada indústria cultural. A utilização da categoria é fruto da existência de uma nomenclatura referencial para catalogar os bens que o mercado põe em circulação. Porém, o que ela nomeia em ambas as obras, com o apoio das opiniões e dos juízos avalizados que se reproduzem nas “orelhas” e nas contracapas, é uma substância simbólica que muda o próprio sentido da representação fictícia ao projetar-se como mimetização de “conteúdos” que pertencem a outros artefatos e universos culturais. Daí a pouca consistência das afirmações que sinteticamente garantem os valores literários dos dois romances, dado que terminam por ignorar o modo como cada narração é organizada em termos de estratégia discursiva, embora se sustente que **Pero sigo siendo el rey** “logra combinar magistralmente o lírico e o épico” e **Samba-enredo** torna-se expressão de uma “requintada prosa poética”.

Chega-se por tal via ao ponto nevrálgico de quais são os princípios que determinam o *valor* de uma obra cuja fisionomia não corresponde ao cânone moderno. Vejamos. Apesar da nota editorial garantir que cada texto possui traços plenamente acordes com as leis do gênero, o que qualifica a excelência literária do discurso romanesco, como se verifica no fato do primeiro ser ganhador de um concurso nacional e do segundo poder “tecer um caso e elaborar uma utopia”, a análise crítica demonstra que ambos reformulam através de seus “materiais e procedimentos” as linhas diretrizes e o sentido artístico do romance. Primeiro, porque em virtude dos métodos e recursos de composição que os escritores adotam podem ser associados aos modelos do que Jauss denomina de *romance culinário*, uma forma bastante popular de representação que se nutre de modo parasitário das receitas e dos ingredientes que oferece a cultura não erudita, aquela cuja significação se esgotaria nos

limites restritos da fruição nada edificante do consumo (cf. Mudrovcic, 1993). Segundo, porque a promiscuidade estética que daí resulta permite a interpretação de que não existiria nenhuma diferença entre as instâncias do mundo reificado e da representação, pois esta, ao desdobrar-se em termos de linguagem como extensão de aquela, ficaria reduzida a cumprir o papel de artefato para a simples fruição por parte de um leitor comum. Finalmente, porque na condição de narrativas que aderem a lógica dos artifícios que desmaterializam a realidade concreta, substituindo-a pela infinidade de simulacros que projetam os meios de comunicação, estariam absorvendo, sem nenhum tipo de restrição crítica, a racionalidade da chamada *sociedade do espetáculo*, ao mesmo tempo em que ficariam sujeitas a reforçar os interesses espúrios de dominação ideológica e social, afastando-se assim das funções históricas atribuídas à obra literária no contexto de América Latina.

Na verdade, o problema da valoração crítica remete a alguns dos principais aspectos teóricos que Bakhtin (1988) comenta sobre o romance como gênero moderno, em especial os que se referem às relações orgânicas que o mesmo mantém com o “presente inacabado” e à impossibilidade prática de se chegar a uma “definição do cânone” estável. Por isso nada mais apropriado que retomar aqui a tese central de que “o romance por sua natureza é acanônico”. Segundo tal idéia, então, a abertura para o fluir incessante do mundo é o fator que torna flexíveis as fronteiras de uma forma narrativa que não pára de sofrer mudanças; o que lhe permite, inclusive, “servir como documento para a previsão dos grandes destinos, ainda longínquos, da evolução literária”. Sem a pretensão de transformar as palavras do autor num atestado de fé sobre as potencialidades intrínsecas que encerra esse gênero, é plausível sustentar que os dois livros abordados são uma boa demonstração da plasticidade que impulsiona o seu desenvolvimento, ainda que possam ser confundidos, aparentemente com a massa de mercadorias simbólicas nas prateleiras do mercado. Surge daí a questão de como avaliar obras que apresentam um tipo de narração arquitetada especialmente sobre superfícies planas, como são as que emanam do fluxo recorrente de jogos paródicos e intertextuais, cujas significações dependem da forma como se implementa a *performance* verbal que constrói a verdade fictícia de universos que são simulação de representações. Para o caso, então, ambos os livros nos colocam frente ao impasse de seguir operando com instrumentos conceituais que resultam insuficientes para a sua abordagem crítica, pois de

assumir-se as convenções estabelecidas os mesmos não teriam maior valor artístico, o que não deixa de ser paradoxal se levamos em consideração os atributos exaltados em suas apresentações.

Em termos críticos pode-se argüir que a falta de profundidade das histórias narradas, uma sendo recriação estética de matrizes que estão inseridas principalmente no contexto da canção popular, a outra imitação dos processos funcionais de um computador para produzir a versão definitiva de fatos passados, é o aspecto mais evidente e imediato das mudanças que ocorrem na esfera da representação de romances latino-americanos contemporâneos. Embora se mantenha a denominação para distinguir a singularidade literária dos livros, não resta dúvida de que tanto o sentido quanto a função do discurso romanesco são outros, em nada similares aos que as obras modernas colocam em relevo quando constituem mundos fictícios carregados de significações múltiplas, muitas vezes demandando a cumplicidade de um leitor “macho” que faça uso de sua capacidade cognitiva para a tarefa de decifrá-las. Quiçá a interpretação mais pertinente da questão seja a de que nos romances analisados se produz um movimento estrutural que desloca a atividade do receptor da apreensão sensível para a participação no jogo de reconhecimento. Por outras palavras, a dimensão lúdica que a narração adquire quando coloca em cena enunciados que podem ser identificados como desdobramento de outros enunciados, tal como acontece, por exemplo, no caso específico de personagens que emigram do disco para a melodramática trama da “*sinfonia para lector y mariachi*” ou de um apaixonado computador que projeta na tela da escrita as peripécias de um conturbado desfile carnavalesco, mostra que o seu estatuto estético não tem relação alguma com a revelação de verdades transcendentais que valorizam o objeto artístico, já que o princípio dominante que regula os processos de enunciação converte a realidade fictícia em território ampliado de um imaginário que determinados leitores já transitaram.

É oportuno lembrar que uma das diferenças básicas que separam as práticas artísticas da cultura erudita das que realizam os setores populares e massivos, segundo a nova visão teórica que vem se impondo nos estudos da comunicação, manifesta-se no aspecto de que a “chave de compreensão” para aquelas reside na própria obra, daí a importância outorgada à estruturação e harmonia formal de seus planos internos, enquanto para estas a “chave” está

sobretudo na percepção e no uso que se faz dela, por isso a pouca atenção que recebem os elementos formais e as chaves para a sua rápida decodificação (Barbero, 1995). Essa distinção resulta essencial aqui porque remete a um dos núcleos problemáticos que signa o debate sobre as poéticas atuais. Qual? O referente à eliminação das fronteiras hierárquicas que colocavam em compartimentos estanques as criações de cada área da cultura humana. A partir das observações quase consensuais de que muitas obras recentes incorporam de modo substancial materiais extraídos da miserável cultura de massa, cedendo aos fascínios de fórmulas fáceis para conquistar públicos amplos e à dinâmica que impõem os poderosos meios de comunicação, isto é, a sua elaboração estando adscrita de alguma maneira aos esquemas da produção gerada pela indústria cultural para preencher as expectativas e os gostos dos públicos que ela mesma educa, é possível pensar que os dois romances passam a integrar de modo inequívoco a lista de títulos que vão incorporar, na periferia do mundo ocidental, “a lógica cultural do capitalismo tardio” (Jameson, 1986).

Todavia, trata-se de um assunto que merece ser abordado na sua especificidade como elemento crucial da economia interna e da estratégia discursiva que caracterizam cada obra, pois a partir dele podemos elucidar como a construção do universo fictício coloca em ação um modelo narrativo *em certo sentido novo e original*, apesar de já termos assinalado que, do ponto de vista moderno, **Pero sigo siendo el rey** e **Samba-enredo** são expressões opostas a qualquer inovação estética na medida em que ambas ressemantizam enunciados já existentes. Porém, antes de esclarecer esse aparente contra-senso, é importante recordar que se na primeira as relações com os objetos da cultura popular e/ou massiva são bastante explícitas, na segunda os elos com tais objetos aparecem registrados também pela via das constantes paródias, só que carregadas de supostas ressonâncias alegóricas. Assim, numa visão conjunta torna-se evidente como os dois romances recorrem a técnicas e recursos narrativos que pertencem à melhor tradição moderna, sobretudo porque a racionalidade da escrita assim o demonstra, como se aprecia, por exemplo, tanto na alternância de vozes e na simultaneidade das histórias que desenvolve a trama do primeiro, como na fragmentada montagem que realiza o narrador para projetar os fatos que compõem o registro imagético no segundo. No que diz respeito aos conteúdos veiculados através da linguagem narrativa, especialmente em razão das temáticas e dicções que abordam em termos de representação,

percebe-se que ambos estão articulados sobre matrizes referenciais que os localizam na órbita da cultura não letrada, da que se materializa, preferencialmente, em objetos e textos que circulam pelo imaginário de certos receptores para satisfazer suas demandas de fruição e lazer. É nesse encontro nada ortodoxo que surgem os indícios de uma mudança artística visível no romance latino-americano, dado que a combinação resultante responde, apesar das impressões negativas que pode provocar nos arautos da modernidade periférica, ao fato concreto de serem formas de representação em boa medida inéditas, já que agora elas estão direcionadas para se tornar, pela organização de seus elementos estruturais e expressivos, e apesar das reações de alguns setores acadêmicos, mera literatura.

A idéia básica que precisa ser colocada aqui é a de que a produção literária continua mantendo sua condição de artefato e enunciado estritamente simbólico. Embora diferentes teóricos, de nítida filiação adorniana, garantam que o poder onímico da indústria cultural reduz cada vez mais o grau de autonomia da obra -ate o limite de submeter sua expressão e linguagem às leis perversas da *sociedade do espetáculo*, nivelando-a no mesmo patamar das outras mercadorias que o mercado oferece para o consumo-, é possível afirmar que a atividade dos agentes que disputam o controle do *campus* literário conduz a sua constante reordenação, a preservar suas instáveis e frágeis fronteiras (Bourdieu, 1996). Por isso quando as obras incorporam na sua feição “materiais e procedimentos” que têm a marca de fabricação (“retalhos” de canções que foram popularizadas pelo rádio na “voz imortal” de grandes estrelas da música popular e do cinema, seqüências de imagens que fazem parte de textos que a televisão constrói e transmite, etc.), o fato não implica, automaticamente, a negação irreversível de seu estatuto literário, ainda que as mesmas entrem em circulação como bens para serem expostos e consumidos pelo público leitor. Ou seja, de acordo com os canais e recursos de apresentação, um discurso escrito pode passar a projetar-se ou não como manifestação de índole literária, pela existência de convenções que são estabelecidas a partir dos interesses daqueles que participam no jogo simbólico e estético, sem que sejam determinantes sempre os traços e as qualidades formais que o caracterizam enquanto tal.

Por outro lado, além das mediações que certos fatores extratextuais passam a cumprir para a delimitação dos objetos que compõem o panteão literário, há também um aspecto de

vital importância a ser considerado, como é o que se refere à nomenclatura de gêneros que se utiliza para classificar as obras que são aceitas sob o pressuposto de seu valor artístico. Na verdade, a definição da natureza específica que distingue uma obra como literária está vinculada de modo direto à respectiva identificação de sua personalidade genérica, desde a qual começa a ser redigido, por sua vez, o correspondente pacto de leitura. Para o caso que aqui nos ocupa, tal aspecto é, justamente, o que vai explicar a falta de uma sinalização dos fluxos internos que mudam a fisionomia do romance quando transita dentro da coordenada pós-moderna. Porque da perspectiva editorial ambas as obras vão se encaixar plenamente nas diretrizes da narrativa que transporta o leitor (culto) ao conhecimento de uma realidade específica, em virtude do que elas representam através de linguagens fictícias que têm a “qualidade protéica de contar” e “projeção universal”, como sustentam, respectivamente, os sintéticos textos de apresentação de **Samba-enredo** e **Pero sigo siendo el rey**. Enfim, são obras que reúnem os traços indispensáveis para sua catalogação como objetos literários que dão continuidade à mais “alta” tradição da narrativa latino-americana, atributo que, implicitamente, as integra ao território privilegiado das produções simbólicas que melhor mostram o caráter inventivo e renovador da nossa literatura.

Ora, se há uma aceitação explícita das qualidades estéticas que essas obras possuem, é em razão de se outorgar a cada uma a condição de construção ficcional moderna. Porém, a leitura aqui proposta indica que, de seguir os critérios dominantes no terreno do fazer literário ilustrado, as mesmas não teriam muito valor, pois com os artifícios e conteúdos que mobilizam nos planos estrutural e expressivo perdem relevância artística, sobretudo ao estar voltadas para a execução de jogos paródicos e intertextuais que desfazem os modelos de representação existentes. É essa leitura, então, a que nos permite sustentar que estamos frente a duas obras bastante ilustrativas de como no contexto da marginalia ocidental as ondas pós-modernas se espalham, não por simples imitação das modas metropolitanas ou por imposição inevitável de padrões culturais, mas porque também nestas nossas plagas esquecidas de Deus começa a transitar uma outra temporalidade histórica. Daí o problema de saber até que ponto elas são expressões que merecem a exaltação ou a condena crítica, pois, como foi assinalado, a sua fisionomia material e formal termina por diluir as nossas próprias referências de leitores inseridos na esfera do gosto moderno.

Por isso resulta mais que oportuna a aguçada reflexão que Antônio Cândido (1999) realiza, num de seus últimos ensaios, a partir da cada vez mais premente interrogação: “Literatura, espelho de América?”. Como se sabe, uma das principais idéias que percorre o texto é a de que muito da “anarquia estética” que parece ter tomado conta do cenário artístico atual responde em grande parte às conquistas alcançadas pelo Romantismo, com particular destaque a que está relacionada com a liberdade de criação. Segundo o autor, a consequência de tal “estado de coisas talvez signifique o crepúsculo das maneiras de fazer arte e literatura a que estamos habituados, mas não corresponde certamente ao crepúsculo da arte e da literatura”. Sem fazer alusão ao debate sobre a cultura contemporânea que se registra sob o termo de pós-modernismo, o autor nos coloca no centro do mesmo, com a sua tese, muito plausível, sobre o declínio nada paradoxal “das atitudes estéticas e literárias de tipo romântico”, abrindo a possibilidade de pensar as práticas e as obras do presente sem preconceitos culturais. É aí que reside a importância de sua preocupação crítica por essa série de objetos que continuam sendo literários apesar de não ter mais compromissos com a interpretação da realidade. Nesse sentido, duas perguntas primordiais se impõem com total pertinência, sintetizando assim a problemática principal da abordagem que aqui realizamos: “Ao deixar de ser veículo indispensável para apresentar a realidade dos nossos países, ela se concentra em si própria; isto é enriquecimento ou perda? Concentrando-se em si própria, fechando-se sobre si, estaria ela ganhando ou perdendo validade?” Essas são as questões que ainda precisam ser analisadas e respondidas com a necessária cautela que o fenômeno exige.

Finalmente, no que nos diz respeito pode-se assinalar que a problemática descrita por Antônio Cândido é a que apresentam os dois romances considerados. Portanto, em função de todo o exposto neste trabalho, é permitido concluir que se eles colocam de manifesto a despedida do espírito *empenhado* que sempre caracterizou as literaturas de América Latina, a significação do fato implica reconhecer que se trata de uma atitude ligada à exploração de outras formas de representação literária. Daí o caráter em certa medida inédito que as obras têm, se considerarmos que o uso de “retalhos” pertencentes a artefatos simbólicos de consumo popular e massivo, sob a lógica de uma dinâmica que os ressemantiza em função da realidade fictícia que se constrói, não deixa de ser uma ampliação das fronteiras que

definem o espaço de atuação do imaginário romanesco. É verdade que nos dois casos a narrativa absorve códigos e signos que podem ser reconhecidos, dando lugar a isso que já chamei de estética parasitária, porém, eles se carregam de sentidos que passam a depender da própria lógica que domina a estrutura interna, com o que se projetam como elementos substancias de um universo literário plenamente autônomo. É esse o aspecto problemático. Por um importante motivo: a novidade e a originalidade do discurso romanesco não estão mais na constituição de uma linguagem totalmente inaugural, fundadora de realidades que revelam a natureza profunda do ser, as ocultas contradições humanas ou as essências da vida, mas no processo de combinação de “materiais e procedimentos” que pertencem à tão denegrida cultura de massa, para criar um universo fictício regido pela semiótica singular dos produtos imagéticos, sem conotações que transcendam o nível do jogo de encenação de histórias que se esgotam na *performance* discursiva.

Em síntese, trata-se de duas obras que se despem das roupagens metafísicas usadas pelas poéticas ficcionais modernas, para participar como outros trajes das festas literárias e artísticas, na tentativa de fornecer a um certo leitor a possibilidade de assistir, na tela do romance, um “filme narrativo” e uma “narrativa televisiva” para sua fruição e lazer. É o sentido estético que perpassa **Pero sigo siendo el rey** e **Samba-enredo** como produtos de caráter simbólico. Sem dúvida, cada livro realiza-se como projeto que faz uso da paródia e do pastiche para a conformação da realidade romanesca, sem outro compromisso que o de ampliar as possibilidades da representação fictícia, o que implica deslocá-la dos chamados “referentes críticos” para aqueles fornecidos pela cultura contemporânea. Nessa transição ambas as obras ganham na sua fisionomia literária traços que assinalam a inserção delas nas coordenadas pós-modernas. Daí a exigência de uma atitude crítica que reconheça sua significação específica a partir do que as distingue como elaborações fictícias que apagam toda ressonância transcendente e universal. Pois, operando no campo da tradição ilustrada, graças às diversas mediações efetuadas pelos agentes do mercado de bens simbólicos, vão desestabilizar os modelos canônicos do gênero, dando lugar a um tipo de discurso narrativo que se alicerça na dimensão lúdica do jogo. Eis a verdadeira essência de duas propostas narrativas que nos conduzem, sob os compassos de *corridos* e *sambas* reais e apócrifos, a transitar por universos que são o resultado de inventar o que já está inventado, a percorrer,

acompanhados de *mariachis* e *batuques*, a esfera meramente fictícia de textos que narram quando não se pode mais narrar. Na condição de “metamorfose ambulante”, deixo aqui a minha versão parcial e parcializada de como, através de conteúdos e artifícios literários, os dois romances transformam a gramática do gênero, provocando a instabilidade das “velhas opiniões” legadas pelos nossos pais modernos.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1986.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Barcelona: Ed. Orbis, 1983.
- AHMAD, Aijaz. "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional' ", in: **Novos Estudos** (Cebrap), No. 22, São Paulo, 1988, pp. 157-181.
- ALMINO, João. **Samba-Enredo**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução", in: **Novos Estudos** (Cebrap). São Paulo, Nº14, p.2- 15, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance". in: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora UNESP/Ucited, 1988, pp. 397-428.
- BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las mediaciones**. México: Gustavo Gili, 1987.
- _____. "América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social", in: Mauro Wilton de Sousa (org). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 39-70.
- BAUDRILLARD, Jean.. "El éxtasis de la comunicación", in: Hal Foster (org). **La Posmodernidad**, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 187-197.
- _____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos-Relógio d'Agua, 1991.
- BELL, Daniel. **Las contradicciones culturales del capitalismo**. Madrid: Alianza, 1977.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador", in: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221.
- _____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp.165-196.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- _____. "Los signos de la calle: una respuesta a Perry Anderson", in: **Plural**, No. 236, México, 1991, pp. 32-39.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIOY CASARES, Adolfo. **La invención de Morel**, Madrid: Alianza Editorial, 1972.

BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas 'de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BOURDIEU, Pierre. "El campo literario. Requisitos críticos y principios de método", in **Criterios**, No. 25-28. La Habana, Enero 1989-Diciembre 1990, pp. 20-42.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

BRÜNNER, José Joaquín. **Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina**. Santiago de Chile: Flacso, 1986.

_____. **Globalización cultural y posmodernidad**. Chile: Fondo de Cultura Económica, 1998.

BÜRGER, Peter. "O declínio da era moderna", in: **Novos Estudos** (Cebrap). São Paulo, Nº20, 1988, p.81-95.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance", in: Antonio Candido et alii. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp.51-102.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, pp.140-162.

_____. "Literatura, espelho da América?", in: **Remate de Males** (número especial Antonio Candido), Campinas: Unicamp, 1999, pp. 105-113.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago e Eduardo MENDIETA (org). **Teorías sin disciplina**, México: Miguel Angel Porrúa, 1998.

CHAUÍ, Marilena. "Política e cultura democráticas: o público e o privado entram em questão", in: **Folha de São Paulo**, Caderno Letras, 16 de junho de 1990, pp. F- 4/5.

COLLAZOS, Oscar et alii. **Literatura en la revolución y Revolución en la literatura**, Siglo XXI: México, 1979.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Sobre literatura y crítica latinoamericanas**, Caracas: UCV, 1982.

_____. **O condor voa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

- CHARTIER, Roger. "Do livro à leitura", in: Roger Chartier (org). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, pp. 77-106.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ENGELBERT, Manfred. "Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968. El postboom: una novela liberada?", in: **Estudios Filológicos**. Chile, No.29, 1994, pp.125-142.
- ESCOBAR, Ticio. "Posmodernismo/Precapitalismo", in: **Casa de las Américas**, No. 168, La Habana, 1988, pp. 67-82.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. "Una modernización que atrasa, La cultura bajo la regresión neoconservadora", in : **Casa de las Américas**, No. 193, La Habana, 1993, pp. 3-12.
- _____. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto", in: Hal Foster (org). **La Posmodernidad**. Barcelona: Kairós, 1985, pp. 19-36.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HASSAN, Ihab. "Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno", in: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, No. 24, Coimbra, 1988, pp. 47-76.
- HUYSEN, Andreas. "Mapeando o Pós-moderno", in: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.15-80.
- JAMESON, Fredric. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", in: **Casa de las Américas**. La Habana, Nº155- 156, p.141-173, 1986.

_____. “La política de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate sobre el postmodernismo”, in: **Críterios**, No. 25-28, La Habana, 1990, pp. 265-277.

_____. “Transformações da imagem na pós-modernidade”, in: Fredric Jameson. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, pp. 115-144.

_____. “Sobre o realismo mágico no cinema”, in: Fredric Jameson. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, pp. 145-174.

_____. “Reificação e utopia na cultura de massa”, in: **Crítica Marxista**, No. 1, São Paulo, 1994, pp. 1-25.

JAUSS, Hans Robert. **La literatura como provocación**. Barcelona: Península, 1976.

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora UNB, 1994.

LACLAU, Ernesto. “A política e os limites da modernidade”, in: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.127-150.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LECHNER, Norbert. “Un desencanto llamado posmodernismo”, in: Norbert Lechner et alii. **Debates sobre Modernidad y Posmodernidad**. Quito: Nariz del Diablo, 1991, pp.31-56.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.

LYOTARD, Jean. **O Pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANDEL, Ernest. **Capitalismo tardio**. México: Era, 1979.

MATTERLART, Michele & Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MIRANDA, Walter Melo. “Pós-modernidade e tradição cultural”, in: Tania Franco Carvalhal (org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: IEL/Editora Unisinos, 1996, pp.13-22.

MONSIVAIS, Carlos. "La agonía interminable de la canción romántica", in: **Comunicación y cultura**, No. 12, México, 1984, pp.21-40.

_____. **Amor perdido**. México: Era, 1985.

MOSER, Walter. "A paródia: moderno, pós-moderno", in: **Remate de Males**, N. 13, Campinas, 1992

MUNDROVICIC, Maria Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80", in: **Revista Iberoamericana**, No 164-165, Pittsburgh, 1993, pp.445-468.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PELLEGRINI, Tânia. "Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea", in: **Crítica Marxista**, No. 2, São Paulo, 1995, pp. 69-91.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PFISTER, Manfred. "Cuán posmoderna es la intertextualidad?", in: **Criterios**, N. 29, La Habana, 1991, pp.3-24.

RAMA, Angel. "El *boom* en perspectiva", in: **Escritura**, No. 7, Caracas, 1979, pp. 3-46.

_____. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)", in: Angel Rama. **La novela latinoamericana 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp.99-202.

RINCON, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano", in: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, No. 29, Lima, 1989, pp. 61-104.

RUSHDIE, Salman. "En defensa de la novela, una vez más", in: **Elmalpensante**, No. 22, Bogotá, 1998, pp. 26-34.

SANCHEZ JULIAO, David. **Pero sigo siendo el rey**. Bogotá: Plaza & Janes, 1983.

SANTIAGO, Silviano. "Literatura e cultura de massa", in: **Novos Estudos** (Cebap), No. 38, São Paulo, 1994, pp. 89-98.

SANTOS, Boaventura Sousa. "O social e o político na transição pós-moderna", in: **Comunicação e Linguagem**, No. 6/7, Lisboa, 1988, pp.25-48.

SARLO, Beatriz. "Un debate sobre la cultura", in: **Nueva Sociedad**, No. 116, Caracas, 1991, pp. 88-93.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**. São Paulo: Cortez, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1990.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Lisboa: Presença, 1987.

_____. **A sociedade transparente**. Lisboa: Ed. 70, 1991.

VIANO, Carlos A. “Los paradigmas de la modernidad”, in: Nicolás Casullo (org). **El debate modernidad-posmodernidad**. Buenos Aires: Pontosur Editores, 1989.

VILLAÇA, Nícia. **Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILLARRAGA, Fernando. **Os bárbaros do ritmo** (dissertação de mestrado). Campinas: Unicamp, 1993.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLMER, Albrecht. “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, in: Nicolás Casullo (org.). **El debate modernidad-posmodernidad**. Buenos Aires: Pontosur Editores, 1989, pp.319-356.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

REVISTAS

Nuevo Texto Crítico, No. 6, Stanford, 1990.

Arte em Revista, No. 7, São Paulo. 1983.

RESUMEN

A partir de la perspectiva teórica del posmodernismo se realiza la lectura crítica de dos novelas latinoamericanas contemporáneas. A través del análisis de los aspectos que participan de la composición estructural y expresiva se busca entender cómo ambos textos asimilan la lógica de sus referentes, cómo los transforman en substancia de la representación ficticia y, finalmente, cómo se alejan de los modelos narrativos que la tradición moderna consagró. La tesis fundamental que circula en las páginas del trabajo es la de que las dos obras no presentan ningún vínculo con la estética metafísica, pues el sentido de la *performance* verbal y semiótica que en ellas se realiza elimina toda connotación de búsqueda esencial de la verdad humana, de construcción de universos utópicos o de materialización de voces ignoradas. Es este el elemento clave que las aproxima. Por eso el sentido de la interpretación es el de desvendar los juegos de lenguaje que dan sustentación a los respectivos proyectos novelescos, para colocar en destaque, entonces, los principales artificios de la escritura que alteran el estatuto literario y estético del género.

Palabras claves: Novela latinoamericana. Ficción posmoderna.

Narrativa contemporánea. Crítica.