

DRUMMOND, GROTESCO E CARNAVAL

DULCE MARIA VIANA PÓVOA

1. INTRODUÇÃO

O estudo que pretendemos realizar ao analisar *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, de Roberto Drummond, aponta, concomitantemente, em duas direções: primeiro, em sua caracterização como discurso carnavalizado e, ao mesmo tempo, grotesco; depois, para uma tentativa de observar até que ponto esse tipo de literatura ainda mantém o *status* de originalidade; isto é, procuraremos dirigir nossos esforços na verificação do fenômeno do carnaval transposto para a literatura no sentido de equacionar sua constância ou intermitência no romance que é nosso texto-base.

O aparato teórico fica por conta de Bakhtín — *A Poética de Dostoiévski* —, cujo acesso nos foi sobremaneira facilitado pela tradução inédita de Paulo Bezerra.* Tentaremos, na medida do possível, aplicar diretamente a teoria e, quando necessário, abrir espaço para outras conceituações — os estudos sobre o grotesco, por exemplo, baseados principalmente em Kayser e, novamente, Bakhtín.

Queremos adiantar ainda que nosso trabalho não pretende nem de longe esgotar as infinitas possibilidades de leitura do texto mesmo que sob a mesma ótica; as naturais limitações (de tempo, principalmente), na certa nos tolheram bastante, o que faz com que o espaço analítico, como o próprio romance, continue em aberto.

* Hoje o livro já está publicado pela Editora Forense Universitária, RJ.

2. O ROMANCE

Segundo Bakhtín, a carnavalização na literatura é um fenômeno que remonta a séculos. Em *A Poética de Dostoiévski* ele organiza, a partir de um *corpus* literário sem dúvida pertinente ao estudo que realiza, os traços mais significativos do gênero que, conforme diz, pode ser considerado sério mesmo que se faça ver cômico, aparentemente.

Tendo por base, metodologicamente, uma conceituação do romance polifônico, enraíza sua fundamentação teórica na consideração do "diálogo socrático" e da "sátira menipéia".

Uma leitura atenta de sua obra nos faz ver, com efeito, que muitas das características que são apontadas em Dostoiévski são recorrentes em outras obras literárias, fato que, aliás, não é de se estranhar. Na verdade, quanto mais lúcido se torna o fazer literário, mais diferenciado se torna enquanto linguagem. Em termos de posicionamento face a essa instância, muitas são as obras cuja tônica é exatamente o questionamento das "estruturas constituídas", não só a nível de conteúdos mas, principalmente, da própria literatura enquanto discurso. Tais obras abrem novas frentes que estabelecem, por assim dizer, uma ruptura com a Estética vista como prazer e fruição onde uma obra tão mais bela seria quanto mais verossímil, e instauram, contra a estaticidade do conceito, uma anarquização da Estética como disciplina em que se transformou, fazendo da prática literária um processo dinâmico — espaço onde transitam tanto as formas tradicionalmente aceitas como os novos conceitos que com elas passam a conviver para, no jogo da própria linguagem, definirem-se e atualizarem-se.

Em se tratando de desconvenacionalizar a Estética, o romance polifônico, tal como o vê Bakhtín, seria o avesso da literatura formal e bem comportada cuja obediência às regras estabelecidas pela tradição e pelos teóricos não fosse sequer questionada.

No entanto, apesar de essa "desconstrução" da Estética ter-se mostrado em tantas obras cujo valor é inegável, e apesar ainda de nosso objetivo neste trabalho ser apenas analítico, uma dúvida nos acorre à medida que examinamos a quantidade de romances "polifônicos" que proliferaram daquela época para cá: até que ponto a desconvenacionalização da Estética não se está tornando uma nova Estética? Pela incidência das mesmas características que tão claramente se fazem notar numa infinidade de obras, não estaria o romance polifônico transformando-se em tradição sem que disso se tenham apercebido os cultores do "novo" gênero? Em termos de Brasil podemos apon-

tar, principalmente de 22 para cá, dezenas de obras literariamente carnavalizadas que, à força de repetição de tópicos temáticos e/ou estilísticos, estão consolidando, na verdade, não uma *nova* mas talvez apenas uma outra *praxis*.

Nesse espaço está o romance de Roberto Drummond que, em termos de literatura carnavalizada é, sem a menor dúvida, um manancial. Antes, porém, de procedermos à análise da obra em questão, gostaríamos ainda de acrescentar fragmentos de declarações de seu autor:

"Acho que hoje o papel do escritor é bagunçar totalmente o coreto da sociedade, certo? (...) O escritor tem que ser um marimbondo, um Chacrinha, (...) A literatura tem que bagunçar e partir prum mundo novo."

*"Literatura 'pop' é um tipo de literatura difícil de definir porque é um troço que tá começando, tá nascendo. Mas, resumindo, seria assim uma literatura sem nenhum vínculo com a literatura tradicional."*¹

Vejamos como Roberto Drummond atualiza em sua obra suas próprias "definições". Tentaremos, na medida do possível abstermo-nos de considerações axiológicas.

2.1 — O aspecto gráfico

O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado, enquanto objeto empírico já carrega índices bastante eloquentes de seu conteúdo desconvençional. Na capa, um homem de braços abertos como que crucificado, vestido com traje íntimo e, à guisa de cruz, uma garrafa de Coca-Cola invertida. A montagem se consolida com uma famosa foto de Marilyn Monroe colocada vis-à-vis, estando uma das "imagens" aos pés da "cruz": eis, antes mesmo da abertura do livro, a instauração do elemento parodístico que é, conforme diz Bakhtín, um dos esteios em que se apóia a literatura carnavalizada, vez que as inversões são claras e a alusão ao quadro da crucificação de Cristo não deixa a menor dúvida. O caráter de dessacralização, no entanto, mostra-se de imediato — não apenas na figura central como na presentificação não mais de Maria e sim de Marilyn Monroe que, desta forma, tem seu estatuto de "pecadora" totalmente

1 DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo. Ática, 1975, p. 3/5.

rêdimido, fato que, aliás, se ratificará nas primeiras páginas quando se apresentará no romance como uma verdadeira santa, tendo até em seu louvor uma oração que torna a profanar o caráter sagrado do "Pai-Nosso". Mas voltemos à capa, onde uma visão de conjunto mostra a associação insólita desses elementos que vêm configurar mais uma característica carnavalizadora: a fusão do *alto* e do *baixo*, este representado pelas figuras profanas que aí são colocadas, aquele pelo paradigma que imediatamente ocorre ao receptor. Sem esquecer que a dita foto de Marilyn Monroe foi, em sua época, considerada um escândalo.

Ora, se tais elementos se presentificam de modo tão claro, não podemos deixar de pensar, com Bakhtín, que tais excêntridades, superando o "agradável" que o senso comum consagra, investem contra o *status quo* na mesma medida em que se afirmam como portadores de uma ideologia às avessas.

Mas continuemos observando o aspecto gráfico de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Sua primeira página, a tão comumente chamada folha de rosto, naturalmente não se iria ressentir da carnavalização que perpassa toda a obra. Em termos de desconvenção poderíamos dizer que Roberto Drummond opera sobre a linguagem de modo tão particular que na verdade recupera seu sentido mais íntimo, alienando a metáfora e agenciando a conotação da própria conotação. Assim, ao mesmo tempo que há uma "folha de rosto" com as naturais indicações de título, autor, editora etc., a desmetaforização do termo se atualiza quando, como pano de fundo, aparecem pequenas fotos de personalidades/personagens do romance, o que faz com que tal página se apresente plenamente como uma verdadeira folha... de rostos.

As páginas seguintes não desmentem as propostas iniciais: sobre um fundo preto ou cinza começam os índices, agora mesclando a linguagem verbal aos aspectos iconográficos, da matéria que constituirá o romance. A página de dedicatória é a mais significativa, sob esse aspecto:

"Este romance, que é um romance sonâmbulo e obedece às leis do pesadelo (e não às leis da literatura), é para os meus amigos (...)"

Eis que, como é óbvio, o fantástico se insinua paulatinamente, como a guiar o leitor na leitura onde o predomínio da livre invenção ultrapassará todos os limites de ousadia. Para reforçar ainda essas propostas, a citação de Lewis Carrol em epígrafe não deixa a menor dúvida:

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 131-148, jul./dez. 1980

jan./jun. 1981

"Já é bastante que queiras ouvir minha fantástica história"

A partir de tantos índices, sem contar uma espécie de "trailer" narrado entre parênteses, eis que o leitor se depara com mais uma "surpresa": uma página toda preta que antecede a narrativa propriamente dita. Em matéria de desconvenção literária o sentido é óbvio — quanto ao mais, deixemos com o próprio Roberto Drummond o caminho de sua decodificação:

"(...) literatura aberta, que permita várias interpretações, contra a literatura fechada (...)"²

Além do mais, acompanha o livro um *poster* que, coerente com sua "organização", vem ratificar mais uma vez o aspecto desmitificador que dessa forma novamente se instaura. Aqui o predomínio do fantástico não se estabelece de imediato e, consoante com as proposições anteriores, chega a configurar uma visão de um jogo com o absurdo que não hesitaríamos em chamar de grotesco. Recorramos a Kayser: "The grotesque is the estranged world."³ Pois bem: de acordo com essa concepção como não observar, por exemplo, a fusão da vida e da morte; dos reinos humano e não humano (animal, máquina); a figura de mulher onde a máscara substitui o rosto; o aparecimento de bonecas quebradas na cama do morto; os sorrisos macabros de algumas personagens do quadro; e uma boca aparentemente sem significação que aparece entre outros deslocamentos? Se o grotesco, agora de acordo com Bakhtín,⁴ se dá como um todo cuja função é tanto mais construtiva quanto mais destrutiva se mostra, e se a decodificação de cada elemento é, portanto, não apenas desnecessária como também indesejável, o *poster* que acompanha o livro não pode, de maneira alguma, fugir a essa conceituação. Sua função liberadora do cômico se faz sentir sobremaneira quando se estabelece a captação de seu universo que, enquanto ressalta certas particularidades sem temer quaisquer espécies de contradições, não perde a noção de todo onde a organização aparentemente inexistente só se mostrará ao receptor mais atento, que saiba captar sua dinâmica metonímica

2 Op. cit., p. 5.

3 KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Mac-Graw-Hill, 1966, p. 184.

4 BAKHTÍN, Mikhail. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento" — *El Contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971.

como organizadora do conjunto metafórico. Isto é, o grotesco faz parte da tipologia do cômico sem que, no entanto, desperte imediatamente o riso. Na verdade, o sentido satírico do grotesco não se atualiza em conteúdos simplesmente engraçados. Seu campo de significação é muito mais profundo pois que, tendo um modo de atuação que viola o real investindo contra uma ordem pré-estabelecida, faz aflorar, num proceder indubitavelmente satírico, um tipo de riso muito mais mordaz, muito mais sarcástico: um riso satânico, como diria Kayser, gerado pelo impacto da situação com que o receptor, de repente, se vê defrontado.

Aliás, um exame mais detalhado da teoria do grotesco nos faz ver que todos esses elementos dos quais até agora estivemos falando não estão presentes na obra de Roberto Drummond de modo aleatório como à primeira vista pode parecer. Na verdade, se cotejarmos a obra e a teoria, uma série de paralelismos serão encontrados. Mas esta análise já é um outro assunto, do qual trataremos a seguir.

2.2 — *Um romance grotesco*

*"The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque (...). From an early date, insanity, quasi — insanity, and dreams were used to define the source of creativity."*⁵

*"Este romance, que é um romance sonâmbulo e obedece às leis do pesadelo (...)"*⁶

Através dos tempos, uma conceituação do processo criativo na arte grotesca tem sido coincidente em artistas e críticos: "the estranged world appears in the vision of the day-dreamer or in the twilight or in the transitional moments."⁷

Muito bem: nosso "romance sonâmbulo" não apenas assim se nomeia antes de sua própria abertura como também atualiza em seu conteúdo essa instância, fazendo mesmo dela a principal propulsora da "narrativa". Nem seria preciso dizer que tal processo configura ainda uma característica menipeica das mais representativas, qual seja o fantástico experimental. A partir

5 KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 184.

6 DRUMMOND, Roberto. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo, Ática, 1978, p. 5.

7 KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 186.

da matéria do sonho tece-se todo um desenrolar de situações irreais, cuja tônica é o inverossímil que, mesmo assim considerado, extrapola seus próprios "limites", como tentaremos mostrar.

Considerando que o cômico-sério que se presentifica em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* se fundamenta sobre as situações fantásticas que se criam a partir de toda espécie de fantasia, vamos observar que, à medida que são agenciadas pelo discurso promovendo um sem-número de inversões, mais reforçam a caracterização grotesca como linguagem de delírio, sonho ou pesadelo. Bakhtín assevera que, enquanto o predomínio da livre invenção e da fantasia se faz notar, entra em crise todo um sistema que, de modo épico ou trágico, atualiza uma integridade do homem e do seu destino. Questionam-se as verdades prontas, as relações de causalidade, o racionalismo, a lógica, enfim todas as coisas que possam tolher de qualquer forma a total liberdade do homem. E já que o real empírico não oferece esta possibilidade, é alienado do romance "sonâmbulo" por sua própria especificidade castradora até mesmo como referente do discurso:

*"Eis que agora o que o senador Edward Kennedy sonha se mistura com o que Red Panther sonha.
Eis que dentro dos olhos da hiena o senador Edward Kennedy vê o Brasil que está no sonho do cão Red Panther."
(p. 20)*

A inverossimilhança que instaura o absurdo não pára aí — além de "estruturar" o romance a partir de seu início, vai, na sua própria dinâmica, abrindo brechas cada vez maiores na organização da obra, a ponto de, na extrapolação do próprio absurdo, narrar fatos acontecidos "durante um pesadelo dentro do pesadelo do senador Edward Kennedy e do cão Red Panther" (p. 14), e culminar, à guisa de autenticação dessa dissolução da realidade, com um "Manifesto Sonâmbulo" (p. 122), que investe novamente contra toda e qualquer espécie de racionalismo, numa linguagem tão mais desmitificadora quanto mais parodística:

"Do fundo destes 7 palmos e meio, nos levantamos em armas!

.....
.....
.....
*Se mil vidas tivéssemos, mil vidas daríamos!
Ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil!"*
(p. 123)

Apesar do esvaziamento semântico observado por Kayser na conceituação do grotesco, algumas de suas características não podem deixar de ser consideradas quando se tem em mãos uma obra como *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Dentre estas, poderíamos citar, por exemplo, a perda da identidade, explorada no texto do modo mais audacioso possível em inúmeras situações, como o "desabafo" da personagem Rachel Silveira, ou Rachel Silver, ou o batom *Clear Honey 21*, de Helena Rubinstein:

*"Quero tudo o que é meu de volta!
Quero meu cabelo de volta!
.....
Quero a minha boca de volta!
.....
Quero os meus olhos de volta!
.....
Quero o meu pescoço de volta!
Quero poder me olhar no espelho e quero
poder falar quando me olhar no espelho.
.....
Quero ser eu mesma: Rachel Silveira, nunca
mais Rachel Silver, agente arrependida da CIA
.....
Quero o que fui e sou de volta: exijo!"*
(p. 136/137)

Nesse fragmento podemos observar ainda, como caracterização do grotesco, a suspensão da categoria de objeto vez que, mesmo quando transformada num batom, a personagem passa a ter uma existência dúplice em que suas prerrogativas de ser humano não se alienam nem quando se vê metamorfoseada no objeto. Isto é, o aspecto grotesco se faz presente quando se tenta uma destruição da personalidade, porém a distorção que instaura jamais perde o vínculo com o real. Aliás, se assim não fosse, a conceituação de grotesco perderia todo o sentido:

"(...) we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful."⁸

É, pois, sob essa ótica de referencialidade mais declarada ou mais sutil que tal processo criativo agencia a fragmentação da ordem histórica até mesmo como condição indispensável para sua existência. Dispondo dinamicamente personalidades facilmente reconhecíveis que se tornam tão personagens como as criadas pela imaginação do autor, o romance escreve uma outra história cuja dominante será a anarquização da Ordem e a discussão do Poder consagrados repetidamente pela história oficial. É por esse caráter de referencialidade que o grotesco adquire *status* para se instaurar como espaço questionador até mesmo da vertente política. Não é por acaso que aparecem ao texto de Roberto Drummond tantas alusões explícitas mesmo, à CIA (que tudo sabe, que é onipresente, que é igual a Deus, que sabe mais que o próprio Deus, que manda até em Jesus Cristo); ao AI-5 (que é a personificação do Poder Supremo, que gera toda espécie de medo, e que, como tal, tem até o estatuto de oração — dogmatismo —); às manifestações de protesto (movimentos de estudantes, guerrilhas, prisão e morte de Che Guevara, música de Chico e de Vandrê); aos aspectos econômicos (dívida externa do Brasil, dominação das multinacionais); à Revolução de 1964 (tratada comicamente através de uma apropriação de seu próprio discurso: "ocupe o coração de cada brasileiro sem disparar um tiro" (p. 97)); à voz da contra-ideologia (na enumeração das preferências políticas da personagem: Fidel Castro, Mao Tsé Tung, Ho Chi Minh, Che Guevara, Patrice Lumumba, Salvador Allende, Amílcar Cabral, Luiz Carlos Prestes, Lênin, Stalin).

Através desses exemplos que nem de longe esgotam o caráter referencial que tão claramente se faz notar no romance, queremos ressaltar que a contra-ideologia aí presente não se limita às implicações externas; na verdade, é o tratamento dado a essas referências que as consubstancia como material grotesco, como observamos, por exemplo, na obsessão pelo nome *Coca-Cola* cuja repetição não é apenas estilística: na verdade a crítica grotescamente mordaz que se faz ver é à sociedade artificialmente americanizada que toma refrigerante e mascar *Chiclets* enquanto os donos do poder econômico e político con-

8 THOMPSON, Philip. *The Grotesque*. London, Methuen, 1982, p. 23.

trolam as multinacionais e, de tabela, a população. É na dinâmica interna do romance que se pode observar melhor a maneira como cada um desses elementos é deslocado de seu próprio contexto para fazer parte de outro onde, sem perder sua identidade primeira, apontam para uma nova, à medida que a descontextualização se processa. Muito acorde com o que Bakhtín chama de *publicística* quando enumera as características da sátira menipeia: um discurso que aludindo aos acontecimentos da época num tom francamente mordaz, atualiza uma nova ideologia ao mesmo tempo que faz uma espécie de balanço de seu tempo. Não fosse a publicística um gênero literário político-social, como esclarece o tradutor brasileiro de Bakhtín.

No entanto, o que permanece para o leitor é o macabro, o sinistro, que Roberto Drummond imprime a cada acontecimento ou a cada "personagem", aproximando-se mais e mais da conceituação tradicional de grotesco:

"E atenção, Brasil, mais uma vez muita atenção, Brasil: o Palácio da Alvorada acaba de cair em poder dos mortos do Brasil depois de cerrado tiroteio."

(p. 124)

O elemento cômico que assim é gerado se faz presente não só pelo caráter inverossímil da situação narrada, mas principalmente pela quebra da expectativa através da inserção do elemento prosaico: "depois de cerrado tiroteio."

Não se perca de vista que o arcabouço de todo o romance é o sonho, como já dissemos. Todas essas situações se imbricam no tecido poliédrico do pesadelo, cuja autenticação ao nível do "real" acaba por se transformar em lei:

"(...) e o primeiro ato do Presidente Getúlio Vargas foi criar o Ministério do Sonho, para tentar acabar com o pesadelo brasileiro, e nomeou Martha Gellhorn Ministra do Sonho."

(p. 125)

Eis que o grotesco, agenciado pela organização "sonâmbula", mostra-se claramente de maneira dupla: primeiro, pela "estruturação" do texto, que obedece "às leis do pesadelo"; depois, pelos conteúdos do novo real — o romance — que se cria, que reforçam aquela caracterização. Isto é, o fato de um tema grotesco existir não implica necessariamente que a obra o seja. O que instaura essa categoria é o tratamento dado à temática.

No caso de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* a proposta de Maiakovski, tão cara a seu autor ("um tipo de literatura com um conteúdo revolucionário, mas com uma forma revolucionária"),⁹ justifica plenamente a interação forma-fundo. O problema do absurdo, absurdamente tratado, faz com que se relativizem todas as instâncias da obra, englobando nesse dialogismo que se cria tanto o processo, a gênese do texto, como a obra em si mesma, sem deixar de considerar ainda a reação do receptor. Daí que se rompem por completo a lógica formal e as relações de causalidade. O texto, carnalizado antes mesmo de se tornar linguagem verbal vai, a partir do grotesco, atualizar inúmeras outras características da sátira menipela, tal como Bakhtin observa em *A poética de Dostoiévski*. Naturalmente que nossa leitura não procurará esgotar a organização delas, mas como o objetivo de nosso estudo se dirige à análise, principalmente, tentaremos observar as mais representativas.

2.3 — Um romance carnalizado

Partindo-se da premissa de que a carnalização literária é, antes de tudo, a veiculação temático-composicional de um pensamento essencialmente dialógico em que o plano artístico é o espaço onde se realiza a experimentação da idéia, vamos notar que a polifonia se vem colocar como elemento primordial na obra cujo intento seja esse. Daí que a multiplicidade de vozes que falam e são faladas no espaço do romance faz com que, longe de se mesclarem melodicamente numa estrutura linear, sintagmática, guardem seu *status* de originalidade perfazendo um todo harmônico onde os deslocamentos verticais são uma constante. Isto é, a aparente desorganização da pluralidade que se faz ouvir não se ressent de harmonia, na verdade, pois que se consegue, através da própria desestruturação da univocidade da Estética tradicional que esta "nova" literatura contesta, um todo harmonicamente estruturado, desde que se considere harmonia como a teoria musical a explica. De onde se pode inferir que a *intercalação de gêneros* que o romance presentifica com tanta propriedade tenha seu sentido na medida mesma em que usurpa o lugar da unidade estilística — monológica — manifestada pela epopéia, pela tragédia e até mesmo pela lírica. Essa diferença que o gênero dialógico instau-

⁹ DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo, Ática, 1975, p. 4.

ra no discurso literário é o que justifica, no romance de que ora falamos, o comparecimento das mais diversas formas escritas e orais: telegramas, declarações, epígrafes, canções, considerações, manifestos, cartas, e até de literatura de cordel. Aliás, a inserção dessa última forma veicula concomitantemente duas características da carnavalização: a primeira, ao nível do discurso, como acabamos de ver; a outra, ao nível do próprio conteúdo — o diálogo no limiar que, sem perder de vista o caráter de *fantástico experimental* de que já falamos, agencia ainda a fusão do *alto* e do *baixo* tão própria do gênero carnavalizado:

*"Nisso na porta do céu
uma mão morena bateu
— Quem bate? — São Pedro perguntou
— Sou eu — Martha Gellhorn gemeu
e sua voz rouca tremeu
e São Pedro ainda vacilou*

*E pondo a mão no ombro dela
foram pelo céu passeando
a Martha Gellhorn Padre Cícero
pelo Brasil foi perguntando
e quando o Anjo Gabriel olhou
viu Padre Cícero chorando."*

(p. 159)

Como podemos observar pelo fragmento que selecionamos, o espaço religioso se vai consolidar no romance indubitavelmente, em particular através do tratamento parodístico:

*"Santa Marilyn Monroe
que estais no céu
como a estrela louca e bêbeda
dos aflitos*

....."

(p. 9)

De qualquer modo o efeito cômico é conseguido pela própria inserção desse espaço. Mesclam-se as categorias do sagrado e do profano à proporção que se mostra o mais desabrido *sincretismo*:

*"A procissão seguia cantando pontos de macumba,
música índia, e hinos sacros e profanos (...)"*

(p. 123)

E para não fugir da atmosfera irreal do sonho, narram-se, num delírio da personagem Edward Kennedy, declarações de Agnaldo Timóteo, Santo Antônio, Euríclides de Jesus Zerbini, Omar Cardoso, Nossa Senhora da Abadia, Chico Xavier, Mãe Menininha do Gantois etc. Sincretismo que não se descontextualiza do caráter *publicista* que faz com que os "heróis" do cotidiano e do transcendental se confraternizem no espaço comunitário que o romance promove. Embora a voz da contra-ideologia se faça ouvir nas brechas dessa mesma espacialização, denunciando a dominação política no discurso disfarçado de religioso:

"Martha Gellhorn, agora você não é mais você, você é a Pátria Brasileira, e deve prestar cega obediência ao general Francisco Franco que ocupará seu coração assumindo a forma de um sapo para evitar que o Brasil caia nas profundezas do abismo e que as ovelhas negras, em conluio com as ovelhas vermelhas, instau-rem o pecado e a subversão da ordem na Terra de Santa Cruz que é você, filha de Deus, Martha Gellhorn, agora, o que o general Francisco Franco pedir chorando, que você obedeça cantando, filha de Deus."

(p. 96)

Aliás, qual não seria a intenção do autor quando tão insistentemente faz a associação da CIA a Deus? As alusões são claras demais para que possam passar despercebidas:

"(...) a CIA sabe mais do que Deus"

(p. 32)

"Será que a Cia, que é onipresente como Deus (...)"

(p. 89)

"Tem hora que você pensa que a CIA é Deus"

(p. 105)

Como não perceber que o extraordinário da situação criada não sirva de provocação a uma tomada de consciência gerada mesmo por esse descomedimento audacioso em que mesmo o caráter de fantasia jamais perde o vínculo com o real? Pela própria estruturação dialógica da obra algumas questões não podem deixar de ser consideradas. Por exemplo, se existe algo de escandaloso e de excêntrico no romance é porque existe, por outro lado, um ponto de referência a partir do qual se possam aferir essas categorias: ao nível do conteúdo, o real empírico; ao nível de discurso, a literatura considerada séria, mo-

nológica. Se a integridade épica e trágica do mundo é violada pelo "desagradável" de outra forma só pode ser porque as excentricidades e os escândalos têm uma função clara e definida na literatura carnavalizada: a de fazer com que o homem deixe de coincidir consigo mesmo, na medida em que tais procedimentos esgarçam as "estruturas constituídas" e instauram um novo ângulo de visão, uma nova perspectiva do mundo e da vida, onde o homem não seja obrigado a optar maniqueisticamente entre o Bem e o Mal. Isto é, livre de todas as pressões, religiosas principalmente, possa ele conviver harmoniosamente com o seu *duplo* sem que tal fato implique qualquer consequência:

"Assim como não existe uma só coisa ou fenômeno no mundo que não tenha uma natureza dupla (tal é a lei da unidade dos contrários), também os reacionários têm uma dupla natureza(...)"

(p. 71)

Num mundo assim espacializado nada mais pode causar espanto. A relativização é total. Negam-se todos os conteúdos absolutos, ridicularizam-se todas as bipartições dicotômicas, deforma-se a realidade a tal ponto que tudo, mesmo o que possa parecer mais absurdo, tem aí sua hora e sua vez. No reino do *duplo*, do relativo, o romance investe no travestismo (Madame Satã) como maneira de formalizar a inversão parodística, tipo de inversão que tem uma larga tradição literária, embora não signifique necessariamente homossexualismo. Quando muito, é usada para revelar pelo contraste algum conflito social,¹⁰ como válvula de escape às pressões da estabilidade do meio social hierarquicamente organizado. De qualquer forma, a insistência em marcar a presença dessa personagem agenciaria, pelo menos, a convivência harmoniosa do ser humano com seu *duplo*.

Por outro lado, em termos de carnavalização ou, mais precisamente, de caracterização como sátira menipeia, o *diálogo de limiar* de que já falamos, a *fala dos mortos* e a presença dos suicidas (Getúlio Vargas, por exemplo) vêm ratificar o caráter relativizador até das instâncias menos discutíveis, quais sejam a vida e a morte:

"Em seguida, falou o Presidente Getúlio Vargas (a mesma voz de antes, só um pouco mais rouca):

10 DAVIS, Natalie. "Women on top". In: *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford Univ. Press, 1975, p. 130.

— *Trabalhadores do Brasil!*
Neste momento, em que o Brasil deixa o berço es-
plêndido e acorda, venho proclamar a República
Popular Antropofágica do Brasil!!! (...)

No clima de festa, de euforia total (embora macabra, não nos esqueçamos) não poderia faltar a tematização do próprio Carnaval como festa popular — espaço liberador de todas as tendências,

"(...) e às 5 da manhã as beatas iam para a missa, lideradas pela beata Fininha, fizeram o Pelo-Sinal ao verem o futuro pai de Martha Gellhorn dando vivas a Lênin, Stálin, Mao Tsé-tung, e Luiz Carlos Prestes, e estourando champanhe "Moet et Chandon", na frente de um cordão carnavalesco que cantava "Mamãe Eu Quero".

(p. 57)

onde todas as excentricidades e todos os escândalos já estão previstos e onde uma linguagem licenciada, própria dos *simpósios* de que fala Bakhtín, tem lugar como a coisa mais natural do mundo:

"(...) esses caras da Esquadilha da Fumaça são todos uns loucos. São uns porras duns suicidas em potencial. E são uns putos que ficam querendo fazer bonito."

(p. 39)

Na verdade, todo o conjunto dessas características vai mostrar que Roberto Drummond realiza na linguagem quase todas as possibilidades de *experimentação da idéia*. O espaço do romance é usado incessantemente nesse sentido. E o final da "narrativa", para não cair em contradição com o dialogismo que transita em toda a obra, traz mais uma forma literariamente carnavalizadora, vez que permanece "em aberto": o romance termina mas não se fecha, deixando o discurso em suspenso, mostrando-se mais uma vez como o avesso da literatura formal, monológica. Corroboram-se a relativização e a ambivalência da linguagem que sofre a experimentação na mesma medida em que se oferece a possibilidade de continuação do diálogo, eximindo-se o romance de ter um "desfecho definitivo". Assim, mesmo que o livro pareça terminar, sua linguagem não "morre" com o "fim" do romance: ao contrário, a ausência do caráter

conclusivo abre-lhe a chance de um renascimento tão logo se apresente o ensejo:

"(...) mas no olho dourado da Grace Kelly que é o olho da hiena eu vejo as hienas devorando o brasileiro que matou o senador Edward Kennedy porque ele sabia quem era a mulher que tirava a meia preta devagar, muito devagar, sentada na beira da cama ao som de "Aquarela do Brasil", para receber dólares de homens com sotaque estrangeiro (...) e eu fico olhando no olho dourado da Grace Kelly que é o olho da hiena porque a hiena é uma hiena mas tem um olho dourado como o olho da Grace Kelly

(p. 176)

3 — CONCLUSÃO

Levando-se em conta as características carnalizadoras que acabamos de observar na obra de Roberto Drummond e que certamente não esgotam a leitura sob essa ótica, vemos que a constância de seu procedimento poético ratifica plenamente suas próprias concepções do que seja a literatura atual — para ele, pelo menos. Nessa dinamização do romance que atualiza de modo bastante preciso seu caráter dialógico, ele transpõe para o espaço do livro toda uma série de atitudes desconventionais. A ambigüidade que perpassa o texto vai fazer com que esse proceder literário se dê como "novo" tanto ao nível da narrativa em si como ao nível da produção propriamente dita. Contra as estruturas fechadas do romance tradicional, apoiado na história ou na memória, ele instaura uma técnica "experimental" em que a liberdade de linguagem se afirma como fator primordial e, a partir daí, tanto as bases temáticas quanto as composicionais estarão irremediavelmente investidas do caráter de livre invenção. Eis assim a nova relação tecida entre o real, a imagem e a

palavra: o romance polifônico que, por sua natureza dialógica vai-se mover entre as "verdades prontas" do mundo e, através da própria linguagem, buscar a sua verdade, a que está por nascer, a que está para ser descoberta. Sem fugir a nenhuma espécie de contradição, ele não teme situar-se entre as formas mais estranhas como o grotesco, fazendo mesmo delas um investimento muito convicto em termos de desconvenção literária. Naturalmente que seu objetivo não deva ficar unicamente nessa anarquização do processo poético. Naturalmente que, enquanto imbrica *grotesco* e *publicística* um discurso sutilmente contra-ideológico se faz ouvir nas brechas de sua própria anarquia. O próprio Bakhtín chama a atenção para o caráter de seriedade que a literatura "cômica" é capaz de conter: se não houvesse um real (empírico ou literário) a ser criticado, a literatura carnalizada perderia totalmente o sentido vez que se perderiam seus pontos de referência, caindo na alienação total. Acontece que a literatura carnalizada é uma literatura engajada. Não se baseasse ela no dialogismo que por sua ambivalência é a própria base da paródia que, por sua vez, só tem lugar como discurso de inversão do *status quo* — literário simplesmente, ou a cultura, de modo geral. E quando falamos em voz contra-ideológica no romance em questão, concordamos com Alfredo Bosi quando diz que "não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor".¹¹ Pelo que já observamos não fica muito difícil inferir-se o pensamento de Roberto Drummond, ainda mais quando ele, explicitamente, põe na boca de uma personagem uma fala como esta:

"Há 477 anos que o Ministério da Justiça ou que nome tenha tido ou não tenha tido desde que Pedro Álvares Cabral chegou aqui, veio sendo o Ministério da Injustiça, mesmo quando parecia Justo (o que nos últimos tempos não vinha ocorrendo) porque aplicava a Justiça dos donos do Brasil e a Justiça dos donos do Brasil é uma Injustiça."

(p. 125)

É, pois, apoiado no gênero que escolheu como forma de discurso que ele promove, através da atualização literária do espaço carnalizado, a própria recuperação da linguagem: investindo contra o significado automatizado em que a literatura transformara a própria metáfora, ele parte para a desmetafori-

11 BOSI, Alfredo. "Paródia, Jogo e Crispação", In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix. 1977. p. 163.

zação da linguagem, revitalizando o significante e insurgindo-se contra o desgaste das formas convencionais. Daí poderemos dizer que se sua intenção é "bagunçar totalmente o coreto" ele, de certa forma, é bem sucedido: jamais nos arriscaríamos a tentar uma análise tradicional de seu romance. Mas se ele pretende burlar a possibilidade de crítica e/ou análise, talvez se esqueça de que, para certa instrumentação teórica — como a de que fizemos uso —, até mesmo este aspecto está previsto. E é bem menos novo do que parece — Bakhtín que o diga.

* * *

OBS.: Para evitar equívocos, queremos acrescentar que isto não significa absolutamente que pensamos poder a obra literária ser simplesmente enquadrada nesta ou naquela teoria; é preciso ressaltar que o aparato teórico, por mais abrangente que seja, não resgata jamais toda a potencialidade do texto. Ou seja: a teorização será sempre um dado *a posteriori* enquanto o texto, numa provocação perene, um desafio constante, algo que fica. Quanto à teoria, ficará ou não: o tempo dirá.