

CADERNOS DO IL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Nº 8 NOVEMBRO DE 1992

Reitor

Prof. Héglio Trindade

Diretora do Instituto de Letras

Profa. Eloína Prati dos Santos

Corpo Técnico

Rogério Oliveira Vieira

Gislaine Silva Marins

José Canisio Scher

Apoio

Pró-Reitoria de Extensão

UFRGS
Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades

É opinião dos críticos políticos que o sucesso contra o Iraque fortaleceu a imagem do presidente Bush junto ao povo norte-americano, aumentando a probabilidade de uma reeleição -- pela quarta vez consecutiva -- do partido republicano (cuja política é tradicionalmente mais dura e desfavorável com relação aos países do terceiro mundo) na próxima campanha presidencial.

O que temos, então, é um círculo que se completa e no qual encontramos os valores que regem o agir da nação americana aceitos, questionados e, a seguir, ratificados. Resta, à guisa de conclusão, escolhermos entre duas alternativas. A primeira seria a de expor o lado mais escuro deste mito de um mundo em que "todos são iguais, mas uns são mais iguais dos que os outros", denunciando assim a manipulação ideológica que vem permeando a História desde que o mundo é mundo. A segunda alternativa, bem menos engajada, seria a de sugerir que a luta pelo poder é parte integrante da natureza humana e que aqueles que detêm este poder não se podem dar o luxo de questioná-lo, sob pena de perderem sua posição de comando. "Ao vencedor, as batatas!"

FICCIONISTAS PÓS-MODERNOS NOS ESTADOS UNIDOS

Eloína Prati dos Santos

Tentar definir pós-moderno de forma clara e definitiva é correr o risco de procurar em vão por alguma coisa que na realidade só existe como linguagem. Pós-moderno é um desses termos inventados pelos críticos, o mais usado dentre um elenco de outros igualmente inadequados e/ou insuficientes - paraficção, metaficção, ficção pós-contemporânea - e que aponta na direção geral de um complexo de idéias e tendências.

A tentativa de organizar o que segue não força o conteúdo na direção de nenhuma definição pré-concebida de pós-moderno, buscando com isso evitar o reducionismo, a categorização fácil e o exame isolado de certas convenções, atribuindo-lhes um significado mais universal do que possam merecer.

O objetivo não é teorizar, mas somente descrever o que têm feito com a narrativa alguns autores norte-americanos nas últimas décadas, abordar autores e livros que demonstram a variedade e as possibilidades do pós-moderno com um único pressuposto: enfocar ficções que tenham rejeitado noções tradicionais de representação, que tentam redefinir o realismo e que, embora modernas, de alguma forma transpõem o moderno.

É impossível e inútil demarcar com uma linha nítida o que constitui o pós-moderno na literatura porque o pós-moderno não segue o moderno, mas convive com ele, o utiliza e o desafia, por um lado. Por outro, suas muitas raízes se espalham tanto no teatro do absurdo e na ficção surrealista quanto na própria história da ficção desde Cervantes, passando por Fielding e Richardson, Joyce, Hemingway e Faulkner, enquanto outros estão calcados na ciência e na filosofia modernas.

Dentro dos limites da ficção pós-moderna norte-americana, gostaria de arbitrar um ponto de partida

para, a seguir, transgredi-lo, como convém ao assunto. 22 de novembro de 1963 - o dia do assassinato de John Kennedy pode ser considerado o dia em que o pós-moderno foi oficialmente introduzido nos Estados Unidos. Essa data simbolicamente assinala o fim de certa inocência e otimismo da consciência coletiva norte-americana, o fim de certos pressupostos e certezas que ajudaram a informar a noção de ficção nos Estados Unidos: o fim do sonho americano. É claro que isso é uma simplificação útil, mas a noção é reforçada pela subsequente morte de Martin Luther King, pela Guerra do Vietnã e pelos escândalos da presidência de Richard Nixon.

Além dessas, muitas das perturbações e incertezas que afetaram a sensibilidade dos autores destas décadas tiveram várias outras raízes na filosofia de Kant, Wittgenstein e dos existencialistas, no desenvolvimento da física quântica, na teoria da relatividade, no princípio da incerteza, e nas próprias revoluções estéticas de outras formas de arte ocorridas na primeira metade do século. Um aprofundamento da consciência de subjetividade na maioria dos campos de conhecimento e o papel que ela desempenha na natureza do nosso sistema de pensamento também se refletiu sobre a ficção das últimas décadas.

Neste contexto, não surpreende que a ficção realista moderna (os termos quase se confundem nos Estados Unidos) parecesse menos atraente aos escritores tentando descrever um mundo cada vez menos estável e predizível do que muitos enredos de romances nos queriam fazer crer. O romance tradicional perde sua eficácia e sua credibilidade porque a nova complexidade cultural ultrapassa seus meios de espelhar a realidade. O ataque à representação, ou à reinterpretção mimética torna-se uma tendência de vários aspectos, mas pode ser encontrada em todos os trabalhos hoje ditos pós-modernos em sua orientação.

Jair Ferreira dos Santos define essa nova sensibilidade como "não linear - quântica, descontínua, modelada pela TV, a moda, a publicidade, o design, o rock" e a chama ainda de "pop, gregária, dionísica e contracultural, experimentadora e sem hierarquias", enfeixando o que seria uma "revanche dos sentidos contra a inteligência modernista". Segundo Jair, vivendo num mundo informacionalmente hiperbólico, "o indivíduo passa a ser um receptor de mensagens aleatórias [sic] e a perceber o mundo e a História como um espetáculo entrópico e fragmentário, sem totalidade, irracional, enquanto à sua volta a realidade se dissolve numa colagem de signos e simulacros cujos referentes são remotos ou se perderam". Respondendo a isso, nessas obras de autores como Barth, Pynchon, Heller, Vonnegut ou Coover, "...Deus ou qualquer outro grande referente tipo História, Natureza, Conhecimento são liquidados como abonadores da ordem ou de um sentido para o universo e a vida; e em seguida é anulado o realismo, a mais cara das convenções literárias... Em seu lugar", ele continua, "o pós-moderno soltou o Demônio de Maxwell, aquele dispositivo da termodinâmica que diz que o destino do universo é degradar-se pela entropia até o nuliverso, e pôs em circulação uma anti-literatura que, bem humorada, fantasiosa, sem 'iluminações', tende a problematizar ao máximo nossa percepção da experiência e da própria literatura"¹.

Em seu romance *Snow White* (1965), Donald Barthelme interpõe, mais ou menos na metade do texto, um questionário ao leitor:

¹ Jair Ferreira dos Santos, "Barth, Pynchon e outras absurdetes. O pós-modernismo na ficção americana". In: Roberto Cardoso de Oliveira, et al. *A pós-modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1987. pp. 59-60

1. Você gostou da história até agora?
sim () não ()
2. A Branca de Neve lembra a Branca de Neve que você lembra?
sim () não ()
3. Você entendeu, ao ler até esse ponto, que Paul é a figura do príncipe?
sim () não ()

E assim por diante, seguindo-se perguntas mais surpreendentes:

8. Você gostaria de uma guerra?
() sim () não
12. Você acha que o Sindicato dos Autores tem sido rigoroso o suficiente na representação dos escritores ante o Congresso no que se refere às leis do direito autoral?
() sim () não
14. Você lê de pé? () deitado? ()
sentado? ()
15. Na sua opinião os seres humanos devem ter mais ombros? () dois pares de ombros
() três? ()²

Entropia e anti-realismo são os decalques, na literatura, do capitalismo pós-industrial, baseado na tecnociência e na informação, em ascensão nos Estados Unidos há duas décadas. Através deles os autores tentam desfamiliarizar o familiar, levar o leitor a reinventar a realidade, deslocar a experiência humana mais para as margens, deslocar as margens em direção ao centro.

² Donald Barthelme, *Snow White*, New York, Bantam Books, 1967, pp. 82-83.

Barthelme está renunciando ao papel de escritor como guia capaz de "iluminar" os caminhos do leitor fazendo o pós-moderno parecer, por contraste ao moderno, brincalhão, desconstrucionista, paratático.

A Primeira Lei da Termodinâmica diz que a energia pode ser convertida de uma forma para outra e que a quantidade total de energia contida em um sistema fechado é fixa. No entanto, nada diz sobre se um determinado estoque de energia pode ser usado para algo útil. A Segunda Lei, também chamada de "entropia", afirma que sistemas isolados de energia tendem a mover-se da ordem para a desordem. Se colocarmos cem pedras verdes no fundo de uma jarra, sobre elas cem pedras vermelhas e ainda sobre estas cem pedras pretas e sacudirmos a jarra vigorosamente, sabemos o resultado: uma mistura das pedras de diferentes cores. Podemos continuar sacudindo a jarra por anos a fio sem jamais chegar perto de duplicar a configuração original. Ou seja, o tempo se move numa direção definida, com os sistemas desordenados ocorrendo sempre depois dos ordenados. Entropia é, portanto, a medida científica da desordem ou fortuidade de um sistema. A Segunda Lei diz que em um sistema fechado a entropia aumenta ou permanece a mesma, jamais diminui, ou seja, a desordem jamais diminui. Isto não quer dizer que alguns sistemas não possam tornar-se mais ordenados, mas o fazem à custa de mais desordem em outra área. A Segunda Lei afirma que na natureza, como na vida, paga-se pelo que se obtém. Nada é gratuito.

A narrativa pós-moderna, vitimada pela entropia, caotiza o espaço, o tempo e o enredo. O enredo poder ser destruído por saturação - acontecem mais coisas do que a memória pode reter ou seria necessário:

Donald Barthelme simplesmente descarta o enredo em seus contos. A curva dramática inexistente e o fim não traz mensagem ética. Em *Lost in the Funhouse* (1968), o narrador barthiano propõe e rejeita vários finais. Em

The Confederate General of Big Sur (1964), o narrador de Brautigan diz que poderia continuar narrando em alta velocidade até que o livro tivesse "186 mil finais por segundo". Pynchon, em **Gravity's Rainbow** (1973), salta sem transição da pantomima para o misticismo, do vaudeville para o sermão, o texto perdendo a unidade de tom. A técnica narrativa está voltada à incerteza que na metaficção é endêmica. O labirinto também é instável. Pessoas ou pronomes narrativos podem se permutar até no meio de uma frase e ficamos sem saber quem está narrando.

Essa carga de incerteza, provocadora de certa resistência à leitura, representa a opacidade do mundo à interpretação, o que é obtido mediante a desestabilização de elementos antes intocados da gramática narrativa. A constância física e mental dos personagens, por exemplo, é posta em xeque. Certa mulher em **V** desloca sem lógica sua identidade e é sucessivamente Victoria Wren no Cairo, Vera Merving na África do Sul e Verônica Manganese em Paris.

Trout Fishing in America (1980) é, ao bel-prazer de Brautigan, o título do livro, uma pessoa, um adjetivo, um hotel, uma esferográfica com que ele escreve suas fábulas açucaradas e violentas num oeste repressivo e utópico.

"**The Magic Poker**", de Coover, é uma obra-prima como contestação da narrativa pela narração. O conto começa: "Percorro a ilha e eu a invento". Segue-se, em 55 fragmentos, uma desova em abismo de contos de fadas mortos pela narração, mal nascem na narrativa, centrados nos motivos da varinha e do beijo mágicos (transformadores).

Trucagem parecida é utilizada por Barthelme no conto "**The Sentence**", cujo personagem é a própria frase que está sendo escrita sem ponto, por oito páginas. Como o paradoxo das mãos criado por Escher - uma desenhando a outra a desenhá-la - enunciado e enunciação se entrelaçam numa ambigüidade indecível.

Coover e Barthelme são ainda mestres na inclusão de pessoas reais em seus textos. Ao devassar o macartismo em **The Public Burning** (1977), Coover pinça como narrador Richard Nixon. Barthelme reescreve **Branca de Neve** convertendo a heroína numa piranha heptoninfomaníaca que acaba por comover o próprio presidente norte-americano em exercício.

Em 1967, Barthe publica um ensaio, tentando descrever o que está acontecendo com sua narrativa e com a de seus contemporâneos. Em "**A Literatura de Exaustão**", Barth argumenta que, numa ambivalência niilista, desencadeada, o romance tradicional, calcado na ilusão verossímil, 'é um "flatus vocis" ... A solução é jogar esse impasse intelectual contra si mesmo. Isto é, o romance deve se tornar uma imitação deliberada do romance, dos gêneros literários ou de qualquer outro texto apto a injetar-lhe sobrevida.

Contra-romance que imita e canibaliza não só o romance como também o conto de fadas, o western, a pornografia, os quadrinhos, a metaficção quer ser a nova epistemologia literária, um desmascaramento das convenções ficcionais e até lingüísticos mantidas intactas pelo modernismo criando mundos verbais alternativos.

Se a intertextualidade - sistemática, carnavalesca - é marca de nascença no pós-modernismo, Nabokov é seu exemplo mais radical. Seu fantástico **Pale Fire** (1962 - **Fogo Pálido**, Brasiliense) parodia ao mesmo tempo thriller de espionagem, estudo literário e análise filológica, até consumir-se em delirante máquina intertextual. Seu personagem-chave é um poema de 999 versos escritos por John Shade, possivelmente a partir de conversas com seu vizinho Kimbote. Mas Kimbote, que tenta provar sua participação na criação do poema, é um homossexual lunático que se crê o exilado e perseguido rei de Zembla. Com isso a narrativa nos mantém até o fim

flutuando, incerto, entre dois textos e vários níveis de realidade: o "objetivo", o delirante, o fictício.

A obra é, no entanto, selvagemmente unificada: o poema de 999 linhas escrito por Shade com comentário de Kimbote - que ocupa 3/4 do livro, mais o índice são cuidadosamente interligados. Os três níveis da história levam a Nabokov: o poema ridículo, tão paródia quanto poesia; o comentário e o índice. O tempo proustiano que passa, o tempo passado e relembado, encontram o tempo presente. Kimbote, o comentarista enlouquecido, imaginava que Shade escreveria versos sobre ele - o rei exilado e solitário e seu passado glorioso como rei de Zembla. No entanto, a narrativa revela-se antiquada, numa estrutura social indiferente que se perpetua independente das memórias esplendorosas de Nabokov. Num sentido amplo, o poema é parte da indiferença norte-americana ao tempo passado, à memória. Os Estados Unidos pós-guerra engolem e digerem a memória antes que ela tenha tempo de assentar-se. O comentário selado por Nabokov é uma forma de resistência a essa voracidade. O poema de Shade é um deboche - do estilo modernista em duas referências ellióticas - do besteirol pastoral no qual é tudo escrito. Ele não tem coerência, é um deboche da poesia. O comentário lê no poema o que ele não é, uma reconstrução, um exercício acadêmico construído sobre a função crítica com a qual Nabokov convivia em Cornell. O índice é como que a cobertura do bolo - notas de rodapé a notas de rodapé. O trabalho todo tomado em conjunto é um artefato auto-suficiente - a arte espelhando a arte.

Em John Barth o desastre entrópico assume cores filosóficas, é uma alegoria moral. Admirador de Machado de Assis, escreveu seu primeiro romance, *The Floating Opera*, aos 24 anos. Seus textos mais recentes - *Chimera*, *Letters* e *Sabbatical* - revelam decidida influência da "écriture" francesa. Mas pela ambição, pelo espectro temático, a arquitetura e o burlesco sem

medidas seu "épico paródico" Giles Goat-boy (1966) ainda é considerada sua "monsterpiece".

Giles é filho de um computador e uma mulher e é criado entre bodes até descobrir, um dia, sua humanidade. Aí sonha em ser herói e abala-se em aventuras para reivindicar seus direitos. Quer ser tão somente o grande tutor do estudantado no Campus Oeste dominado pelo terrível WESCAC, um computador de guerra aberta com seu equivalente EASCAC, no Campus Leste. Giles desce três vezes ao ventre do monstro para desprogramá-lo e após praticar sexo com sua mãe em frente ao seu pai, mata-o por desprogramação.

Giles é ao mesmo tempo uma paródia da Bíblia, releitura de Édipo, farsa da Guerra Fria entre EUA e URSS, reciclagem do mito do herói errante, seu alvo principal a ciência. Seu pastor é um médico psicoproctologista matemático decidido a desvendar o mistério do universo medindo ânus de cabras, uma das quais sua amante. A metáfora universitária debocha do ensino e da política educacional norte-americanas; os computadores auto-programáveis simbolizam a troca de liberdade pela tecnologia e permitem a Barth a deglutição pós-moderna da ficção científica.

Diversamente de um grande número de outros ficcionistas pós-modernos, Barth tem conseguido colocar suas ficções diante de uma massa de leitores. Sua visibilidade e importância como porta-voz desse grupo tem sido reforçada pelo número de prêmios concedidos aos seus romances, pelas críticas publicadas nas melhores revistas literárias do país e pelos ensaios que escreve sobre a ficção contemporânea. Em 1980, publicou "Literature of Replenishment" para rebater críticas ao seu conceito de "exaustão". Nesse ensaio, Barth entende que, após ter exaurido os conceitos tradicionais de "self", verdade, realidade e de literatura, o papel de ficcionista é de re-energizar (replenish) esses conceitos e a própria literatura através de seu re-

exame e da recriação. O resultado tem sido altamente experimental, intelectualmente ambicioso e muito engraçado.

As oito ficções mais longas que Barth produziu podem ser vistas como quatro pares:

Os dois primeiros romances, *The Floating Opera* (1956, *A Ópera Flutuante*, Barsiliense) e *The End of the Road* (1958), são realistas em suas bases, mas já apontam para o niilismo do humor negro que se desencadeia em *Giles*. O protagonista de *Floating Opera*, Todd Andrews, está escrevendo sobre o dia em que decidiu cometer suicídio. Ao final do dia descrito ele conclui que se não há razão para viver, também não há razão para o suicídio. O herói é instável, sem identidade consistente; a realidade é igualmente inconsistente. A tentativa de explicar porque não se suicida leva Todd a uma série de digressões e à suspeita de que nada pode ser explicado, uma típica preocupação barthiana.

John Horner, em *The End of the Road*, sofre de cosmopsicose. Desprovido de identidade consistente, seu mundo interior é um reino de reações imprevisíveis que o paralisam. Ele é incapaz de qualquer ação. Temporariamente ele vence o torpor e assume uma série de "máscaras", praticando uma "mitoterapia".

Abandonando de vez o realismo, Barth abandona também o mundo contemporâneo e em *The Sot-weed Factor* (1960) volta ao século XVII e em *Giles* (1966) projeta-se no futuro. *Sot-weed* é um conto épico sobre um poeta laureado da colônia de Maryland, Ebenezer Cooke. A idéia é parodiar um romance do século XVIII, com muitas viagens, aventuras e desventuras, prostitutas, bandoleiros e até uma relação incestuosa. Ebenezer é um palhaço atrapalhado, inapto e sem caráter.

O par seguinte, *Lost in the Fun-house* e *Chimera* (1974, *Quimera*, Marco Zero) revela Barth como explorador das profundezas da forma narrativa e da linguagem. *Fun-house* é uma série de 14 ficções curtas,

entre ela uma história tridimensional - em que a história é o narrador, a narração é sobre escrever ficções, e a história está contida numa outra história, contida numa outra história. *Chimera* (ganhador do National Book Award) consiste de três novelas nas quais os narradores discursam sobre a natureza e a função da ficção enquanto vivem suas próprias ficções.

Nesses dois livros, a preocupação principal de Barth é com a mitologia e para revivificar a narrativa ele retorna às origens greco-romanas. Como a Quimera em pessoa, o monstro que exala fogo, parte leão, traseira de dragão e centro de cabra, Barth constrói três elementos - frente Dunyaziada, traseiro Belorofonte e meio Perseu - partes disparatadas, mas conectadas. A idéia da ficção crescendo a partir de si mesma, auto-gerada e auto-alimentada, fica bem exemplificada na primeira parte: Dunyazade, irmã de Sherazade descobre um gênio que conta às irmãs as histórias que Sherazade vai contar ao rei para salvar sua vida. O gênio é o distanciamento do processo ficcional, o contador de histórias afastado do centro da narrativa. Para Barth, a chave do tesouro é o próprio tesouro das narrativas que o gênio conta a Sherazade. Mas ela o faz também para salvar suas irmãs mulheres que seriam estupradas e mortas, uma por noite. "O prazer que eu encontro naquela cama é o de salvar minhas irmãs e cornear seu assassino". Dunny torna-se o repositório de toda a ficção e toda tática erótica. Explorador de palavras, o homem torna-se presa das palavras - aí reside a limitação do homem e sua mortalidade.

O último par, *Letters* (1976) e *Sabbatical* (1982) representam o retorno de Barth ao romance após uma década e também a revisão de seus anos de experimentalismo. Neles o escritor tenta sintetizar todos os vários temas de seus trabalhos anteriores. Em *Letters*, Barth usa o estilo epistolar de Richardson -

base da história do romance - mas também os próprios personagens, para tecer comentários sobre a ficção. É a história de um sonho, em março de 1969, durante o 157º aniversário da revelação pelo presidente Madison das cartas notórias de Henry ao Congresso em 1811. A história de Madison, a de Henry, a de Barth, a dos Estados Unidos são todas paralelizadas e misturadas ao desafio megalomaniaco de controle - do próprio trabalho, do mundo histórico, da realidade pós-industrial.

Sabbatical apresenta uma série de histórias dispostas de forma autoconsciente pelos personagens centrais de modo a criar um espetáculo histórico. Os gênios - verdadeiros ou não - Susan e Fenn são tio e sobrinha através de um complicado padrão de casamentos. Isso cria uma série de realções familiares e históricas fazendo de **Sabbatical** uma busca romântica.

O trabalho de William Gaddis, ainda na maior parte sem reconhecimento, está acima da média da trivialidade da maioria da ficção pós-moderna. Seu **The Recognitions** (1955) é um trabalho auto-reflexivo sobre as possibilidades duvidosas de obter-se salvação pessoal num mundo corrompido pela hipocrisia, heresia e engodo. É um romance de busca, uma grande viagem pela sordidez espiritual impelida pelo "sentimento de algo perdido". É sobre originalidade e imitação, esses irmãos siameses da civilização ocidental; sobre a paródia inerente tanto na arte quanto na religião e a proliferação de fraudes em ambos. É um livro intensamente "moral" que ataca o problema do isolacionismo num mundo moderno onde as pessoas se agarram com desespero a uma singularidade de identificação. Sua mera existência (do romance) questiona se a obra-de-arte redime o tempo.

Em uma complexa série de enredos deliciosamente complicados pela obliquidade, este romance enciclopédico de 956 páginas percorre a Nova

Inglaterra, Greenwich Village, Paris, Madrid, América Central e Europa Oriental. Wyatt Gwyon é criado por duas figuras centrais: sua tia-avó May, um pilar da comunidade calvinista, e seu pai, o Reverendo Gwyon, um pregador da Igreja Congregacional da Nova Inglaterra. Como artista emergente, Wyatt mostra grande habilidade em forjar artistas e obras Holandesas desconhecidas do séc. XV e XVI. Ele atrai a atenção de Basil Valentine - um ex-jesuíta, crítico de arte e autenticador de obras falsas - e Recktoll Brown, o demônio rico da história que encomenda as falsificações para sua rede internacional de forjadores.

Uma horda de agentes literários, aspirantes de escritores, poetas depressivos, pseudo dramaturgos, homossexuais, pseudo intelectuais, jornalistas e agentes de propaganda vagueiam por um mundo de fés e falsificações deslocadas onde as fronteiras entre a alucinação e a realidade são certamente re-estabelecidas. O trabalho de Gaddis não é experimental no sentido mais comum da palavra. O uso de cortes e metáforas e montagens produzindo uma estranha impressão de simultaneidade: místicos e alquimistas da Idade Média se misturam livremente a artistas e trambiqueiros do Greenwich Village de nosso século.

O segundo romance de Gaddis, **JR** (1975), é conhecido por seu incrível e apurado diálogo/monólogo e o domínio daquele diálogo sobre os pequenos trechos de narrativa. Esse fluxo de 726 páginas, sem capítulo, expõe "o que é a América, lixo e tudo mais". Natural de Long Island - **JR Vasant**, é um magnata de 11 anos de idade. Aproveitando uma excursão de sua 6ª série a Wall Street, ele usa o dinheiro de todos os colegas para comprar sua entrada em uma corporação. A partir daí, usando um telefone do corredor da escola, disfardando sua voz dentro de um lenço, ele dirige um grande conglomerado de empresas e investimentos. Apesar do título e de, na superfície, o livro dedicar-se às palhaçadas do prodígio-econômico, o coração do

livro reflete-se na história de três adultos - um jovem compositor e dois professores de JR.

Os personagens são identificáveis pelos padrões de discurso, tiques lingüísticos, tosses, gaguejos, cheiros ou roupas. As transições são feitas boca a boca - pelo telefone, em encontros fortuitos na rua, em auditórios de congressos.

Em 1985 Gaddis publica *Capentier's Gothic*, no mesmo estilo de JR - narrando através de monólogos e diálogos - é muito mais curto, 262 páginas, e muito menos ambicioso, todo o romance se passa dentro de uma casa. Paul e Elizabeth Booth alugam uma casa de um Sr. McCandless. Elizabeth é uma herdeira e aspirante a escritora. Paul é um relações públicas que está promovendo um evangelista do Sul chamado Reverendo Elton Ude, transforma a desgraça do afogamento de uma criança durante um dos batismos coletivos que Ude promove numa oportunidade para abençoar - e vender - o Senhor. Na casa, a porta está sempre aberta e o telefone toca sem parar, mas há pouca comunicação. Liz vê-se abandonada e violentada pela constante cacofonia da América sendo vendida pela América. Há pouca preocupação com a pessoa de Liz, com sua sanidade e muito menos com sua alma. Quando McCandless sugere que algumas pessoas escrevem romances porque estão indignadas, Liz retruca "não, podem estar apenas entendidas".

Gaddis, mal recebido pela crítica no início de sua carreira, acabou recebendo prêmios literários e um crescente interesse acadêmico por sua obra. Apesar de difícil, é divertido ler Gaddis. Ele continua a escrever livros "para pessoas que não leem com a superfície de suas mentes ao contrário da maioria da literatura hoje que nunca tira seu fôlego, e continua lhe dizendo coisas que você sempre soube".

Thomas Pynchon, aluno de Nabokov em Cornell, preocupa-se com o terror mais do que com a elegância escondida nos criptogramas da vida. Obcecado com os

detritos da civilização contemporânea, coloca seus personagens enfrentando uma mescla de esoterismo científico e absurdo psicológico, apenas para torturá-los com a possibilidade de que a mescla encontre alguma chave que poderia reverter a tendência de todos os sistemas para esgotar-se, de acordo com as leis da termodinâmica. Não é à toa que seu conto mais famoso intitula-se "Entropia".

Seus três romances tomam a forma dessa busca: o primeiro, *V* (1963), é construído sobre um grupo de personagens e de oposições enganosamente simples: Stencil/Profane, animado/inanimado, controle/rendição. Stencil tem a tarefa de procurar pela misteriosa "V" e ao fazê-lo, tenta com insistência impôr uma ordem estrita aos fatos que descobre ou constrói, buscando amenizar sua ansiedade sobre a própria falta de significado que o rodeia. Tudo que ele encontra é um signo maleável que pode ser interpretado e colocado dentro de seu esquema. Por contraste, Profane vive cercado de "coisas" e não de signos, ele é um intérprete preguiçoso.

Oedipa Mass, a heroína de *The Crying of Lot 49* também está envolvida numa busca que a obriga a interpretar a paisagem humana da Califórnia. Ela mergulha numa Califórnia saturnal tentando executar o testamento de um ex-amante. Envolve-se com roqueiros, filatelistas, a encenação de uma peça Jacobina, tenta descobrir as conexões entre um símbolo WASTE e o Tristero - um correio extra-oficial ligado aos tempos da Inquisição. Nesse contexto vizinho à alucinação, ela nada apura, a não ser a progressiva desintegração de seu próprio ego.

Pynchon está sugerindo que na sociedade moderna, paradoxalmente, o mistério aumenta com o volume de informação. Falhando ao ordená-la, interpretá-la o indivíduo é descartado pelo sistema para o WASTE - organização onde se unem os deserdados sociais. A

ordem supõe uma desordem crescente. Lixo, asilo, prisão, sanatório, a marginália é a entropia palpável.

Gravity's Raibow (1973) mostra quatrocentos personagens zanzando pela Europa depois da II Guerra. O personagem central é Slothrop, um marinheiro paranóico determinado a descobrir a relação fatal entre as trajetórias dos foguetes V-2 alemães e suas ereções.

O filósofo da linguagem William Gass enfatiza, tanto em sua ficção quanto em seus ensaios, que a linguagem não tem ligação essencial com a realidade. Os contos de *In the Heart of the Heart of the Country* (1968) descrevem personagens que dispõem a linguagem como barricada contra o vazio da realidade. O conto título emprega blocos de texto com títulos para escrever vários aspectos de uma cidadezinha do meio-oeste e a vida do narrador. Numa conjugação artística da forma e da metafísica da história, estes blocos de texto também são usados pelo narrador para construir um sentido de si mesmo.

Sua obra mais radicalmente experimental, *Willie Master's Lonesome Wife* (1968), usa fotografias, uma variedade de tipologias, páginas de cores e texturas diferentes para enfatizar a idéia de que a literatura de ficção é uma experiência dos sentidos. Uma resposta de Gass ao movimento feminista, a esposa não tem nome, não é classificável em nenhuma das categorias de Betty Friedman, mas faz, no entanto, parte de "mística feminina", uma mulher cuja passividade e desejo de agradar velam sua sensibilidade múltipla. A esposa que Gass cria está envelhecendo abandonada, solitária, cheia de autopiedade, passiva, mas ainda disposta a servir, procurando a orientação de um marido ausente, cheia de desejos contrapontuais próprios, paralelos aos contrapontos de sua representação. O esforço de Gass é chegar à esposa através de vários níveis e dimensões de "vozes", representadas no texto pelas várias tipologias. A própria natureza da página, cheia

de fotos, cartoons, recortes de manchetes de jornal, abafa a voz da esposa que tenta se comunicar com o leitor. Em páginas não numeradas, sem nome, a esposa vaga pelo texto sem ponto focal, uma voz entre vozes, uma identidade incerta entre os vários papéis que ela desempenha.

Donald Brathelme, o mestre minimalista, assegura à audiência de que sabe muito mais do que está incluindo, que além dele, num reino espacial, está o restante, indefinido talvez, mas lá. Tem-se a estranha impressão, depois de ler Barthelme, que a ficção moderna, depois de mais de dois séculos de inflação verbal, "has talked itself out", mas, ao mesmo tempo, que a linguagem recapturou parte de sua antiga comicidade.

Em *The Dead Father* (1976), o pai morto de Barthelme fala. Fala sobre a mortalidade, um pai maior na morte do que em vida, ele é o pai acumulado de todos os pais da literatura e da vida, os pais das lendas e dos mitos, o herói coletivo com mil faces e inúmeros atributos. O longo posfácio, intitulado "Um Manual para Filhos", torna-se representativo do próprio romance, é um manual de sobrevivência para pais e filhos de um humor oblíquo, beckettiano. A lista alfabética de pais - como o duelo pai-filho - aplica-se ao duo romance-autor um tentando controlar o outro. Se o pai está morto e o romance moribundo, o filho precisa fazer um enorme esforço para continuar essa herança tão pesada. Thomas, o filho escritor, tenta tirar do caos do romance uma voz contra o peso esmagador do passado.

Poderíamos continuar listando autores e obras para incluir John Hawkes, Raymond Carver, Robert Coover, Tim O'Brien, e muitos outros, pois a ficção norte-americana das últimas três décadas é também muito prolixa. Como nosso objetivo era apenas exemplificar o que vem acontecendo, podemos ensaiar algumas conclusões.

Os autores de ficções ditas pós-modernas em geral descartam o privilégio do artista como guia capaz de iluminar os porões da subjetividade, por isso trocam a originalidade formal pela reciclagem, em paródia dos mais variados gêneros literários, desfazendo-se do enredo ou recompondo-o sem esboçar uma mítica apresentada como quintessência da realidade. Como tal, o romance passa a ser literatura sobre literatura, expõe sua fraude, promove uma autodestruição criadora.

Tal virada ética deve-se à realidade da sociedade pós-industrial em estado de capitalismo avançado onde o único projeto histórico é o consumo, onde os ideais tradicionais foram abandonados sem que tenham surgido ideais novos, onde, em meio à massificação da arte, o artista vaga à deriva, despido de sua aura.

O escritor é, então, levado a alguns "reconhecimentos" simultâneos: que as representações mais puras são inadequadas para traduzir a realidade atual, mas que as realidades devem continuar a ser representadas e inventadas uma vez que a compreensão do mundo é inseparável da compreensividade. O romance tenta alcançar essa compreensividade através do domínio da própria forma, da inspiração e dos leitores. Os leitores são conduzidos para dentro de um sistema que podem usar como lentes para enxergar tanto ordens elaboradas como o mistério que delas escapa. Essas narrativas tentam desesperadamente mostrar que a humanidade ainda não assumiu a si própria.

Se conhecemos a realidade somente através de nossas ficções, esse grande leque de técnicas narrativas compõem uma redescoberta da própria vida, permitindo à arte literária exercer seu mais nobre papel: somar algo ao mundo e portanto tornar-se importante em si mesmo, desdenhando padrões estéticos claros, as definições inatacáveis e os rótulos funcionais.

A LITERATURA AFRO-AMERICANA: BUSCA DE IDENTIDADE

Rita Terezinha Schmidt

*And if we don't fight
if we don't resist
if we don't organize and unify and get
the power to control our lives.
Then we will wear
the exaggerated look of captivity the
stylized look of submission the bizarre
look of suicide
the dehumanized look of fear
and the decomposed look of revision
forever and ever and ever.
And there it is.*

(Jayne Cortez in Coagulations)

Gostaria de contar uma breve história a título de introdução a esse trabalho. Em 1973, após ter deixado Ghana onde vivera em exílio, Wole Soyinka, vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1986, chegava a Cambridge, Inglaterra, como convidado para ocupar a posição de conferencista, por um período de dois anos, no Departamento de Inglês. Para sua surpresa, o corpo docente do referido departamento não reconhecia a existência de uma literatura definida pelo termo Africana como campo legítimo de estudo pertencente à área geral de Estudos Literários, a qual se abriga sob a denominação de Departamento de Inglês, segundo a tradição acadêmica anglo-americana. Soyinka, que esperava trabalhar com literatura, se viu forçado a aceitar uma posição oferecida no Departamento de Antropologia Social. A hostilidade e suspeita que encontrou na Universidade de Cambridge junto à área de Estudos Literários ilustra, paradigmaticamente e de forma dramática, a falta de reconhecimento da existência de uma literatura