

○ ROMANCE NEGRO E ALGUMAS QUESTÕES MODERNAS E PÓS-MODERNAS

Deise J. T. de Freitas

Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC

Depois de uma fase centrada em narrativas autobiográficas com forte matiz histórica, o fim da ditadura militar permitiu que a literatura brasileira voltasse a priorizar os valores estéticos. Isto não significa obviamente que nos mais de vinte anos de repressão não se tenha produzido literatura de boa qualidade, mas a prioridade temática que marcava os textos daquela época, principalmente na década de 70, nem sempre garantia a sua qualidade literária.

Dos autores desse período, poucos tiveram fôlego literário para chegar aos anos 90. Mas Rubem Fonseca, mesmo depois de ter seu *Feliz Ano Novo* na lista de obras censuradas pela ditadura, e completar 70 anos de idade, continua num grande ritmo de produção. O texto que escolhemos para este ensaio é *Romance Negro* que dá título ao livro de contos publicado pelo autor em 1992.

Partindo da atual discussão sobre o pós-moderno como uma corrente de pensamento que atinge não só o campo das artes em geral, mas também a história e a sociologia, com um forte reflexo na teoria e prática políticas do mundo contemporâneo, este debate sobre os valores da modernidade não pode, de forma alguma, deixar de influenciar a literatura. Se os artistas são as “antenas da raça” como Ezra Pound acreditava, é natural que todo este questionamento que se refere diretamente ao conceito de história e a valores tão caros à arte, como o da originalidade e da autoria, venha a se refletir nesta mesma produção artística, seja na sua temática ou na sua forma.

Rubem Fonseca usa diversos recursos formais que poderíamos classificar como pós-modernos. Exagera nas citações mais eruditas como a constante referência a Edgar Allan Poe ou ao mito de Édipo, tanto quanto se

utiliza de obras populares quando nos remete ao detetive Hercule Poirot, criado por Agatha Christie. O autor mistura reflexões sobre a vida, o fracasso e a morte, e desenha, ao mesmo tempo, um ambiente de filme policial dos anos 50, que se reflete não só no próprio título do conto, quanto nos acontecimentos que ele narra. Podíamos explorar de forma isolada vários destes aspectos, que têm obviamente sua relevância, porém uma discussão que parece central é a que trata da *morte do sujeito*. Entendida aqui em sentido amplo, não só como um discurso que questiona os valores impostos pela estética modernista, mas também como o questionamento de valores humanistas liberais do mundo moderno - a questão do sujeito é muito bem explorada por Rubem Fonseca. A morte do sujeito está presente tanto na temática do conto, que fala de um professor secundário que mata um escritor famoso para assumir sua identidade, quanto na estrutura formal do texto, no qual há um constante diálogo com outros textos literários e com o cinema.

Partamos então da exigência social que sofre o nosso protagonista, o farsante John Landers. Como professor secundário, filho adotado e pobre, John ambiciona ser escritor e tem paixão por Edgar Allan Poe. Ao escrever seu primeiro romance, Landers tenta vendê-lo a uma editora, mas o livro é rejeitado. Landers reúne elementos suficientes em sua biografia para nunca sair do anonimato, ao contrário de Peter Winner que, em sua opinião, “merecia seu nome coberto de fama, glória e dinheiro, ainda que os últimos livros dele tivessem sido uma merda”. Por que uma editora aceitaria publicar seus originais se ele não era ninguém, se ele não tinha identidade? A pressão social leva Landers a procurar uma identidade. Nada melhor do que a identidade de um vencedor, daí o assassinato de Winner.

Esta ironia, um dos recursos mais usados pelas paródias modernistas e pela literatura em geral - de Cervantes a Machado de Assis - é reivindicada por teóricos como Linda Hutcheon como uma das mais marcantes características da ficção pós-moderna. Se ela se assemelha mais ao tipo moderno ou pós-moderno, só a seqüência vai responder ao leitor...

No conto de Fonseca o uso da ironia é recorrente: o nome do escritor assassinado - Winner - já é uma vitória em contraposição ao próprio assassino, Landers, que se considera um fracassado. Outros exemplos podem ser dados pelos títulos publicados sob a autoria de Winner após seu assassinato por Landers: *O Farsante*, *Romance Negro* e *O Impostor*. Além disso, um discurso hermético e rocambolesco usado por Winner para mostrar sua superioridade intelectual de professor universitário em relação a Landers, que lecionava em uma escola secundária, logo é ridicularizado. Ao mexer nos papéis do morto, Landers descobre que tudo o que o escritor dissera em sua conversa de bar havia sido decorado, numa clara ironia à linguagem e postura arrogantes da academia. Mas será esta ironia subversiva, ou um recurso

para falsear a falta de originalidade do texto pós-moderno, com o qual nosso conto compartilha elementos?

Modernismo, pós-modernismo, paródia e pastiche

A retomada de recursos de textos canônicos do modernismo pelos pós-modernos é motivo de uma das brigas-chave entre os teóricos: alguns atribuem esta retomada - em analogia com o resgate feito pela arquitetura pós-moderna - a um sentimento nostálgico, a um saudosismo acrítico; outros, consideram esta retomada não só como um exercício de crítica, como uma historicização da ficção.¹

Um dos partidários da primeira posição é Fredric Jameson, que considera o fenômeno pós-moderno como reflexo das novas formas de cultura diretamente condicionadas à emergência de uma nova ordem econômica e um novo modelo social produzidos pela atual fase do capitalismo. O autor localiza o nascimento deste capitalismo internacional e de consumo nos Estados Unidos, final da Segunda Guerra Mundial, início dos anos 50. O paralelo que Jameson traça entre o recurso moderno da paródia e o recurso pós-moderno do pastiche determina as principais diferenças entre um e outro tipo de arte.

Embora ambos partam da imitação “dos maneirismos e contorções estilísticas de outros estilos”, o efeito da paródia “é o ridículo sobre a natureza desses maneirismos estilísticos e seu exagero e excentricidade, em relação à maneira como as pessoas geralmente falam ou escrevem (...) Assim, por detrás de toda paródia resta um sentimento de que há uma norma lingüística em contraste com a qual é possível zombar do estilo dos grandes modernistas”.²

O autor considera que este “zombar” é impossível através do pastiche. O primeiro argumento é o do contexto do pastiche. Enquanto no modernismo ainda existe uma norma lingüística a ser quebrada, no contexto pós-moderno da sociedade de consumo, tem-se a fragmentação da linguagem a tal ponto que “cada grupo passa a falar uma língua particular”.³ Tem-se apenas a heterogeneidade estilística que, sendo aceita moral e comercialmente, tem motivação e efeito totalmente distinto da paródia: “O pastiche é a paródia vazia”.⁴

A própria Linda Hutcheon, que classifica a intertextualidade como característica tipicamente pós-moderna, afirma a natureza plural e contraditória do fenômeno pós-moderno.⁵ Para ela, a sua provisoriidade é a prática que referenda sua dependência em relação ao modernismo, de se apropriar dos seus recursos e idéias, para logo depois refutá-los. Segundo a autora, o pós-modernismo não afirma nem nega o modernismo, apenas o

questiona, cria dúvidas para as quais não aponta nenhum caminho de resolução. Como podem os recursos consagrados pelo modernismo serem radicalizados por uma literatura que não chega sequer à negação ou à afirmação de qualquer idéia?

Mesmos meios, diferentes fins

Será tão fácil, porém, se apropriar dos recursos modernistas, ou da intertextualidade e legitimá-los como características do pós-modernismo? A resposta sempre será difícil e polêmica. Uma das maiores dificuldades se refere à coerência. No modernismo, a intertextualidade tem sua origem na idéia de Mikhail Bakhtin, de que a mistura de gêneros, estilos e vozes, tanto literários, quanto populares, servia para determinar a originalidade do romance.⁶ Assim, em *Ulysses*, James Joyce passa do diálogo com textos canônicos ao jargão jornalístico, além de absorver as variações linguísticas populares, como a linguagem dos *pubs* irlandeses. Esta mistura dá uma unidade ao texto, valor absolutamente refutado pelo pós-modernismo. Porém esta unidade não significa um sentido único para a obra - a volta ao romance monológico - mas serve para torná-la mais complexa, o que lhe abriria maiores possibilidades interpretativas. Ou seja, o valor modernista da unidade não deve ser confundido com o uso do ambíguo termo pós-modernista de totalização.

Jameson reconhece que James Joyce usou o pastiche em *Ulysses*, mas, longe de aceitar a classificação desta obra como pós-moderna, o autor esclarece: “essas coisas foram aspectos secundários ou menores da arte modernista, mais marginais do que centrais, e que temos algo de novo quando elas se transformam nos aspectos centrais da produção cultural”.⁷ Eis a diferença radical.

Quanto ao caráter nostálgico do pastiche pós-moderno, ele se opõe de forma radical ao cunho crítico e subversivo da arte modernista. Para Jameson, o que há de mais preocupante nesta nostalgia é o desprezo pelo mundo real que ela representa: “A produção cultural foi reimpulsionada para o interior da mente (...) parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens e estereótipos pop sobre esse passado, que fica sempre fora do nosso alcance”.⁸

Esta afirmação nos remete para outro grande pós-moderno: a discussão sobre a natureza da história.

A mudança de referencial pós-moderna: uma realidade de imagens

Jameson acredita que é justamente neste aspecto que a sua teoria, de que o pós-modernismo reproduz/expressa a lógica da sociedade de consumo, se confirma. Para ele, o “desaparecimento do sentimento de história”⁹ é provocado pela mídia, que colabora para relegar ao passado as experiências históricas recentes, tratando-as como mero produto, nos condena a viver em um “presente perpétuo”.¹⁰

A acusação de seus “inimigos” de que o pós-modernismo seja anistórico é rebatida veementemente por Hutcheon. Para ela o pós-modernismo não nega a existência da história, apenas frisa que o único acesso que temos a ela hoje é pelo discurso, pela textualidade de documentos, relatos de testemunhas, entre outros.¹¹ A autora usa o exemplo da arquitetura pós-moderna que mistura estilos de várias épocas diferentes, como uma forma de refletir ou, nas palavras dela, de problematizar o passado. Quanto à literatura pós-moderna, a autora afirma que a preocupação histórica se reflete nas citações, nas intertextualidades, que extrapolam os textos literários e misturam personagens ficcionais a personagens históricos.

Exemplos desta mistura não faltam ao texto de Fonseca. A citação de personagens históricos começa com Kafka, passando por Edgar Allan Poe, Baudelaire, Dashiell Hammett, Auguste Comte, Mozart e Freud, até chegar a Bachelard ou Umberto Eco. Estes serão misturados não só aos personagens de Fonseca, mas também aos detetives mais famosos da ficção mundial como o Sam Spade, criado por Hammett, ou o Marlowe, de Chandler, ou ainda Hercule Poirot, de Agatha Christie, o Daupin, de Poe e o inspetor Maigret, de Simenon. Além disso, há a citação literal do texto de Poe e a constante lembrança da tragédia grega. Este amplo diálogo constitui uma clara mistura entre arte elitista e popular. Para Hutcheon, isto seria apenas mais uma das contradições do pós-moderno, que se resolveria apenas sendo assumida. No entanto, se seguirmos o pensamento de Jameson, podemos perceber nesta mistura uma estratégia comercial que denuncia a inserção do pós-modernismo na lógica da sociedade de consumo.

Mas o que se questiona em toda fusão de história com ficção é o seu enfoque. Se considerarmos a distinção tradicional entre ficção e história, em que uma reflete a realidade e a outra o produto da imaginação do artista, teremos duas implicações. Por um lado, a literatura será acusada de adulterar fatos históricos, por colocá-los em um outro contexto que não o original. Por outro, restringir os temas da ficção significaria violentar a sua própria natureza de ficção.

O que incomoda, na realidade, não é a mistura de personagens

e fatos ficcionais e históricos, mas sim a idéia subjacente de que é no nível do discurso, da narrativização que história e ficção se equiparam, de que é aí, e somente neste nível, que ambas podem produzir suas verdades. Ou seja, a idéia de que a história só nos é acessível de maneira textual, leva-nos a uma grande dúvida, a um ceticismo que pode ser infinito, porque apaga os limites entre a ficção e a realidade.

A brecha aberta por este pressuposto é a de que tudo pode ser mentira ou não ter ocorrido. Deve-se, é claro, questionar a história, devemos relativizá-la porque ela é escrita por pessoas, subjetividades, que sempre serão parciais, embora parcial não signifique irreal. Porém, não é através de uma problematização *ad infinitum* que as contradições ou erros históricos serão resolvidos. A ausência de certezas e respostas pode gerar graves conseqüências, principalmente no campo ético.

Como podemos, então, classificar o texto de Fonseca, se ele abusa das personagens históricas e dialoga tanto com a literatura elitista e a popular? A necessidade de classificá-lo parece limitar a análise de um texto que trata de questões tão complexas como a da identidade; embora, ao final da leitura do conto, o leitor possa tirar suas próprias conclusões quanto aos tipos de valores que Fonseca prioriza: se ele exercita a crítica, a ironia; ou a imitação estilística vazia. Porém, a discussão dos aspectos comuns à ficção pós-modernista parece interessante. Vejamos, por exemplo, o efeito da citação de tantos personagens e autores de literatura policial. Pode-se perceber ao longo do texto, de maneira indiscutível, que estas citações constróem todo um ambiente, e dão uma unidade, uma coerência, ao texto.

A Morte do autor e as dúvidas sobre o sujeito

O desprezo pela originalidade que o pastiche pós-moderno representa é apenas uma parte de outro fenômeno decorrente da nova ordem econômica e social. O fim da originalidade significa o fim do eu individual, o fim do sujeito.

Seguindo o texto, para Landers, o assassinato de Winner deveria significar vida nova, afinal ele assumiria a identidade do famoso escritor e poderia escrever seus livros com relativa garantia de publicação, comercialização e público. Mas será que no mundo do novo Winner ainda há lugar para a figura do autor, tanto quanto havia na época de Poe, Chandler ou do jovem Winner?

Uma possível indício de resposta seria a indiferença por parte de sua mulher, Clotilde, da crítica, da imprensa em relação à troca do verdadeiro Winner por Landers. Mesmo que os dois fossem de fato irmãos gêmeos,

como se explica que diferenças de texto, opção sexual, ou de gosto pela publicidade, possam ter sido aceitas tão facilmente? Outra resposta pode ser a afirmação de Winner a Landers de que ele (Winner) está acabado, no trecho em que justifica o seu comparecimento ao festival de Grenoble. Não estaria já o próprio Winner morto como autor?

Pode-se considerar o fracasso de público e crítica do último livro do personagem, bem como o de seus últimos anos de produção, não só como um indício do fracasso de um modelo literário, mas também relacioná-lo com uma transformação da crítica literária ao longo da história. Esta partiu do autor como referência primeira do fazer literário (biografismo), para depois centrar as atenções sobre o próprio texto (*New Criticism*). Passou posteriormente a destacar a importância do leitor, com a declaração de morte do autor feita por Roland Barthes¹², até chegar ao atual debate em torno do contexto discursivo, textual e histórico, reivindicado pela crítica pós-moderna como principal elemento de organização de sentido na literatura.

Temos aqui aquilo que Linda Hutcheon mostra como um entrelaçamento da ficção com a crítica e a história, classificado por ela como um fenômeno tipicamente pós-moderno dentro da literatura. Ou seja, um texto que se pretende ficcional, literário, se referencia em personagens e fatos históricos que vão remeter o leitor a associações do mundo ficcional com o real histórico através do artifício comum a ambos que é a textualidade. Daí a tentação de fazermos associações unindo a história da crítica literária com a trajetória de um personagem fictício que representa toda uma transformação do status do autor até chegar ao ponto em que não interessa quem escreve, mas apenas o que se escreve.

Ao contrário de uma problematização pela problematização, os recursos usados por Fonseca no texto vão servir a propósitos que vão se evidenciar e com a sua evolução. A citação de personagens históricos dá verossimilhança à conversa de bar entre dois professores de literatura e escritores, por exemplo, a afirmação de uma das personagens de que eles, os escritores de romances policiais, são os recriadores da tragédia grega, é retomada no final, mostrando uma ironia do destino (e do autor), além de dar toda uma dramaticidade às revelações. A lembrança da epígrafe de *Os Crimes da Rua Morgue* também será retomada e aprofundada, no final.

A morte do autor neste caso é literal e simbólica, e sua identidade vai se refletir na estrutura do texto, o que leva o leitor a se perguntar: afinal, quem é aquele narrador em terceira pessoa, que não é neutro, já que a maior parte do texto está em primeira pessoa, mesmo que entre aspas? Será Rubem Fonseca o nosso narrador? A tentação é a de acreditar que se trata ou do velho Winner e mais de uma de suas histórias, ou mesmo mais uma farsa do impostor John Landers.

Remetamo-nos ao texto para verificar como a estrutura do conto tenta confundir o leitor não só quanto à autoria, mas também quanto à veracidade do relato de Landers a Clotilde. A dúvida começa com a resposta de um dos membros da platéia do festival onde Landers passando-se por Winner lança o desafio de descobrirem qual foi seu crime e quem é a vítima: "O nome dele é Peter Winner (...) Você, Peter Winner, matou Peter Winner(...) Ao escrever *Romance Negro* você criou um novo Winner, matando o antigo". Até este momento a dúvida é colocada pelos personagens, mas no terceiro dos intertítulos do conto a gramática denuncia a dúvida do próprio autor: "Primeiro Segredo de Peter Winner ou John Landers". Afinal, de quem é o segredo? É a indagação imediata do leitor.

Outro indício de que não podemos confiar nem no narrador nem na voz de Landers (ou Peter?) ocorre na resposta que ele dá a Clotilde sobre o nome pelo qual deve chamá-lo: "Não, Clotilde, você não tem que me chamar de John, você pode continuar a me chamar de Peter". Outra pista aparece no trecho em que o personagem relata a intenção de matar Clotilde: "O champanha e o veneno eram para matar você, Clotilde, a editora que recusara meu livro, o livro de John Landers". O grifo mostra claramente a mudança de narrador. Porém para esta pergunta só quem pode dar uma resposta é o leitor, é a sua interpretação que vai decidir, este é o mérito da ampliação que mais de uma voz pode dar ao texto. Temos uma parte da narração feita por um farsante declarado, acreditamos nele se quisermos.

O resgate da subjetividade através da história

Seja quem for o nosso narrador, a verdade que ele retrata nos é incontestável nestes tempos pós-modernos: a fragmentação do sujeito, a busca de uma identidade que o satisfaça.

Voltemos pois às angústias de John Landers que, aos poucos, se cansa de ser uma sombra: "Novo Winner! Cretinos!" esbraveja. Ao longo do texto várias vezes o personagem afirma a sua insatisfação em trabalhar para dar mais fama a um nome que não é seu, que já estava em decadência: "ao matar Winner e apossar-se do seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apoderasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? O vivo do morto ou o morto do vivo?"

Vemos que, com o passar do tempo e com o sucesso de seus livros, Landers reconhece seu próprio talento, qualidade suficiente para ter identidade própria, para ser sujeito, um vencedor que não precise se chamar Winner. Para resgatar a subjetividade perdida, e se livrar do fantasma do

outro, o único caminho é a busca de seu passado e a posterior confissão do assassinato de Winner, só assim ele poderá ser reconhecido como sujeito e autor do *Romance Negro*, do contrário seu nome nunca sobreviverá como o de Poe ou Hammet, ou mesmo de Winner. É por voltar a se sentir um não-ser, que Landers sai em busca de sua história, de seu passado. Todas as revelações que surgirão através deste resgate serão a única chance de uma ressurreição.

É ao vasculhar sua história que John Landers encontra a sua identidade, o seu Eu, passa a ser sujeito, a ter uma memória. Porém, ao invés de transformá-lo num vencedor, as revelações, a que vai chegar, vão dificultar e dramatizar a sua até então descomprometida vida de sombra. Acreditando na afirmação da epígrafe de Thomas Browne, no conto de Poe, de que tudo pode ser descoberto, a descoberta de sua própria história o faz não só reviver a tragédia grega, como o remete a um passado mais remoto, o do mito de Caim e Abel.

Ao contrário da idéia pós-moderna do questionamento pelo questionamento, Landers chega às suas certezas, seja a de que a vida sem a história se torna vazia, seja de que o fim dessa história, ou seu total desprezo por ela levam à extinção de qualquer relação ética com o presente. Todo o drama do protagonista remete o leitor a uma associação às implicações sociais, políticas e ideológicas que a cética interpretação pós-moderna de história como textualidade pode levar; e mostra uma alternativa: pode existir resposta, pode existir afirmação. Landers escolhe, opta, não fica eternamente protegido pelo muro da dúvida. Ele escolhe arcar com todas as conseqüências de ter um passado, embora alguns, como Clotilde, prefiram o esconderijo e a irresponsabilidade da farsa e da dúvida.

Voltamos a perguntar de que vale um questionamento que não nos leva a nenhuma resposta. A ausência de vínculos com o passado e a idéia de que este é passível de qualquer interpretação, dão uma ilusão de liberdade, de ausência de vínculos com a realidade que realmente são muito confortáveis, sob certos aspectos. Mas seria essa eterna incerteza capaz de satisfazer os seres humanos? Deixemos a resposta para o narrador do *Romance Negro*, a quem demos nosso voto de confiança: “A vida tem um valor, que ele (Landers), agora, percebe qual é; é a morte, uma densidade absoluta.” Ele adquire a sabedoria de quem descobre que a vida é muito mais do que narrativa, que discurso. Ela não é feita só de papel.

NOTAS

- 1.FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- 2.HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*; tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p.34, 116.
- 3.JAMESON, Fredric. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo", in *O Mal-estar no pós-modernismo:teoria e práticas/organização* de E. Ann Kaplan; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1993,p.28.
- 4.Idem, p.29.
- 5.Idem.
- 6.BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. São Paulo, Hucitec/Unesp, 3a edição, 1993, p.85.
- 7.HUTCHEON, ob. cit., p.39.
- 8.JAMESON, ob. cit., p.41.
- 9.Idem, p.34.
- 10.Idem, p.43.
- 11.Idem.
- 12.HUTCHEON, ob. cit., p.126.
- 13.BARTHES, Roland. "A Morte do Autor" in *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p.65.