

Rui Miguel Mesquita Fernandes Silva

**Para Lá do Pós-Modernismo:
A Trajectória de *Libra* na Ficção de Don DeLillo**

Porto

2001

Rui Miguel Mesquita Fernandes Silva

Aluno Subsidiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Para Lá do Pós-Modernismo:

A Trajectória de *Libra* na Ficção de Don DeLillo

Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-Americanos (Literatura Norte-
Americana) apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

Porto

2001

É uma tarefa complicada a de fazer justiça a todos aqueles que me ajudaram na escrita desta dissertação, mas não posso deixar de, em primeiro lugar, agradecer ao Prof. Dr. Carlos Azevedo pela sua orientação e pela sua disponibilidade para, sempre que foi necessário, sugerir importantes correcções, sem as quais a minha investigação seria incomparavelmente mais difícil. Agradeceria também:

- Ao Sub-Programa Ciência e Tecnologia do 2º Quadro Comunitário de Apoio, pelo importante apoio concedido para a escrita desta dissertação.

- À Marta, por me ter dado a conhecer a obra de Don DeLillo.

- À Nélia, à Ana Isabel e à Marinela, pela amizade manifestada ao longo do curso.

- Aos Prof. Drs. Rui Carvalho Homem, Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Castilho, pelos inúmeros conhecimentos que pude recolher durante as suas aulas.

Índice

Algumas observações sobre <i>Libra</i> e o Pós-Modernismo.....	4
1. O diálogo de Don DeLillo com a Pós-Modernidade.....	10
1.1 À Volta do Pós-Modernismo.....	11
1.2. Para Lá do Pós-Modernismo.....	29
2. A Paranóia e a Contra-Paranóia em <i>Libra</i>	55
2.1 <i>Oswald's Tale</i> : Contra-Paranóia e Tragédia.....	56
2.2 Teorias de Conspiração: Paranóia ou Atenção Sociológica...	70
3. Representações do Simulacro e do Sublime em <i>Libra</i>	97
3.1 Os limites do simulacro em <i>Libra</i>	99
3.2 Multiplicidade e o Sublime Histórico.....	126
Algumas notas finais sobre o irrepresentável e <i>Libra</i>	148
Bibliografia Utilizada.....	154

Nota Prévia

Nesta dissertação, foram adoptadas as regras para preparação e escrita de trabalhos da investigação propostas pela MLA em 1995. Sempre que é citado um romance de DeLillo, o leitor é remetido na nota respectiva para o título da obra em questão (uma vantagem de os romances de DeLillo apresentarem títulos pequenos e sugestivos).

Algumas observações sobre *Libra* e o Pós-Modernismo

Conheci a ficção de Don DeLillo após ter frequentemente observado, no decorrer do estudo da obra de Thomas Pynchon, o seu nome como um dos romancistas mais próximos do autor de *Gravity's Rainbow*. Foi aliás inicialmente minha intenção estudar Thomas Pynchon. A consciência da riqueza de abordagens que *Libra* oferece determinou-me contudo a tomá-lo como objecto de estudo. Em todo o caso, fica a referência preliminar a Thomas Pynchon como o autor que, mais que nenhum outro, *situou* o romance americano pós-1945. Tanto que poderia dizer que o romance americano contemporâneo responde ou não às questões colocadas nos romances de Pynchon; o melhor romance é aquele que responde. Entre o romance que responde, encontra-se a obra de DeLillo. E, do mesmo modo que DeLillo responde a Pynchon, é provável que, no futuro, o romance americano responda ou não às questões que os últimos romances de DeLillo têm desenvolvido. As últimas evoluções no sentido de uma economia global, a ascensão das tecnologias *on-line*, são questões cuja reflexão, na minha opinião, excede as categorias do pensamento pós-moderno; é nesse sentido que a crítica da Pós-Modernidade desenvolvida por DeLillo nos seus romances ganha a sua acutilância.

É um exercício pobre fazer uma breve apresentação das teses fulcrais desta tese, talvez pela pobreza inerente a qualquer apresentação, talvez pela pobreza inata dessas teses (ou do próprio apresentador!). Todavia, como diria o filósofo, é um exercício que "facilita a compreensão, provoca a oposição". São assim três as afirmações fundamentais que pretendo desenvolver nesta dissertação:

- a) Don DeLillo, desde *The Names* (1983), não tem mais escrito "romance pós-moderno"; desde *Libra* (1988), tem procurado, pelo contrário, delinear o romance "para lá do Pós-Modernismo", que consiga responder às insuficiências da ficção pós-moderna e afirmar uma crítica da contemporaneidade.
- b) DeLillo procura escrever o romance "para lá do pós-modernismo" sobretudo através de uma atenção renovada às questões da historicidade e da

possibilidade de uma "recuperação da História", dentro de um ambiente pós-moderno de perda da consciência histórica.

- c) Evitando a carga de "puerilidade", "sentimentalismo", ou outros pejorativos, esta recuperação da história só pode ser concebida através da instância do irrepresentável, pelo que não é tanto a teoria da "metaficção historiográfica", mas sim as recentes teorias do Sublime que serão mais adequadas para o estudo de *Libra*.

Se bem que DeLillo seja usualmente apresentado como um "romancista de ideias", não pretendo contudo afirmar que *Libra* possa ser um manifesto pela necessidade de superar o Pós-Modernismo, pelo que seria bastante forçado encontrar outra asserção polémica em *Libra* que não seja a constatação de um sentido da História que o Pós-Modernismo em geral omite. Sentido esse tanto mais urgente quanto é possível que esteja em curso um novo processo de mudança histórica, que suplanta as próprias condições sociais da Pós-Modernidade¹. Em todo o caso, é justo dizer que o caso de Lee Harvey Oswald é excepcionalmente apto para a tematização desta questão da recuperação da História, não só por revelar flagrantemente a processualidade da História em bruto, como também porque foge a quaisquer categorias imediatas do pensamento histórico, em especial, do pensamento histórico americano. Seria excepcionalmente produtivo analisar especificamente quais as relações entre estas categorias e os referidos processos de mudança histórica, mas tal esforço excederia largamente os limites de uma dissertação desta natureza. *Libra* apresenta assim um outro desafio a que eu não respondo. Procedo assim como o mau jogador de xadrez que se limita a copiar as jogadas do adversário.

Uma das minhas primeiras preocupações foi delimitar um conjunto de textos que representassem da melhor maneira aquilo que é a Pós-Modernidade. Deste modo, os contributos de Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard e Fredric Jameson para o estudo

¹ Na verdade, no passado dia 11 de Setembro, pode ter ocorrido o acontecimento decisivo nesse processo de mudança histórica. Contudo, os desenvolvimentos recentes salientam a necessidade de não repudiar precipitadamente a Pós-Modernidade, em particular os seus aspectos mais libertadores. É de rezear que o monstruoso ataque ao World Trade Center favoreça a eclosão de uma espécie de novo McCarthyismo alargado, que abusivamente confunde qualquer revisão ou crítica da política americana com o terrorismo, o que em si é uma ameaça mais séria ao denominado "mundo ocidental" que qualquer terrorismo. É no mínimo perturbador que o princípio da guerra enquanto instrumento civilizacional, que julgava enterrado nas velhas teorias colonial-imperialistas do início do séc. XX, pareça ser agora recuperado. Os Estados Unidos da América não passaram a ser a nação mais esclarecida do mundo, nem os erros de algumas das suas políticas internacionais foram anulados. Seria bom lembrar perante a concórdia americana que a história humana tem sido uma história de conflitos sucessivos; e que a verdadeira, a nobre arte da política é a de saber geri-los.

da Pós-Modernidade são aqueles que, na minha opinião, a descrevem de forma mais abrangente; e a teoria proposta por Jameson, em especial, constitui, na minha opinião, a mais adequada ao estudo de *Libra*. Se bem que o apelo de Lyotard para uma arte pós-moderna que ponha fim a uma "transvanguarda" esteja presente na minha formulação de uma escrita "para lá do Pós-Modernismo", a diferença está em quem pode responder a esse apelo ou, por outras palavras, na avaliação das capacidades do Pós-Modernismo para acompanhar as últimas evoluções da contemporaneidade. Tal como a teoria do simulacro de Baudrillard é um espectro crítico sempre presente na obra de DeLillo (como grande parte da crítica delilliana não deixa mentir). Mas a teoria de Jameson apresenta a vantagem de entrar em diálogo profundo com as outras duas teorias que mencionei, para além da vantagem de estudar a mesma realidade americana que DeLillo descreve. As minhas afirmações sobre o tópico do irrepresentável devem ser lidas na companhia das reflexões de Jameson sobre o tópico da representação, uma vez que procuram salientar a especificidade de *Libra* em relação à cena representacional descrita por Jameson; para não lembrar que o ambiente pós-moderno de perda da consciência histórica, contraponto necessário da "recuperação da História", é igualmente o descrito por Jameson. Em suma, é em relação à teoria de Jameson que eu defino *Libra* como um romance "para lá do Pós-Modernismo".

Por outro lado, o estudo de *Libra* foi também uma oportunidade para reflectir sobre a especificidade do que seja o pós-moderno em Portugal. A Pós-Modernidade teve a originalidade em Portugal de acompanhar a introdução de uma sociedade de consumo em grande escala, o que teve consequências inesperadas: se o Pós-Modernismo, em particular na arquitectura, surgiu como uma reacção contra o acomodamento do modernista "Estilo Internacional" perante os grandes interesses corporativos, a verdade é que, em Portugal, a ter havido uma linguagem artística ligada a interesses corporativos, essa linguagem foi o Pós-Modernismo. Tal como as intervenções urbanísticas orientadas por um Modernismo já estandardizado que os teóricos pós-modernistas criticaram tão asperamente foram substituídas em Portugal (salvo raríssimas excepções) pelo caos que caracterizou o *boom* urbano dos anos 60 e 70. Com efeito, estas "originalidades" emprestam uma distância que não pode deixar de ter o seu reflexo no convívio com as diversas teorias da Pós-Modernidade. É evidente que uma pessoa residente em Los Angeles e outra no Porto não podem ter a mesma experiência da Pós-Modernidade, apesar de todas as facilidades contemporâneas de deslocação; muito menos, por exemplo, uma pessoa residente em

Seattle e outra em Jerusalém. É um factor que influi manifestamente sobre a minha dificuldade em entender um romancista como DeLillo dentro de uma estética pós-modernista, tanto mais que DeLillo até recentemente foi um romancista *universal*, no sentido de ter uma clara consciência das assimetrias internacionais.

O primeiro capítulo, "O diálogo de Don DeLillo com a Pós-Modernidade", pretende descrever algumas questões básicas sobre a especificidade cultural e literária da ficção de Don DeLillo. Inicialmente, julgo que será produtivo enunciar algumas das teorias mais discutidas sobre o Pós-Modernismo e a Pós-Modernidade. A primeira parte do capítulo, "À volta do Pós-Modernismo", é uma tentativa -certamente frustre- de resumir algumas dessas teorias. Ou é a minha resposta à possibilidade de aplicação do excelente ensaio de Hans Bertens sobre o pós-moderno, *The Idea of the Postmodern*, ao estudo de *Libra*. Se bem que, em capítulos posteriores, tente resumir algumas teorias da Pós-Modernidade que serão apenas referidas brevemente neste primeiro capítulo (assim, a teoria da "lógica cultural do capitalismo tardio" de Jameson), procurarei fazer o confronto de *Libra* com outras dessas teorias e, desde logo, afirmar a diferença que o romance exhibe em relação ao Pós-Modernismo literário. Embora um dos objectivos deste capítulo seja o de demonstrar o carácter problemático de qualquer definição do "pós-moderno", penso que abusar desse carácter problemático para definir *Libra* como romance pós-modernista seria equivalente a perder qualquer legitimidade operativa para o conceito de "pós-moderno". Entre essas teorias, terão uma atenção especial alguns estudos sobre o romance contemporâneo. A especificidade de *Libra* é tanto mais evidente quanto o seu confronto com os dois estudos mais conhecidos sobre a ficção pós-modernista, o de Brian McHale e o de Linda Hutcheon, demonstra a existência de vários elementos neste romance que invalidam uma aplicação produtiva dos modelos teóricos de McHale e Hutcheon; elementos esses que, por outro lado, revelam uma evolução da ficção de Don DeLillo.

A segunda parte do capítulo, "Para lá do Pós-Modernismo", pretende descrever essa evolução no sentido de uma cada vez mais sofisticada representação da realidade social contemporânea. DeLillo, no entanto, não deve ser entendido como um romancista realista (no sentido em que Dreiser ou Zola são "realistas"), na linha da tradição naturalista americana: os seus romances evidenciam sem excepção uma preocupação com (nos termos de Jean Baudrillard) a *hiperrealidade* e o *simulacro*. Os primeiros romances de DeLillo, que

designo como os romances pós-modernos de DeLillo, manifestam desde logo uma atenção obsessiva às incidências do simulacro no imaginário contemporâneo. Por outro lado, nestes romances, DeLillo consolida uma série de técnicas narrativas que, nos seus romances posteriores, sustentarão uma visão de mundo que compreenda também um número de dimensões irredutíveis, resistentes à predominância do simulacro sobre os sistemas contemporâneos de representação. É também o momento de definir *Libra* como o romance fundamental de transição entre os romances pós-modernos e os romances "para lá do Pós-Modernismo" de DeLillo: por uma re-dimensionação das instâncias do "primado do simulacro", por uma nova reflexão sobre aspectos da processualidade histórica, *Libra* antecipa a consciência histórica que marca os romances da década de 90, ao mesmo tempo que refina um conjunto de situações e tipos que DeLillo havia explorado exaustivamente na sua ficção anterior. Por outro lado, esta é também (porque não dizê-lo?) uma oportunidade de oferecer um esboço de introdução à ficção de DeLillo ao leitor interessado que porventura desconheça o seu contributo para o romance americano contemporâneo.

O segundo capítulo, "A paranóia e a contra-paranóia em *Libra*", procura afirmar a distância que *Libra* guarda em relação a outros discursos sobre Oswald e o assassinato. Para tal, é feito um breve confronto entre algumas das personagens e situações narrativas de *Libra* e de *Oswald's Tale*, a leitura trágica da biografia de Oswald e do assassinato que Norman Mailer publica em 1994, seis anos após a publicação de *Libra*. Por um lado, tento descrever o modo como o diferente tratamento de alguns dos episódios da vida de Oswald que ambos os autores retomam nas suas obras testemunha a originalidade de DeLillo; por outro, saliento o modo como ambas as leituras excluem a hipótese de uma leitura pós-modernista de Oswald, ou seja, da sua "metaficção historiográfica". Também é feito um confronto entre *Libra* e algumas teorias de conspiração com base na figura de Lee Harvey Oswald. Deste modo, espero afastar a hipótese de um *double coding* na relação de *Libra* com o discurso popular contemporâneo sobre Oswald. Desde já, é importante salientar que não entendo *Libra* como uma outra teoria de conspiração sobre o assassinato de John Fitzgerald Kennedy, nem sequer como a leitura mais verdadeira dos acontecimentos de 22 de Novembro de 1963. Pelo contrário, o próprio romance desconstrói os princípios que pudessem sustentar tais hipóteses: ao contrário do que foi afirmado pelos seus detractores iniciais, *Libra* não oferece um novo exercício de reconstituição parajudicial dos factos, antes salienta como quer as investigações oficiais quer as teorias de conspiração

formuladas por vários amadores têm pecado pelo mesmo distanciamento face à consideração das realidades sociais em si.

Por fim, o terceiro capítulo, "Representações do Simulacro e do Sublime em *Libra*", é, se quisermos, o capítulo fulcral desta dissertação. Com efeito, esta conjugação do "simulacro" e do "sublime" é, na minha opinião, o aspecto fundamental da estética "para lá do Pós-Modernismo" de DeLillo. Tal como nos outros romances de DeLillo, as personagens e as situações narrativas podem ser entendidas como outras tantas representações das incidências do simulacro na vida contemporânea. Contudo, os efeitos da *precessão de simulacros* são pontualmente interrompidos por momentos de excepção, que captam o vazio metafísico final do simulacro. A existência destas excepções evidencia a presença do irrepresentável, presença essa que descrevo no âmbito das teorias do Sublime. O confronto, aliás, das instâncias do Sublime presentes em *Libra* com algumas das teorias pós-modernas do Sublime, como as de Fredric Jameson e de Jean-François Lyotard, levaram-me ultimamente a concluir pela existência no romance de elementos de uma estética que pretende superar alguns dos limites do Pós-Modernismo. As instâncias do Sublime em *Libra* não podem ser compreendidos em termos estritamente estéticos, como na teoria de Lyotard, nem constituem apenas um exemplo da incapacidade do sujeito pós-moderno para compreender a totalidade social que Jameson descreve, mas são também um desafio à capacidade de pensar sobre dimensões que as condições sociais actuais tendem a omitir. É uma tendência confirmada, de resto, pelos romances posteriores de DeLillo; e a leitura destes romances permite, por sua vez, distinguir um dos aspectos pelos quais é pretendido superar os limites do Pós-Modernismo, ou seja, a recuperação da dimensão histórica do sujeito, o que justifica uma análise da própria evolução histórica da ficção de Don DeLillo de modo a ter uma ideia mais clara deste aspecto que, na minha opinião, é fundamental para a estética "para lá do Pós-Modernismo" do autor.

1. O diálogo de Don DeLillo com a Pós-Modernidade

"Although his subject matter has been postmodernist culture, DeLillo still holds out an almost modernist hope for the vocation of the contemporary writer and her or his attempt to forge the imagistic space of the novel as a counterforce to the image manipulation of capital"². Deste modo, John N. Duvall reafirma a dúvida que a crítica de Don DeLillo tem encontrado relativamente à classificação da sua obra em termos periodológicos. Se geralmente a sua obra tem sido equacionada dentro do cânone pós-modernista, não é menos verdade que a crítica tem encontrado dificuldades em considerá-la nos mesmos termos de obras de outros autores consensualmente admitidos como pós-modernistas, como John Barth ou Donald Barthelme. Um dos factores que motiva esta dificuldade é, por exemplo, a ausência do experimentalismo formal e genérico que, de acordo com alguns críticos, é a característica fundamental e definidora do pós-modernismo. No entanto, e tal como aliás Duvall refere inicialmente, é consensualmente afirmado que a cultura pós-moderna tem sido a preocupação fundamental da obra de Don DeLillo, obra essa que, dentro do romance americano contemporâneo, constitui um dos mais persistentes diagnósticos da condição pós-moderna. Seria tentador, dada essa característica diagnóstica dos seus romances, aproximar Don DeLillo aos escritores realistas que dominaram a literatura americana do início do séc. XX, desde Theodore Dreiser a Upton Sinclair. Esta manobra poderia mesmo ser entendida como um regresso aos valores pré-modernos que, combinado com a consciência formal modernista, John Barth defende para o seu Pós-Modernismo. Seria tentador, como disse, mas os romances de DeLillo não apresentam uma estética de matriz realista tal como delineada pelos naturalistas americanos: não só pela distância cronológica, como também pela presença e atenção prestada nos romances de DeLillo à presença do acaso na vida contemporânea, em tudo contrárias à cosmovisão determinista dos naturalistas americanos. Se bem que, tal como os naturalistas, DeLillo procure construir uma narrativa da sociedade contemporânea, não há uma menor consciência da parte de DeLillo de quanto as condições de representação mudaram entretanto.

² John N. Duvall, "Introduction: From Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the moment of canonization". *Modern Fiction Studies* Fall 1999: 561.

1.1 À Volta do Pós-Modernismo

Qualquer reflexão sobre a "pós-modernidade" de DeLillo não pode evitar estes paradoxos. Nestas condições, julgo conveniente fazer inicialmente algumas considerações sobre os conceitos operatórios de "pós-modernismo" e "pós-modernidade" que fundamentam esta opinião e salientar alguns importantes contributos críticos e filosóficos para o pensamento sobre o que seja a "pós-modernidade" e o "pós-modernismo", procurando entender desse modo as dificuldades que a crítica delilliana tem encontrado a este respeito. Com efeito, estes conceitos não apresentam uma definição consensual: apesar de os termos já fazerem parte do discurso cultural ocidental desde, pelo menos, os anos 50, só a partir dos anos 70 é que ganharam definitivamente o seu espaço neste discurso, associado com o pós-estruturalismo francês pós-Maio de 68 e com o discurso americano sobre o "pós-moderno", mesmo que frequentemente servindo para classificar quase todos as novas realidades contemporâneas.

Talvez o maior contributo para a eclosão desse fenómeno tenha vindo da parte do filósofo pós-estruturalista Jean-François Lyotard, com o seu ensaio *A Condição Pós-Moderna*, de 1979. Embora a reflexão de Lyotard em torno da "condição pós-moderna" não se aplique primariamente à literatura, pois é o problema da legitimação da ciência na Pós-Modernidade que é posto em discussão neste ensaio e não a questão do Pós-Modernismo artístico (aliás, é usual, como no caso das traduções inglesa e alemã, mas não na portuguesa, publicar, juntamente com este famoso ensaio sobre *a condição pós-moderna* um outro texto de Lyotard dedicado ao problema específico do Pós-Modernismo cultural, intitulado *O que é o Pós-Modernismo?*), Lyotard põe em evidência o papel inovador da linguagem na transformação dos saberes. Dado este papel da linguagem, a arte pós-modernista é um dos saberes mais importantes na construção da Pós-Modernidade, tal como a linguística pós-saussureana ou a informática.

Em livros posteriores a *A Condição Pós-Moderna*, como *O Inumano: Considerações sobre o Tempo* e *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, Lyotard aponta como é simplista pensar que a Modernidade e a Pós-Modernidade possam ser pensados como entidades históricas, ou seja, que possamos supor um modelo histórico em que havia primeiro o moderno e depois o pós-moderno. É um modo de colocar o problema do *postmodernist breakthrough*, na expressão com que Gerald Graff (numa perspectiva crítica, aliás, do Pós-

Modernismo) designa este momento em que o Pós-Modernismo se "liberta" do Modernismo. Nas palavras do próprio Jean-François Lyotard, o pós-moderno já está implicado no moderno: a Modernidade comporta em si mesma um impulso no sentido de se exceder num estado outro para além de si mesma. O que limita a Modernidade é a sua pretensão de legitimar-se como um projecto de emancipação da humanidade inteira a partir da ciência e da tecnologia. A Pós-Modernidade é o momento em que a ciência e a tecnologia aparecem como factores de risco e não como libertadoras da humanidade. Esta consciência já está contudo presente na génese da Modernidade; é novamente simplista pensar o moderno e o pós-moderno como mutuamente exclusivos. O momento pós-moderno distingue-se do moderno por marcar a convergência de processos já presentes na génese da Modernidade: o enfraquecimento das pretensões da razão; a questionação da concretização totalizante do humanismo; a emergência de uma pluralidade e paradigmas de racionalidade não homogêneos, vinculados estrategicamente e provisoriamente aos respectivos campos de aplicação; uma crítica da razão instrumental que exclui o sentido da história e nela reconhece um carácter enigmático, em favor da desconstrução e de um pensamento sem fundamentos; o reconhecimento por parte da ciência do carácter paradoxal e descontínuo da sua evolução. Em suma, e este é o grande tema de *A Condição Pós-Moderna*, a Pós-Modernidade é a descrença nas metanarrativas que legitimaram a ciência e o conhecimento. Segundo Lyotard, o conhecimento científico nunca foi legitimado por si próprio; teve de encontrar a sua legitimação em metanarrativas do conhecimento, como o eram o propósito iluminista de libertar o espírito humano do obscurantismo pelo exercício da Razão que inevitavelmente levaria o herói-filósofo ao desígnio ético-filosófico da paz universal, a crítica marxista à economia capitalista-burguesa com base num sentido científico da História tendo em vista a construção de uma sociedade sem classes, ou a pretensão da Modernidade em emancipar a humanidade através da tecnologia e da ciência, desde o automóvel à psicologia de inspiração freudiana. A Pós-Modernidade confronta as aporias motivadas pelo falhanço da metanarrativa moderna no sentido de uma "procura das instabilidades", evitada, apesar de intuída, durante a Modernidade; a Pós-Modernidade não se opõe à Modernidade, mas sim a um sentido metanarrativo da história.

Contudo, e como os detractores de Lyotard têm frequentemente afirmado, não só a sua concepção de Pós-Modernidade constitui, em última instância, uma nova metanarrativa, como também não explicita quais os motivos específicos para a eclosão deste novo período cultural. Em rigor, *A Condição Pós-Moderna* recebeu uma atenção em tudo desproporcional

aos seus objectivos iniciais: com efeito, é apenas o texto de uma série de conferências feitas a pedido de uma universidade canadiana, e não o diagnóstico exaustivo e rigoroso da "condição pós-moderna" como alguns dos seus detractores, como Richard Rorty e Jürgen Habermas, supõem. Apesar de, em *O Inumano* e *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, Lyotard não se retractar das suas propostas de 1979 e desenvolvê-las com o pormenor e o rigor que as diferentes condições de escrita permitiam, na cena universitária americana, foi *A Condição Pós-moderna* que produziu as maiores repercussões. O que não será de estranhar, se tivermos em conta que um das principais influências no pensamento de Lyotard é precisamente o discurso americano sobre o pós-moderno dos anos 70.

O contributo de maior importância para a introdução nos Estados Unidos do tema do pós-modernismo no discurso crítico foi o de Ihab Hassan, logo no artigo "The dismemberment of Orpheus", publicado em 1963, e em *The Literature of Silence*, publicado em 1967. A proposta central de Hassan nestes dois artigos é no sentido de promover uma arte de cariz anti-humanista e apologética das suas próprias limitações de representação, face aos lugares comuns a que o legado modernista de proveniência anglo-saxónica sucumbiu. Deste modo, Hassan, no primeiro dos artigos referidos, evidencia a existência de uma tradição "de resistência" de raiz nietzscheana na literatura modernista, bastante divergente da tradição que fundamentou o modernismo anglo-americano, definida pelo cultivo da desordem e caos formais, do silêncio enquanto categoria que subverte as relações comumente assumidas entre a linguagem e a realidade. Em *The Literature of Silence*, Hassan continua a sua investigação desta tendência, encontrando-a também na literatura sua contemporânea. Hassan refere como a "indeterminação" e o "silêncio" que caracterizam a denominada "literatura do silêncio" são também características de autores como Beckett e Henry Miller.

Contudo, Hassan não designa esta literatura como "pós-moderna". Só no livro *The Dismemberment of Orpheus* de 1971, em que procede a uma revisão do artigo de 1963, recorre a esta terminologia para designar a nova literatura que havia descrito em *The Literature of Silence*, de modo a denominar um novo período literário caracterizado pela consciência da paradoxalidade do momento pós-moderno (embora, nos termos de *The Dismemberment of Orpheus*, o pós-moderno pareça constituir mais um modo do que um período literário). No artigo "POSTmodernISM: a paracritical bibliography" (publicado em 1971, revisto em 1975), o crítico distingue entre as possíveis instâncias pré-modernas e modernas do pós-moderno e a nova "literatura do silêncio" pela radical anti-

representacionalidade e anarquia formal desta. Deste modo, Hassan separa a literatura e mesmo outras manifestações culturais da América pós-moderna da tradição europeia que consubstanciava a "literatura do silêncio" que estudara nos anos 60. Hassan identifica assim o Pós-Modernismo com a revolta cultural dos anos 60, motivada por uma nova visão utópica do universo e por uma rejeição da ortodoxia humanista liberal.

Para além de Hassan, o outro maior teórico inicial do pós-modernismo foi William Spanos. Juntamente com outros colaboradores da revista *Boundary 2*, e tal como Ihab Hassan, Spanos procurou na teorização do fenómeno pós-moderno um contraponto à ortodoxia modernista no campo crítico, consubstanciada na escola do *New Criticism*. Contudo, a sua matriz filosófica é diferente da de Hassan: enquanto, como referi, Hassan salienta a tendência nietzscheana da nova literatura, o pensamento de Spanos é influenciado pela tradição existencialista de Heidegger e Sartre (e, numa fase posterior, pelo pós-estruturalismo de Foucault). Spanos tenta conciliar a posição anti-humanista do existencialismo heideggeriano com a recente arte pós-moderna: entendendo a imaginação pós-moderna como *imaginação existencial*, o crítico encontra nas obras de autores como Beckett, Sartre ou, no âmbito da literatura americana, de Thomas Pynchon, uma vontade de compromisso da literatura com um diálogo ontológico com o mundo exterior no sentido de recuperar uma consciência da historicidade do homem moderno, historicidade essa que havia sido negada pelo *New Criticism* e na própria literatura modernista, dada a sua procura de criação de um mundo autónomo, intemporal e transcendente.

A principal crítica de Spanos à ortodoxia modernista é dirigida à preocupação desta em contactar com o texto literário no sentido de extrair a sua "essência", o seu significado intemporal. É uma crítica que Spanos também estende a outras obras que, apesar de denominar "pós-modernas", mantêm a mesma confiança na atemporalidade e na autonomia do fenómeno artístico, como é o caso do *nouveau roman*, da poesia concreta ou da crítica estrutural de Roland Barthes. Ou seja, ainda estão vinculadas a uma matriz metafísica³. Pelo contrário, Spanos pretende uma arte pós-metafísica que, através de estratégias formais ou temáticas como a auto-reflexividade, inscreva o texto literário na sua inescapável temporalidade e afirme o seu carácter *político*. Contudo, a crescente influência do desconstrucionismo de Derrida no discurso sobre a cultura contemporânea amorteceu a repercussão da reflexão de Spanos em torno do pós-modernismo nesse mesmo discurso. A

³Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: a history* (London: Routledge, 1995) 48.

ênfase desconstrucionista na linguagem introduziu novos elementos na teorização do pós-moderno que Spanos não antecipava ou mesmo negaria. Em consequência, o carácter temporal e político da literatura pós-moderna foi um tema ausente da sua problematização crítica nos anos seguintes.

Também a evolução do pensamento crítico de Ihab Hassan regista a crescente influência do pós-estruturalismo francês: nos seus textos de inícios dos anos 80, Hassan manifesta uma crescente preocupação com o que designa a "idade da indeterminância", neologismo com que pretende descrever a indeterminação e a imanência - que Hassan entende como a descoberta da auto-referencialidade da linguagem na literatura pós-moderna - que caracterizam a Pós-Modernidade⁴. Por sua vez, a divulgação de *A Condição Pós-Moderna* renovou o interesse no estudo das "pequenas narrativas" e, em especial, da ficção como espaço privilegiado do espírito pós-moderno. De todos os modelos propostos no âmbito desta problematização, foi o modelo apresentado pelo crítico Brian McHale que melhor respondeu às expectativas e inquietações sobre as qualidades linguísticas da ficção pós-moderna.

Brian McHale, em *Postmodernist Fiction* (1987) e *Constructing Postmodernism* (1992), propõe assim uma análise do fenómeno específico do romance pós-modernista. McHale considera que a relação do Pós-Modernismo com o Modernismo é uma relação de consequência histórica e lógica e não uma de posterioridade cronológica. McHale entende essa relação de consequência histórica como uma mudança de *dominante*⁵, termo apropriado de Tynianov e Jakobson, com o qual designa o componente central de uma obra de arte que regula, determina e transforma os outros componentes. Deste modo, enquanto a dominante modernista era epistemológica, a dominante pós-modernista é ontológica.

Questões epistemológicas como o sujeito e os limites do conhecimento, a natureza e a validade do processo cognitivo, a segurança e o funcionamento dos sistemas de comunicação, a natureza e a perspetivação do objecto do conhecimento são questões tipicamente modernistas. O romance modernista pode ser assim aparentado ao romance policial, pois o romance policial tradicional é o género epistemológico por excelência⁶. A sua intriga pode ser analisada como uma tentativa de saber quem é o criminoso, porque cometeu o crime, como o cometeu e onde...trata - se assim da procura de conhecimento de um

⁴ Bertens 44.

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987 ; London : Routledge ,1994) 6 .

⁶ McHale, *Postmodernist Fiction* 9 .

elemento desconhecido. O protagonista é deste modo um herói cognitivo, um herói que age no sentido de conhecer a verdade e desvendar o insuspeitado; é essencialmente um agente de percepção. É nesta medida que Brian McHale compara o romance modernista ao romance policial; a estrutura deste está subjacente aos problemas epistemológicos levantados no romance modernista, desde *Lord Jim* a *The Great Gatsby*. O romance modernista levanta questões como a fidedignidade ou não dos emissores, a acessibilidade e a transmissão e circulação do conhecimento, a luta da consciência individual pelo conhecimento de uma realidade resistente e opaca, através de estratégias narrativas como a multiplicação e justaposição de perspectivas, o recurso ao monólogo interior ou à corrente de consciência, a focalização restrita. A preocupação fundamental do escritor modernista é o contacto da consciência com a realidade exterior e o modo mais ou menos acutilante como interagem, o modo como a consciência individual tenta impor uma ordem a uma realidade caótica que não consegue captar.

Questões ontológicas (tanto quanto à ontologia do texto literário em si como à ontologia do mundo que projecta) como a natureza do mundo, o seu processo de construção e diferenciação, a violação das fronteiras ou o confronto entre níveis ontológicos diferentes, a estruturação e o modo de existência do mundo projectado no texto, o próprio modo de existência deste são questões tipicamente pós-modernistas. Mais do que opostas, estas questões estão intimamente implicadas: a incerteza epistemológica levada às últimas consequências motiva a instabilidade ontológica, bem como a interrogação ontológica levada ao limite motiva a dúvida epistemológica. Como afirma Brian McHale, esta relação não é linear e unidireccional, mas sim reversível e multidireccional⁷. O discurso literário especifica qual a série de questões que devem anteceder quaisquer outras num texto específico, e é essa antecendência que designa qual a dominante presente. *Ab initio*, existe a pluralização das perspectivas no romance modernista ; a pluralização de mundos no romance pós-modernista. A dominante ontológica é assim o princípio sistemático a que as diversas características da ficção pós-modernista respondem.

O romance pós-modernista pode ser aparentado à ficção científica⁸, pois a ficção científica, tanto na versão *cyberpunk* como na *space opera*, é o género ontológico por excelência (o que McHale não afirma contudo explicitamente)⁹. Frederic Jameson aliás já havia afirmado que a ficção científica era o género pós-modernista - embora no sentido de

⁷ McHale, *Postmodernist Fiction* 11.

⁸ McHale, *Postmodernist Fiction* 72.

⁹ Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London : Routledge, 1992) 12.

demonstrar a dissipação da fronteira entre a cultura de elite e a cultura popular no Pós-Modernismo¹⁰. Os encontros imediatos de terceiro grau, as viagens no tempo, os confrontos com civilizações extraterrestres, as previsões sobre o futuro da humanidade- estes são temas que constituem o reportório essencial da ficção científica e que a ficção pós-modernista recupera. Deste modo, as intrigas da ficção científica levantam questões ontológicas como as já referidas: ou o confronto do mundo que conhecemos com um mundo diferente (espacial, temporal ou mesmo dimensionalmente) ou a intrusão desse mundo diferente no nosso mundo. A ficção científica é a ficção da pluralidade dos mundos (e muitas vezes literalmente dos planetas). A estrutura do romance pós-modernista é semelhante (para não falar da frequente recuperação literal de tópicos e intrigas, como no caso dos romances de William S. Burroughs) : a instabilização e pluralização ontológica é efectuada através de estratégias aparentadas, como a auto-contradição, que divide o nível ontológico do texto em diversos estados de coisas paralelos; o confronto explícito entre o mundo ficcional e o mundo histórico, factual; a poliglossia, ou seja, a abertura a diversos géneros de discurso; a manipulação declarada do estatuto do narrador; ou reproduções ficcionais do próprio mundo ficcional. Motivos como as visitas de outro mundo (sejam anjos, demónios, extraterrestres), portas, espelhos, sonhos, alucinações, recuperação de discursos não-literários (como outros discursos artísticos, sejam o cinema ou a banda desenhada) ou discursos científicos, a *mise-en-abyme* são tipicamente pós-modernistas.

Sendo assim, o romance mais caracteristicamente pós-modernista de Don DeLillo seria o romance de 1976, *Ratner's Star*. Com efeito, *Ratner's Star* aparentemente pode ser lido como um exercício de antecipação de um futuro definido pela colusão de interesses entre o grande capitalismo e a ciência e tecnologia. A recuperação do discurso científico está também presente em *Ratner's Star*, mais especificamente o discurso matemático. Aliás, como DeLillo afirmara e os críticos têm confirmado, o motivo estruturador do romance é a própria história da evolução da matemática, ou, se quisermos, uma exploração das possibilidades abertas pelas leis matemáticas sobre a ordem e o caos para o entendimento de um mundo exterior caótico, cuja estruturação parece ainda mais arcana que a sofisticação teórica da matemática pura. A incerteza, erguida por Heisenberg em princípio, é uma presença constante ao longo do romance, de tal modo que o confronto explícito entre mundo ficcional e mundo histórico é também sublinhado: a diegese do romance ocorre após uma guerra mundial e podemos mesmo ler uma lista de laureados com

¹⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991; London: Verso, 1999) 283-7.

o Prémio Nobel dos quais alguns são personagens participantes do romance. E é uma mensagem de origem extraterrestre que motiva a reunião das personagens: tratase de uma mensagem supostamente vinda da estrela de Ratner que sucessivos cientistas e pesquisadores, entre os quais o protagonista, o menino-prodígio da matemática, Billy Twillig, não conseguem decifrar. Contudo, como diz Tom LeClair, "DeLillo at first solicits the genre expectations of science fiction; but where that form usually employs scientific assumptions and a futuristic setting to launch its dramatic action, *Ratner's Star* uses a device of science fiction, the extraterrestrial message, to probe backward into scientific assumptions (...) although the signals continue to be studied, the novel literally never gets off the ground"¹¹. Apesar da abrangência do conceito de *sci-fi* de LeClair ser diferente da evidenciada por McHale, julgo que, tendo em conta as reservas lícitamente levantadas por LeClair, o caso específico de *Ratner's Star* demonstra como, apesar de eventualmente estarem presentes as condições de pluralização ontológica, um romance pode ainda assim apresentar uma dominante epistemológica, pois são de facto as tentativas frustradas de decifrar a mensagem e a consequente revelação da insuficiência do discurso científico para atingir uma linguagem coerente sobre o Universo que constituem o ponto fulcral do romance. Estas, no termo do modelo descrito por McHale, são preocupações modernistas. Neste caso, pertenceria *Ratner's Star* a uma zona híbrida entre os dois pólos deste modelo? O próprio crítico refere a existência duma zona assim, embora não em termos que permitam entender o caso particular deste romance.

Uma das noções básicas da periodologia literária é a de que a mudança literária não acontece por decreto; outra noção básica é a de que as obras literárias apresentam sempre características de vários períodos. A fronteira periodológica é muito mais fluida tanto em termos cronológicos como em termos intrinsecamente literários do que a sua definição teórica deixaria supor. Deste modo, em obras de vários autores considerados por McHale como assumidamente pós-modernistas, verifica-se a predominância de elementos da poética modernista. Embora a dúvida ontológica pós-modernista esteja presente nas primeiras obras de Pynchon, tal como em obras de Nabokov, Beckett ou Robbe-Grillet, é virtualmente impossível definir qual a dominante do texto: a dúvida epistemológica ou a dúvida ontológica podem estabelecer, conforme as perspectivas, a dominante presente. Estes textos híbridos são agrupados por McHale sob o nome de *late modernism* (que pode ser traduzido como modernismo tardio), o meio termo na alternância moderno/pós-moderno que McHale

¹¹ Tom Leclair, *In the Loop: Don deLillo and the Systems Novel* (Urbana: U of Illinois P, 1987) 117.

prescreve para a ficção contemporânea. Mas não penso adequado considerar um romance como *Ratner's Star* nos mesmos termos que os exemplos de ficção tardo-modernista trazidos por McHale. Por uma razão essencial: esta ficção tardo-modernista é fundamentalmente metaliterária, elemento esse que, apesar de presente em todos os romances de DeLillo, em nenhum caso constitui um elemento fundamental do mesmo modo que em *Pale Fire* ou *Malone Dies*.

Apesar da exaustividade da pesquisa de Brian McHale em torno do romance pós-moderno, ou pelo menos da sua aceção individual do romance pós-moderno, o seu modelo é questionável. Embora em *Postmodernist Fiction* e mormente em *Constructing Postmodernism*, McHale saliente como a sua teoria não deve ser entendida como uma descrição justa e definitiva do romance que descreve, não é menos verdade que, em ambos os estudos, oferece uma lista de aspectos e estratégias que definem a especificidade do romance pós-moderno. Como refere Steven Connor: "McHale's account is characterized by a serene belief in the givenness of the category of literature, or the 'literary system', and is unafraid of the charge of metaphysical illusion in announcing its search for the 'underlying systemacity' of postmodernist literature"¹².

Os romances de DeLillo poderiam ser entendidos como um espaço heterotópico de colusão de espaços, discursos e personagens que McHale, em harmonia com a matriz bakhtiniana do seu estudo, salienta na discussão do romance pós-moderno, sem contudo se submeter completamente à rígida definição proposta pelo crítico dos aspectos basilares do Pós-Modernismo literário. Em que medida poderíamos considerar *Libra* um romance pós-modernista, tendo em conta este modelo? Dada a importância conferida no romance a questões como o conhecimento, os seus limites e a sua acessibilidade, poderíamos mesmo considerar o romance como tardo-modernista. O que o trabalho sobre a personagem de Nick Branch poderia confirmar, dado que, pela sua incapacidade em compreender toda a informação disponível e em conjecturar quais os factos por revelar, Branch aproxima-se dos heróis cognitivos do romance modernista, dos quais McHale salienta Quentin Compson, protagonista de *Absalom, Absalom* de Faulkner, cujo dilema é semelhante ao de Branch. Seria diferente se Branch fosse o responsável diegético pela efabulação tecida à volta de Lee Harvey Oswald e do seu envolvimento com um grupo insatisfeito de agentes da CIA. O que não acontece, de facto: ao longo do romance, DeLillo nunca trabalha as suas estruturas

¹² Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2nd ed. (Oxford: Blackwell, 1997) 131.

narrativas de modo a que possamos pôr a hipótese de ser Branch a elaborar as histórias cruzadas de Oswald e Win Everett. Mas *Libra* não pode ser encarado como um romance tardo-modernista ao lado de *Absalom, Absalom*, novamente, porque não é um romance em que o elemento metaliterário seja fundamental. Apesar de a personagem de Branch poder ser entendida como um *alter ego* do autor, penso que a sua obsessão é de cariz epistemológico, não literário: é significativo que nunca entenda a sua tarefa como uma criação literária.

Libra não pode todavia ser definido, dentro da alternância moderno/pós-moderno que McHale postula, como um romance pós-moderno, ao lado de outros romances assim referidos por Brian McHale, como *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon ou *The Public Burning* de Robert Coover. Seria atribuir uma dominante ontológica que de facto o romance não apresenta e que poria em perigo o investimento sociológico que, esse sim, é claramente manifesto no romance: é importante, em *Libra*, ter consciência de um espaço social que serve de objecto para uma crítica, em que questões de natureza ontológica seriam decerto impertinentes. É contudo legitimamente questionável uma negação do carácter pós-modernista de *Libra* tendo unicamente em consideração as reflexões propostas em *Postmodernist Fiction*, pois que os elementos específicos do romance pós-moderno tal como delineados pelo próprio crítico, com efeito, não implicam necessariamente a dominante ontológica que posteriormente apresenta como característica definidora da ficção contemporânea. Quando McHale apresenta esta sua proposta, fá-lo depois de ter enunciado outros esforços anteriores de definição da ficção pós-moderna, como os de David Lodge, Ihab Hassan e Douwe Fokkema, salientando como a noção de dominante permite compactar estes diferentes "catálogos" de elementos característicos da literatura pós-modernista, pois apresenta um princípio de sistematicidade subjacente a todos estes¹³. Mas será justificado apresentar a noção de dominante ontológica como princípio de sistematicidade? Penso que as dificuldades que o modelo de Brian McHale motiva em relação à definição de romances contemporâneos, de que o seu segundo estudo dedicado à ficção pós-moderna, *Constructing Postmodernism*, apresenta diversos exemplos, podem ser evitadas se a noção de dominante ontológico como princípio de sistematicidade subjacente a qualquer ideia do romance pós-moderno for flexibilizada de modo a que as inquietações metafísicas presentes possam ser entendidas num contexto epistemo-ontológico mais abrangente. Porque Brian McHale divide preocupações epistemológicas e preocupações ontológicas de

¹³ McHale, *Postmodernist Fiction* 7-10.

um modo ilícito, embora antecipe esta possível crítica ao admitir que, tal como a ficção modernista, a ficção pós-modernista também apresenta preocupações epistemológicas, e ao afirmar que a dominante tem como função precisamente especificar a ordem em que essas preocupações devem ser tomadas: "although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological orientations, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological orientations"¹⁴. Todavia, uma vez entendida deste modo a função da dominante, tal contradiz o carácter heteroglóssico e heterotópico que McHale atribui ao romance pós-moderno, carácter esse que nega a existência de qualidades resistentes no texto literário que possibilitem a maior urgência ou não das suas interrogações. Mesmo que não implique a ausência dessas qualidades, impede que possamos separar uma orientação dominante de outras orientações tão próximas.

Em conclusão, o facto de os romances de DeLillo, como *Libra* ou *Ratner's Star*, não poderem ser descritos em rigor ao lado de outros romances descritos por McHale como paradigmáticos do romance pós-moderno, não invalidaria que aqueles romances apresentem aspectos constituidores de uma sua pós-modernidade. Apesar de oferecer, ainda que de um modo parcelar, importantes reflexões sobre alguns aspectos que salientarei em seguida (como o modo de leitura paranóico característico do romance pós-moderno ou o reprocessamento das realidades históricas assumidas), a discrepância entre a teoria da ficção pós-modernista de McHale e *Libra* não é prova suficiente de uma efectiva distância do romance de DeLillo face ao Pós-Modernismo.

Outro modo de entender a transição do Modernismo para o Pós-Modernismo é apresentado por Eberhard Alsen no seu estudo *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Tal como Brian McHale, Alsen entende essa transição como uma mudança de natureza filosófica: apenas que na concepção de Alsen essa mudança verifica-se mais especificamente a um nível metafísico, em vez de a um nível ontoepistemológico tal como proposto por McHale. Assim sendo, Alsen defende que enquanto o Pós-Modernismo é caracterizado por uma visão idealista, o Modernismo é caracterizado por uma visão materialista e ultimamente niilista do Universo: "I assert that the shift from Modernism to Postmodernism is the result of a change in orientation from a materialistic to an idealistic outlook"¹⁵. Nestas condições, Alsen inclui dentro do seu cânone pós-modernista

¹⁴ McHale, *Postmodernist Fiction* 11.

¹⁵ Eberhard Alsen, *Romantic Postmodernism in American Fiction*, *Postmodern Studies* 19 (Amsterdam: Rodopi, 1996) 263.

autores normalmente entendidos fora do seu âmbito (quando não como em completa oposição), como é o caso de Saul Bellow, Norman Mailer ou Philip Roth. Ao mesmo tempo, o seu entendimento do Pós-Modernismo exclui autores consensualmente entendidos como autores pós-modernistas, como é o caso dos surficcionistas (Federman, Sukenick...) ou de Kathy Acker. Eberhard Alsen inclui estes autores numa outra tendência do romance contemporâneo, que designa como "pós-modernismo realista" ou "neo-modernismo"¹⁶, por, em consonância com o romance modernista, apresentar um cepticismo epistemológico radical, concomitantemente associado a uma estratégia não-mimética de representação.

Alsen deste modo questiona um entendimento mais ou menos estabelecido do Pós-Modernismo como caracteristicamente anti-metafísico e experimentalista. Pelo contrário, procura estabelecer o que designa como uma tendência romântica dentro do romance americano contemporâneo (reminiscente da tradição do *romance* americano do séc. XIX) e que, na sua opinião, representa afinal a corrente dominante do Pós-Modernismo americano, opinião essa que justifica pelo facto de esta tradição romântica incluir afinal os autores mais reconhecidos e lidos pelo público não-especializado (apesar de marginalizados pela academia), pois de leitura mais fácil que a ficção pós-moderna estudada pela crítica académica. Alsen salienta deste modo um dos aspectos sobre os quais a teoria do que seja o Pós-Modernismo tem reflectido: a questão da acessibilidade. Sem pretender discutir qual a relação existente entre a crítica académica e o romance pós-modernista (na sua acepção mais consensual), trata-se de uma questão que, por exemplo, no primeiro estudo de longa dimensão dedicado a DeLillo, *In the Loop*, é colocada em primeiro lugar: apesar da sua familiaridade com outros autores academicamente reconhecidos, como William Gaddis, Robert Coover ou Thomas Pynchon, DeLillo não tinha à altura o reconhecimento académico que a sua obra já amplamente merecia, o que o autor Tom LeClair explica como resultado da sua maior acessibilidade relativamente à obra dos outros autores referidos¹⁷.

Alsen não inclui DeLillo entre os autores do "pós-modernismo romântico": faz uma única referência a DeLillo, ao citar o artigo de Molly Hyte dedicado ao romance pós-modernista na *Columbia History of the American Novel*, a propósito da lista de autores tipicamente pós-modernistas que proposta no referido artigo¹⁸. Quando posteriormente propõe a sua contra-lista, DeLillo não volta a ser referido. Não é contudo essa omissão que faz do modelo proposto por Alsen geralmente inadequado para a discussão do carácter pós-

¹⁶ Alsen 7.

¹⁷ Leclair ix.

¹⁸ Alsen 8.

moderno da sua obra ou, no caso presente, do seu romance *Libra*. Com efeito, julgo que a consideração sobre a obra de DeLillo seria um importante teste à validade das propostas de Alsen, porque, tal como os autores do "pós-modernismo romântico", DeLillo não apresenta características em tudo diversas de um "pós-modernismo realista". Se bem que a visão de mundo subjacente à obra delilliana partilhe embora do carácter metafísico referido por Alsen, não apresenta a natureza afirmativa nem a confiança transcendental que complementam a visão idealista do universo característica do "pós-modernismo romântico" de Alsen.

A própria noção de um Pós-Modernismo de carácter idealista, mais ou menos desprendido das condições da existência social, não é consensual. De acordo com o modelo apresentado por Alsen, este romance pós-modernista, de certo modo desvinculado das realidades sociais e políticas da pós-modernidade, contrapõe-lhes uma visão utópica, que renega a alienação e a entropia sociais, em favor de um espaço de afirmação pessoal. Contudo, no entender da crítica canadiana Linda Hutcheon, o romance pós-modernista não deve ser entendido neste tom. Pelo contrário, Hutcheon acentua, nos seus dois estudos dedicados ao romance pós-moderno, *A Poetics of Postmodernism* e *The Politics of Postmodernism*, a natureza política do Pós-Modernismo¹⁹, o que, na verdade, desde as formulações iniciais de William Spanos, havia sido esquecido pela crítica literária. A arte pós-modernista tem como sua preocupação primeira des-naturalizar alguns dos aspectos dominantes da vida contemporânea ocidental e não pode ser resumida a uma visão pessimista e complacente da desordem e das contradições desta. Tanto quanto a arte pós-modernista possa parecer esteticizante dada a sua vertente auto-reflexiva, é sempre uma arte política, cujas estratégias de representação indiciam o modo como as entidades geralmente assumidas como "naturais" são em rigor "culturais". Questiona assim conceitos como os de centro, transcendência, autoridade, unidade, totalização, sistema, hierarquia ou de origem, conceitos que podemos resumidamente classificar como "humanistas", embora sem os negar. A crítica pós-modernista destes conceitos coloca-se numa posição marginal, e daí que, mais do que procurar estabelecer um novo paradigma, tente preferencialmente recuperar pontos de vista *ex-cêntricos*. Embora não constitua uma agenda política própria, o Pós-Modernismo é portanto uma arte que não só não nega a sua dimensão política, como também demonstra como qualquer estratégia de representação é sempre política, sempre

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988) 4.

uma "política de representação", o que constitui o seu grande ponto de ruptura com a arte modernista. Enquanto esta apresentava uma concepção ahistórica e apolítica do fenómeno estético, o Pós-Modernismo procura rehistoricizar e recontextualizar a sua produção artística, ao mesmo tempo que preserva a consciência estética e a autoreflexividade da arte modernista. Hutcheon (tal como Alsen) exclui do seu modelo de Pós-Modernismo uma concepção radicalmente anti-mimética, autotélica e anti-referencial de arte tal como proposta pelos autores do *Nouveau Roman* e do *Nouveau Nouveau Roman* francês e da *surfiction* americana, que considera tardo-modernistas, re-situando assim o "modernismo tardio" em relação a McHale.

O género que Linda Hutcheon define como especificamente pós-modernista no seu modelo é o que designa como *metaficção historiográfica*. Como o adjectivo implica, este género não deve ser confundido com a acepção comum de metaficção: o seu carácter *problematicamente referencial* acrescenta um envolvimento com o mundo extraficcional ausente da metaficção entendida por Hutcheon como tardo-modernista. Embora a metaficção historiográfica não constitua um género universal do romance pós-modernista, exemplifica como nenhum outro as características do romance pós-moderno enunciadas nos parágrafos anteriores. Por outro lado, o romance pós-moderno, muito menos a metaficção historiográfica, não constitui um dos dois pólos à escolha do romancista actual, como McHale propõe. A "condição pós-moderna" não é uma condição mundial, estando circunscrita à América e à Europa Ocidental (o que os romances de DeLillo aliás exploram aprofundadamente).

Linda Hutcheon define metaficção historiográfica como "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages"²⁰. No entendimento de Hutcheon, a metaficção historiográfica concilia assim a auto-consciência teórica da história e da ficção como constructos com a sua natureza histórica e inapelavelmente política, o que permite a recuperação e o reprocessamento das formas históricas, ou a "presença do passado"²¹. Apesar de, ao contrário de McHale, não propor uma definição do Pós-Modernismo por oposição ao Modernismo, pois tal constitui uma estrutura que nega a "natureza mista, plural e contraditória da empresa pós-moderna", Hutcheon reconhece como o seu modelo é devedor do discurso teórico segundo o qual a arquitectura pós-moderna constitui uma

²⁰ Hutcheon 5.

²¹ Título da Bienal de Veneza dedicada à arquitectura pós-moderna (e que marcou o seu reconhecimento internacional) tal como aliás mencionado por Hutcheon, que reconhece largamente o contributo decisivo do discurso teórico sobre o Pós-Modernismo na arquitectura para a formulação do seu modelo.

reação ao purismo ahistórico que caracterizou a teoria e a prática modernista, p. ex., como é visível no denominado "Estilo Internacional" ou na escola Bauhaus.

A teoria de Charles Jencks tem um lugar especial, e um dos seus conceitos, o de *double coding*, é reaproveitado como um dos conceitos basilares do modelo de Hutcheon. Conjugado com a teoria da paródia anteriormente estudada pela mesma crítica, permite o entendimento da situação paradoxal da arte pós-moderna quanto à conjugação da sua auto-reflexividade com a natureza histórica e política. Porque, como afirma Hutcheon, a arte pós-moderna é fundamentalmente paródica e contraditória: a sua teoria e a sua prática caracterizam-se por simultaneamente procederem ao "uso e abuso", "instalação e subversão"²² dos convenções e modelos do passado, no qual o legado modernista ocupa um lugar importante. Deste modo, o Pós-Modernismo define-se por uma exposição das contradições do passado, em especial da arte modernista, num prisma explicitamente político, como indica Hutcheon, a propósito das palavras de outro importante teórico da arquitectura pós-moderna, Paolo Portoghesi. A instalação e subversão, o uso e abuso das convenções procuram assim a formação de um código estético -um *double coding*- de partilha mais alargada que o modernista.

O que não é estranho ao discurso crítico à volta de Don DeLillo. Logo no primeiro volume dedicado à sua obra, *In the Loop*, o seu autor, Tom LeClair, salienta como desde o seu primeiro romance, *Americana*, DeLillo tem criado os seus romances à volta de um género consagrado no mercado americano de ficção para de seguida subverter as expectativas próprias desse género²³. Assim, em *Americana*, temos à partida um romance de viagem, em *End Zone*, a biografia de desportistas, em *Great Jones Street*, a biografia das *pop stars* ... Contudo, nas palavras de Tom LeClair, esta situação de *good company* é rapidamente submetida a uma dose de *madness*, à subversão dos códigos e expectativas do género de origem, de modo a salientar as contradições e os perigos encerrados por esses mesmos códigos e expectativas, e ultimamente pela própria auto-noção da América e da sociedade capitalista ocidental. É contudo consensual entre a crítica delilliana que este esquema não é tão visível a partir do romance de 1983, *The Names*. Também é verdade que, apesar dos primeiros romances de DeLillo apresentarem a instalação e subversão de convenções descritas por Hutcheon, não devem ser estudados como metaficções historiográficas. DeLillo desde o seu primeiro romance tem procedido a um diagnóstico

²² Hutcheon 3.

²³ Leclair 34.

exaustivo da Pós-Modernidade, e, como referi anteriormente, a metaficção historiográfica não é o género universal do romance pós-modernista, pelo que entendo que as características com ela partilhadas por esses primeiros romances são fruto de condições semelhantes no sistema de produção literária.

Será que, a partir de *The Names*, DeLillo tem então praticado a metaficção historiográfica em moldes semelhantes aos descritos por Linda Hutcheon? É verdade que DeLillo tem alargado a sua perspectiva histórica para além do presente sociológico imediato que preenche os seus romances anteriores, evolução de que *Libra* e o mais recente *Underworld* são um exemplo maior. Embora, como afirmei anteriormente, os seus últimos romances não apresentem uma paródia de géneros como inicialmente acontecera, DeLillo tem diversificado a relação dos seus textos (que também incluem peças de teatro) com as formas e as estruturas da cultura contemporânea, como o fenómeno das teorias de conspiração, em *Libra* e *Underworld*, ou os seus medos profundos, como a ameaça terrorista (*Mao II*) ou a catástrofe ecológica (*White Noise*). Por outro lado, a paródia de géneros consagrados não está ausente nos últimos romances (basta lembrar a relação paródica de *White Noise* com o romance de "realismo doméstico"), só que ganhou uma sofisticação que desconhecia com o esquema anteriormente descrito por LeClair.

No caso particular de *Libra*, é em especial o fenómeno das teorias de conspiração e da sua popularidade nos dias de hoje que motiva o diálogo de DeLillo com a cultura popular contemporânea. O que, na opinião de Hutcheon, é outra das características do romance pós-moderno e da sua natureza contraditória: apesar de aparentemente o favor com que as teorias de conspiração foram acolhidas no romance pós-modernista contradizer o espírito anti-totalizante da "condição pós-moderna", não deve ser esquecida a natureza paródica da relação entre este romance e os seus intertextos²⁴. A suspeita face a qualquer atitude totalizante está deste modo salvaguardada, pois esta concepção especial da relação intertextual evidencia a tendência totalizante presente em qualquer discurso estruturador e concomitantemente o desejo pós-moderno de "instalar e subverter" modelos e convenções de outros géneros do discurso. Por outro lado, como verificaremos posteriormente, *Libra* não pode ser considerado como alguns seus detractores o fizeram: nem oferece nenhuma nova teoria sobre o assassinio de John Kennedy, nem pode ser considerado como um *biopic* de uma personalidade assassina. Este género, de que os exemplos clássicos são *In Cold Blood*, de Truman Capote, e *The Executioner's Song*, de

²⁴ Hutcheon 133.

Norman Mailer, é um outro grande intertexto do romance, mas *Libra* é mais do que uma "biografia ficcional" de Oswald, o que a discussão de Hutcheon sobre o romance não-ficcional e a metaficção histórica pode esclarecer.

Embora tenham a sua origem no mesmo período histórico, os anos 60, o conceito de metaficção historiográfica não deve ser confundida com o de romance não-ficcional. Desde logo porque a sua relação com a dimensão histórica é diferente: enquanto a metaficção historiográfica, nas palavras de Linda Hutcheon, se preocupa com os processos de produção e recepção da escrita histórica e com a paradoxal ficcionalidade desta, o romance não-ficcional preocupa-se fundamentalmente com o apurar da versão o mais fidedigna possível dos eventos históricos, geralmente afastada das versões oficiais. Como afirma Norman Mailer, num dos textos clássicos do romance não-ficcional, *The Armies of the Night*, "Now we may leave *Time* in order to find out what happened"²⁵. Aliás, Linda Hutcheon cita este mesmo romance como um exemplo de romance não-ficcional que é bastante próximo contudo da metaficção historiográfica, dado que partilham a mesma natureza auto-reflexiva²⁶. Hutcheon menciona dois passos de *The Armies of the Night* em que o autor salienta as convenções inerentes à escrita ficcional e à historiográfica, deste modo evidenciando como é impossível a esta última alcançar o valor de verdade objectiva que pretende na descrição da experiência humana. O que é igual a evidenciar ao mesmo tempo o carácter inevitavelmente narrativizado e ficcional de qualquer factualização histórica. Daí o famoso subtítulo do romance: *History as a Novel, The Novel as History*. O reconhecimento do carácter contingente e provisório e da natureza inescapavelmente subjectiva de qualquer acto de atribuição de significado, no contexto do romance não-ficcional de Mailer, não motiva no entanto um menor compromisso com as realidades sociais e históricas. Antes pelo contrário, implica um compromisso maior com estas realidades e com a justeza da sua descrição. Por outro lado, os romances não-ficcionais de Mailer distinguem-se do romance não-ficcional de Truman Capote, *In Cold Blood*. O romance de Truman Capote é ainda devedor duma estética pré-modernista, como o demonstra o estatuto onisciente do narrador e a sua pretensão de verdade objectiva, desde logo evidente no subtítulo *A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. Pelo contrário, como pode ser verificado por comparação com o romance não-ficcional de

²⁵ Norman Mailer, *The Armies of the Night: History as a Novel, The Novel as History* (1968; NY: Penguin, 1994)

4.

²⁶ Hutcheon 117.

Norman Mailer dedicado a um caso semelhante de *serial killing*, *The Executioner's Song*, em que o narrador tem um estatuto de onisciência multi-selectiva (no que o posfácio é de especial relevância), está presente nos romances de Mailer a consciência, também característica da metaficção historiográfica, do carácter perspectivista e transformador da textualidade face à realidade documental.

A diferença entre o conceito de metaficção historiográfica e o de romance não-ficcional está assim numa relação quantitativa mais do que qualitativa. Ou seja, a metaficção histórica não apresenta diferentes preocupações em relação ao romance não-ficcional, apenas procura explorá-las até às últimas consequências, através, por exemplo, da falsificação e manipulação deliberada dos factos históricos, de que *The Public Burning* de Robert Coover é exemplo; ou da justaposição de documentos históricos com o mundo ficcional; ou do protagonismo conferido a personagens históricas, mesmo que conduza a situações narrativas de veracidade inverificável, quando não de todo impossível. A metaficção historiográfica, tal como o romance não-ficcional, apresenta uma vontade de compromisso com as realidades sociais e políticas para além do mundo ficcional. A diferença está nos modos de representação do histórico, na concepção ou não de outras realidades. **Está enfim na diferença entre pós-moderno e moderno.**

Deste modo, o modelo do romance pós-modernista de Hutcheon apresenta alguns pontos de proximidade em relação ao modelo de McHale. Porque embora a metaficção historiográfica exclua os aspectos de criação de mundos autónomos e reflexividade linguística propostos por McHale, ambos os modelos coincidem na questão do carácter instável e indeterminado da textualidade na sua relação com o real tal como apresentada pelo romance pós-modernista. É esta questão central que o distingue, em ambos os modelos, de outras práticas do romance contemporâneo. Mas será também o caso em particular de *Libra* em comparação com outras narrativas relacionadas com o assassinio de John F. Kennedy? Existe algo no caso da morte de Kennedy que resiste ao fluxo textual que a metaficção historiográfica problematiza elaboradamente; é esse algo que *Libra*, contudo, desenvolve até às últimas consequências. O dilema de Branch não será o de pressentir esse algo por entre o fluxo de informação que continuamente chega ao seu gabinete? Por outro lado, apesar de J.F.K e do próprio Oswald serem duas das figuras inolvidáveis da história americana no séc. XX, pode ser sintomático que não haja nenhuma obra que possa ser consensualmente descrita como metaficção historiográfica que tome como seus personagens quer o presidente quer o (presumível) assassino. Mesmo quando estas duas

figuras têm sido abundantemente tratadas em textos provindos de outras áreas: é o caso das teorias de conspiração (um dos seus temas favoritos, aliás) ou mesmo o romance não-ficcional de Mailer, que publicou em 1994 a sua versão pessoal da biografia de Lee Harvey Oswald, *Oswald's Tale*. O confronto de *Libra* com estas duas outras versões do caso a que procederei de seguida poderá ser útil para uma reflexão sobre qual a relação de *Libra* com o Pós-Modernismo; e, ao mesmo tempo, de todo o proveito para o esclarecimento dessa concepção de História, que a metaficção historiográfica não consegue prever.

1.2. Para Lá do Pós-Modernismo

Don DeLillo nasceu em Nova Iorque, a 20 de Novembro de 1936. É um facto irrelevante, a não ser por demonstrar como DeLillo é contemporâneo de outros romancistas pós-modernos, como Thomas Pynchon, que são todavia englobados dentro de uma geração anterior. Com efeito, não deve de facto ser esquecido que a carreira literária de DeLillo tem sido desenvolvida em moldes que, por exemplo, nenhum dos outros "romancistas de sistemas" descritos por LeClair (ou seja, William Gaddis, Robert Coover e Thomas Pynchon) repete. Como espero ter demonstrado, os romances de DeLillo, embora haja uma comunhão evidente de temas e preocupações, não podem ser considerados nos mesmos termos de um *High Post-Modernism*, não só porque DeLillo não tem praticado o experimentalismo formal característico do Pós-Modernismo, como também porque os seus romances, em especial os mais recentes, têm problematizado radicalmente as próprias contradições da *weltanschauung* tanto da sociedade pós-moderna como da arte que a descreve. Digamos que os romances recentes de DeLillo prefiguram uma outra tendência artística que não sabemos qual é (pelo que considerá-lo como o último dos Modernos é tão erróneo como assimilá-lo irreflectidamente a uma estética pós-modernista), mas que terá provavelmente a mesma relação de continuidade com o Pós-Modernismo, nos termos propostos por Lyotard para a Pós-Modernidade em conjunto com a Modernidade. Certamente que *Libra* não será o melhor exemplo dessa prefiguração (*Underworld* é o exemplo incontornável), mas a revalorização de valores metafísicos e uma re-dimensionação do entendimento da História, elementos importantes deste factor *avant-la-lettre* de DeLillo, estão em todo o caso presentes em *Libra*. É oportuno de novo salientar como a evolução da obra de DeLillo tem sido acompanhada de um aperfeiçoamento das melhores técnicas narrativas para capturar o

simulacro (afinal, o grande tema pós-moderno de DeLillo), seguido de um reconhecimento da existência de dimensões humanas que excedem o simulacro; e que *Libra*, tal como *The Names* ou *Underworld* é um ponto de viragem naquela evolução. Para justificar a possibilidade de que a evolução da obra de DeLillo possa ser entendida nestes termos, apresentarei resumidamente os romances e alguns dos contos de DeLillo e o lugar que ocupam nessa (possível) evolução.

A entrada de DeLillo na cena literária ocorre em 1960, com a publicação do seu primeiro conto, "The River Jordan". Embora ainda longe do estilo das obras de maturidade de DeLillo, este conto prenuncia já preocupações futuras do autor, uma vez que narra a história de um evangelizador cuja missão é frustrada pelo apelo da sociedade de consumo. Com os seus dois contos seguintes, "Take the A Train" e "Spaghetti and Meatballs", DeLillo escreve duas narrativas étnicas, claramente remissivas da sua infância no meio da comunidade italo-americana do Bronx. Embora DeLillo, com a excepção de *Underworld*, não tenha nunca mais desenvolvido este tópico "étnico", é de reter todavia a importância que vai assumindo na sua obra o espaço urbano (em particular, o Bronx) e as vivências (pós-modernas, dir-se-ia) que nele se inscrevem. O conto publicado em 1966, "Coming Sun. Mon. Tues.", manifesta outra das primeiras influências de DeLillo: o cinema de Jean-Luc Godard; tal como o conto "Baghdad Towers West", de 1968, apresenta o valor de antecipar algumas das situações que DeLillo usaria no seu primeiro romance. Os seus dois contos posteriores, "The Uniforms" e "In the Men's Room of the Sixteenth Century", valem igualmente pelo facto de anteciparem situações e personagens de futuros romances: no caso de "The Uniforms", o enredo inicial de *Players* e, no caso de "In the Men's Room of the Sixteenth Century", David Ferrie, em *Libra*: algum do material relativo a esta personagem é retirado deste conto anterior. Em todo o caso, estes contos esboçam já algumas marcas inconfundíveis do estilo delilliano (como a extrema concisão das descrições ou o jogo com a voz do narrador) e, com efeito, é por volta desta altura que DeLillo afirmou ter assumido a sua vontade de iniciar uma carreira literária; pelo que, a propósito de DeLillo, embora a crítica o tenha associado em geral a outros escritores dos anos 70, não deve ser esquecido que a sua estética muito deve ao fulgor criativo dos anos 60. Aliás, não é o próprio DeLillo que afirmou ter sido o assassinio de Kennedy que fez dele um escritor? Enquanto o escândalo de Watergate foi o acontecimento marcante para a geração de romancistas americanos dos anos 70 (não é por acaso que talvez o romance maior deste período, *The*

Public Burning, tem como protagonista o próprio Nixon), o acontecimento marcante para a geração da década anterior foi o assassinio de Kennedy, com a Guerra do Vietname e a revolução sexual a atravessar ambas as gerações.

Que a sombra do assassinio de Kennedy é uma constante da obra de DeLillo²⁷, é o que pode ser demonstrado pelo final do seu primeiro romance, *Americana*. Com efeito, a errância do protagonista, o executivo David Bell, pela América profunda (ou mais ou menos profunda, dado que uma das questões no cerne do romance é precisamente a *superficialidade congénita americana*) termina com uma reedição da caravana presidencial no dia fatídico de 22 de Novembro de 1963: "In the morning I headed west along Main Street in downtown Dallas. I turned right at Houston Street, turned left onto Elm and pressed my hand against the horn. I kept it there as I drove past the School book Depository, through Dealey Plaza and beneath the triple underpass"²⁸. A superposição do som da buzina neste enquadramento sugere no entanto uma determinada evolução sócio-económica entre 1963 e o presumível tempo diegético (1969): dir-se-ia tratar, lembrando os termos de Fredric Jameson, da formação da "lógica do capitalismo tardio", representada, neste passo, pelo automóvel (de aluguer, aliás) e, ao longo de todo o romance, pela presença insistente da televisão e dos seus lugares-comuns. A televisão ocupa de facto um espaço primordial enquanto meio de informação na obra de DeLillo desde o seu primeiro romance.

Referi anteriormente a importância de algumas considerações em *Americana* sobre a sociedade de consumo e a sua particularidade americana, enquanto domínio da "terceira pessoa". O que, em *Americana*, é salientado principalmente através das sucessivas alusões a anúncios televisivos e imagens clássicas do cinema de grande produção americano. Embora a América real muitas vezes não corresponda a esta imagem, a América destes anúncios e imagens excede estas limitações; *it's bigger than life*. Mesmo quando o protagonista pretende evidenciar esta disparidade, é como herói derivativo que termina os seus esforços. Como refere Mark Osteen, "this conflict is also reflected in David's psyche and film: while modelling himself after Burt and Kirk -bigger-than-life images- he nonetheless

²⁷ DeLillo também dedicou um artigo ao assassinio, "American Blood: A Journey Through The Labyrinth of Dallas and JFK", em que descreve o assassinio enquanto "espéctaculo americano". Está assim mais próximo das preocupações de *White Noise* (cuja publicação é imediatamente posterior) do que das de *Libra*, pelo que boa parte da crítica delilliana (com a qual concordo) tem desvalorizado a relação entre o artigo e o romance em estudo.

²⁸ *Americana* 377.

makes a film based on the styles of Ozu, Bresson, Clarke"²⁹. David Bell inicia assim uma longa série de "personagens por imitação" em *DeLillo*, entre as quais Oswald, Wayne Elko, Jack Ruby, só para referir os exemplos mais evidentes de *Libra*. David Bell é, porém, uma "personagem por imitação" culta, uma vez que tem consciência de que esta imitação vale apenas como uma imagem de consumo, como a sua desilusão por não conseguir captar a atmosfera familiar dos Yosts no seu filme evidencia: encontra nos Yosts uma dimensão para a qual nenhum dos seus modelos de representação é aplicável.

Como ele próprio observa, é a imagem de *child of Godard and Coca-Cola* ³⁰que apresenta ao mundo. É curioso que o passo mais citado sobre a "imitação" de David Bell combine imagens do cinema americano, da *nouvelle vague* francesa e do cinema japonês: "I inhaled some industrial gloom from the hat's soft lining, L.S: Stratford Ltd., bit of Finney falling down the stairs (...) Burt Lancaster towelling his chest (...) Bell looking at the poster of Belmondo looking at the poster of purposeful Bogart. Old man on the swing, Watanabe, singing to his unseen infancy"³¹. Se, tal como Godard, David Bell pretende uma saturação de imagens de consumo de modo a poder melhor criticá-la, tal como no exemplo do poster de Belmondo, a "imitação" consciente de Bell processa-se por um mecanismo de imagens concêntricas que ulteriormente confere uma certa previsibilidade à sua crítica. Sendo que *Americana* é também um *bildungsroman*, a evolução de Bell é preparada pela superposição regular de níveis de aprendizagem (o que rejeita algumas críticas quanto à ausência de economia narrativa no romance). Em nenhum outro romance, com a excepção de *Underworld* (por motivos bastante diferentes), DeLillo descreveu uma personagem redonda como David Bell. Porque os seus romances posteriores propõem um novo modelo de personagem.

Se *Americana* foi criticado por alguma prolixidade, o romance seguinte de DeLillo, *End Zone*, é a sua antítese. De facto, antes de *The Body Artist* ser publicado, *End Zone* era o romance mais curto de DeLillo. O que não impede que este romance, aparentemente mais um exemplo da *sports story* americana, consolide um vasto número de preocupações pela primeira vez representadas em *Americana*. Embora a matéria diegética – a época de uma equipa de futebol americano universitário e as meditações do seu defesa, Gary Harkness – não pareça permitir mais do que um registo bem-humorado destas atribulações,

²⁹ Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000) 25.

³⁰ *Americana* 269.

³¹ *Americana* 287.

DeLillo estabelece uma poderosa rede associativa entre o futebol americano, o terror nuclear de Gary e o pensamento apocalíptico americano. Tal como *Libra* igualmente demonstrará à saciedade, DeLillo demonstra uma grande capacidade de desenvolver questões estéticas maiores a partir de sujeitos esteticamente menos apetecíveis. Não é desajustado comparar Gary e Oswald (que, aliás, não era dotado de todo para o desporto) enquanto veículos improváveis de importantes questões estéticas e metafísicas: tanto Gary como Oswald, por exemplo, apesar da contaminação do seu discurso pelo simulacro (Oswald) ou pelo consumismo (Gary), enunciam pontos de vista relevantes quanto à compreensão do mundo contemporâneo.

Contudo, em *End Zone*, não é só Gary que pode ser visto como um destes "veículos improváveis". Com efeito, são bastantes as personagens que podem ser entendidas como um destes "veículos improváveis", e não é desajustado entender este romance como um *tour de force* quanto à exploração das possibilidades de incongruência entre personagem e respectivo discurso, de tal modo é evidente o prazer de DeLillo em multiplicar a enunciação daqueles pontos de vista pelas mais díspares personagens. É o caso de Anatole Bloomberg, o avançado corpulento que Gary inicialmente reverencia ("Bloomberg weighed three hundred pounds. This itself was historical. I revered his weight. It was an affirmation of humanity's reckless potential; it went beyond legend and returned through mist to the lovely folly of history"³²) e que posteriormente o confunde, dadas as suas novas preocupações ecológicas e ascéticas. Diz Bloomberg: "I am an anguished physicist (..) from time to time I have second thoughts about the super-megaroach aerosol bomb which can kill anything that moves on the whole earth in a fraction of a microsecond and which I alone invented and marketed(...) I like to ruminate on the nature of man (...) I am interested in the violent man and the ascetic"³³. É impossível não recordar como, da mesma maneira, a ressonância metafísica do discurso de um Ferrie ou de um de Mohrenschildt confunde Oswald, dada a afinidade dos pontos de vista daqueles com as suas próprias preocupações.

Talvez não tão surpreendente quanto o discurso de Bloomberg, mas em todo o caso igualmente afim do terror nuclear de Gary, é a obsessão do major Staley com a guerra nuclear. As suas conversas com Gary, pelo menos, salientam a estreita relação entre o terror nuclear e o impulso ascético mencionado por Gary e Bloomberg: como afirma Tom LeClair, "the new danger of thermonuclear war is its turning the whole world into a closed system (...) although *End Zone* frightens with its details of absolute war, the novel does

³² *End Zone* 49.

³³ *End Zone* 214-5.

not so much warn against that specific event as use it to make apparent a logocentric way of thinking that everywhere destroys nature"³⁴. O que é compreensível, dada a simpatia de Gary pelo deserto e pela solidão, "Exile in a real place, a place of few bodies and many stones, is just an extension (a packaging) of the other exile, the state of being separated from whatever is left of the center of one's history. I found comfort in West Texas(...) I felt that I was better for it, reduced in complexity, a warrior"³⁵. Compare-se com a fantasia pós-nuclear de Gary após uma das conversas com Staley: "I thought of men embedded in the ground, all killed, billions, flesh cauterized into the earth, bits of bone and hair and nails, man-planet, a fresh intelligence revolving through the system"³⁶. Apesar de o final de Gary (Gary procura uma verdadeira ascese através do seu isolamento e auto-aniquilação) parecer uma situação demasiado abrupta, é de facto preparado ao longo de todo o romance e realça a proximidade desconfortável entre este desejo ascético e o de aniquilação do Homem e da Linguagem. Como afirma Douglas Keeseey, "once again DeLillo points the connection between ascetism and violence: Gary's attempt to purge the language is like his effort at self-starvation, a violent simplification of a complex problem-and not so different from nuclear war in its effects"³⁷. Julgo ser importante reter esta observação, porque salienta o contraponto que a revolta final de Gary fornece em relação ao destino de Oswald: julgo que ao passo que a dissolução final de Gary corresponde ao seu desejo de morte do Homem e da Linguagem, a morte de Oswald permite vislumbrar o domínio irredutível da História, face ao qual são irrelevantes a anomia (um problema que, na óptica de DeLillo, não morreu com a Pós-Modernidade) e o terror contemporâneos. Em todo o caso, sendo os finais tão abertos quanto são passíveis de interpretações diferentes, manifestam a preocupação de DeLillo em contrapor a um certo pensamento americano, o qual se revê nas antíteses de "milénio ou apocalipse", "vitória ou destruição em massa", as dimensões construtivas e transcendentais ("metafísicas") da História e da Linguagem; apenas que Gary, no final, permanece vedado a essas dimensões.

O romance posterior de DeLillo, *Great Jones Street*, continua o estudo de fenómenos populares de massas: depois do futebol americano, o universo da música *Pop*. Ao mesmo tempo, introduz uma série de tópicos recorrentes na obra delilliana, como o de (na

³⁴ Thomas LeClair, "Deconstructing the logos: Don DeLillo's *End Zone*", *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Hugh Ruppersburg e Tim Engles (NY: GK Hall, 2000) 110.

³⁵ *End Zone* 31.

³⁶ *End Zone* 89.

³⁷ Douglas Keeseey, *Don DeLillo*, Twayne's United States Authors Series (NY: Twayne, 1993) 47.

expressão de *Libra*) *men in small rooms* e o da presença de uma rede oculta de informação com insuspeitas ingerências na vida pública. O protagonista do romance, a *Pop Star* Bucky Wunderlick, abandona o seu grupo no meio de uma *tournee* e refugia-se num pequeno apartamento em Nova Iorque, onde tenta recuperar a transcendência espiritual que sentia na sua música antes de ser apropriada pela indústria musical. Se, em *End Zone*, Gary Harkness, no final do romance, recorre a esta forma de reclusão como modo de se autoregenerar espiritualmente, em *Great Jones Street* a reclusão é a questão fulcral de todo o romance, em particular, o problema da sua relação com as exigências de uma sociedade de consumo. Porque não só a reclusão de Bucky tem o efeito completamente oposto ao pretendido -propicia um cada vez maior uso comercial do nome de Bucky-, como também, por via da sua reclusão, Bucky se vê envolvido num estranha intriga à volta de uma nova droga (possivelmente distribuída pelo Governo!), no decorrer da qual morre a sua companheira e ele próprio é "convidado" ao suicídio por Bohack, o suposto líder de um grupo extremista, a *Happy Valley Farm Commune*, cujo interesse por essa nova droga o leva a também procurar garantir a sua distribuição e acesso exclusivos. Por acaso (ou talvez não), Bucky é libertado desta ligação -com a condição de se remeter ao silêncio- pelo verdadeiro líder da *Happy Valley* (como que a antecipar a obsessão futura na obra de DeLillo pelas "hierarquias ocultas"), o (presumivelmente autodenominado) Dr. Pepper, que porventura pretende garantir os lucros decorrentes do "silêncio e reclusão" de Bucky.

Todavia, *Great Jones Street* não apresenta, na minha opinião, a complexidade de reflexão com que estas questões serão exploradas posteriormente. Com efeito, não só porque a situação narrativa de Bucky Wunderlick não é suficientemente desenvolvida como também porque não resiste a uma topicalidade fácil, o romance não consegue resolver a situação paradoxal de, ao mesmo tempo que propõe uma crítica dos rituais da sociedade de consumo actual, ter de ser lido como objecto de consumo para transmitir essa crítica. Não posso, por isso, concordar com Mark Osteen, quando afirma: "the most important way that *Great Jones Street* enacts DeLillo's vow to resist becoming part of the system is through its own structures which provides, in its static and circular structural economy, an antidote to the goal-bound, commodity-obsessed behaviour of its characters"³⁸, uma vez que, mais do que economia estrutural, encontro uma *ambiguidade* estrutural no romance que impede a personagem Bucky Wunderlick de ser o veículo dessa abertura estrutural necessário ao "trabalho do leitor" na expressão de Osteen. Ao longo do romance, Bucky ora

³⁸ Osteen 60.

é um músico que procura uma nova experiência ascética pelo silêncio, ora é o *schlemihl* apanhado no meio de insondáveis intrigas, sem que estas duas dimensões sejam relacionadas em profundidade. Que seja condenado ao silêncio no final do romance é uma excrescência, na medida em que ele próprio já o fizera de início (não é esse o propósito da sua reclusão?) e porque a *Pop Music*, em *Great Jones Street*, acaba por não ser mais do que um adereço, uma referência tópica sem uma real função na economia do romance (aliás, conforme muitos críticos musicais têm referido, a descrição do universo *Pop* é bastante fantasiosa). Dir-se-ia que falta um correlato insuspeito como DeLillo encontrou no romance anterior para o futebol americano.

O mesmo problema quanto à construção das personagens poder-se-ia pôr ao romance seguinte de Don DeLillo, *Ratner's Star*. Como refere Mark Osteen, "*Ratner's Star* is a Menippean satire, an allegorical history of mathematics, a biography of 14-year-old math prodigy Billy Twillig, a disquisition on bats, a work of science fiction, a rewriting of Lewis Carroll's Alice books"³⁹. Talvez, com a excepção recente de *The Body Artist*, seja o romance mais incompreendido de DeLillo. *Ratner's Star* é o seu romance experimental por excelência; não será válido colocar a questão das personagens nos mesmos termos que em romances anteriores. Se a caracterização das personagens em *Great Jones Street* pode ser classificada como ambígua, em *Ratner's Star* podemos mesmo colocar a dúvida sobre se, em rigor, existem personagens, uma vez que a única personagem que é desenvolvida para além de um registo mais ou menos pitoresco é o protagonista, o sobredotado Billy Twillig. Twillig é o primeiro de uma série de *personagens-oxímoro* (o modelo de construção da personagem que fora anteriormente ensaiado em *End Zone*) nos romances de DeLillo, que inclui obrigatoriamente Oswald (aliás, tal como Oswald, Twillig guarda como recordação de infância mais marcante os ruídos e as trepidações dos linhas de comboio em Nova Iorque). Tem tanto de adolescente imaturo como de sábio genial, capaz de desvendar um sentido do mundo na misteriosa mensagem procedente da estrela de Ratner, que posteriormente não consegue ter aplicação prática, uma vez que os seus colegas de investigação lhe revelam que a misteriosa mensagem era tão somente um sinal sonoro vindo de outras eras da Terra. Aliás, como Twillig descobre durante a sua estadia no *Field Experiment #1*, é possível que o sinal seja apenas um pretexto alegado pela multinacional que financia o projecto, a OmCo., para reunir os cientistas de um mundo pós-catastrófico de modo a garantir o conhecimento

³⁹ Osteen 61.

exclusivo e assim retirar proveitos financeiros das descobertas científicas e tecnológicas que tal reunião inevitavelmente geraria (novamente, a obsessão muito delilliana com redes ocultas de informação).

Por outro lado, em *Ratner's Star* DeLillo consegue integrar vários géneros de discurso não-literário, evitando o risco de topicalidade: controla o poder dialógico que distinguirá os seus romances posteriores, desde *White Noise* a *Underworld*, passando por *Libra* (obviamente). Claro que DeLillo não mais procedeu entretanto a uma utilização tão exaustiva do discurso científico, mas, em todo o caso, a partir de *Ratner's Star*, há uma nova complexidade no modo como o discurso define a personagem. Assim, tal como a combinação de discurso abstracto e obsessões adolescentes define, com todo o alcance, a personagem de Twillig, assim em *Libra* a justaposição do discurso dos sonhos e ideais de Oswald com os seus constantes enganos e contradições define a ambivalência fundamental da personagem de Oswald.

O regresso a uma descrição mais imediata da realidade da América contemporânea é concretizado nos "romances gémeos" (na acepção que Balzac desenvolveu a propósito dos seus últimos romances, *Le Cousin Pons* e *La Cousine Bette*) que DeLillo escreveu depois de *Ratner's Star*, *Players* e *Running Dog*. Enquanto em *Players* uma pessoa "normal" é destruída após se envolver com um grupo de terroristas, em *Running Dog*, um agente secreto, um verdadeiro "terrorista de estado" é destruído após se envolver com as pessoas "normais". Contudo, a descrição da realidade americana nestes romances acentua ironicamente a *irrealidade* desta. Os romances em questão, entre outros aspectos, podem ser lidos como paródias de géneros paraliterários⁴⁰, desde o *thriller* político (*Players*) ao romance de espionagem e ao *western* (*Running Dog*), mas também (significativamente) é nestes romances que a típica personagem delilliana, integrada inapelavelmente na *hiperrealidade* e, simultaneamente e com alguma estranheza, altamente consciente disso, que fora já sugerida nos romances anteriores, é desenvolvida, antecipando por seu lado protagonistas dos romances posteriores, desde Jack Gladney a Bill Gray. Embora esta temática não estivesse de todo ausente na obra anterior de DeLillo, é a partir destes "romances gémeos" que a descrição da *hiperrealidade* americana (nos termos que discuti anteriormente) ganha uma nova acutilância, pelo que não é estranho que sejam estes dois romances os primeiros a antecipar claramente *Libra*. Assim, a sugestão de uma vasta conspiração com origem nos

⁴⁰ Ou como uma interrogação sobre as "ligações perigosas" entre as expectativas características destes géneros e as expectativas histórico-políticas americanas.

níveis mais avançados da sociedade que podemos verificar em *Great Jones Street* e *Ratner's Star* é desenvolvida e problematizada de modo a constituir o próprio cerne da narrativa.

Lyle e Pammy são o "casal modelo" que protagoniza *Players*. Enquanto Lyle é um bem sucedido corretor de bolsa, Pammy trabalha numa antevisão delilliana do "consultório sentimental", o denominado *Grief Management Council*. A sua existência enquanto sujeitos de consumo exemplares é interrompida quando um homem é assassinado por um grupo terrorista no edifício onde Lyle trabalha. Enquanto Pammy parte para uma aventura (que conhecerá um final trágico) de *ménage-à-trois* com um casal de homossexuais, seus colegas de trabalho, Lyle inicia um caso com uma das terroristas, Marina. Contudo, a sua busca de novas experiências é ulteriormente frustrada, uma vez que, como no romance é repetido *ad nauseam*, Pammy e Lyle não conseguem estabelecer qualquer relação pessoal que não passe pelos rituais da sociedade de consumo; que seja uma relação de envolvimento mútuo e não uma de compra e venda.

O envolvimento de Lyle com o grupo terrorista não significa portanto um verdadeiro compromisso político, mas o desejo de uma experiência "radical", a ser entendida à luz deste comentário de Baudrillard: "Importa experimentar *tudo*, porque o homem de consumo encontra-se assediado pelo medo de falhar "qualquer coisa", de não obter seja que prazer for"⁴¹. Ou, de outra forma, vive este envolvimento como se de um filme se tratasse (a sua fantasia secreta é a de conseguir denunciar estas actividades às autoridades federais). Deste modo, Lyle procura para a sua vida uma intriga tão ou mais interessante que a ficção, ou, na expressão de Baudrillard, "experimentar tudo", de modo a conferir à sua vida um significado (que não encontrou em experiências anteriores) e a descobrir novas possibilidades para o seu *ego*; o que o aproxima de Oswald, uma vez que ambos entendem este envolvimento político como sobretudo um meio de auto-afirmação pessoal. Contudo, o que os separa definitivamente é, porventura mais do que a sinceridade de Oswald no seu envolvimento, a natureza do grupo que os recebe. Os terroristas de *Libra*, apesar das suas desavenças, são eficazes; cumprem o seu objectivo de mudar o curso da história (não de acordo com a sua intenção, mas em todo o caso mudam). Por seu lado, os terroristas de *Players* são absolutamente inócuos e, depois do assassinio, inoperantes (um dos terroristas, Kinnear, é mesmo suspeito de ser um agente infiltrado); digamos que a sua actividade

⁴¹ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo* (Lisboa:Ed.70, 1991) 81.

subversiva não consegue exceder os rituais da própria sociedade que propõe combater. Em *Players*, a sociedade de consumo é descrita como se nada a pudesse exceder; em *Libra* e posteriormente em *Mao II* é evidenciado como o carácter traumático da acção violenta excede aqueles rituais e revela a existência de uma dimensão histórica que não pode ser compreendida pela sociedade de consumo.

No centro da intriga de *Running Dog*, está um filme, de natureza supostamente pornográfica, de Hitler no reduto final do seu *bunker*. Entre os interessados na compra deste filme, está o senador Lloyd Percival, encarregado da investigação do grupo PAC/ORD (uma unidade subsidiária da CIA destinada ao financiamento e preparação de operações secretas) e, no entanto, um activo coleccionador de arte pornográfica. Ora, de modo a desencorajar a investigação de Percival, o PAC/ORD encarrega um dos seus agentes, Glen Selvy, de revelar estes negócios proibidos. O problema está em que, durante a sua investigação, Selvy se envolve com Moll Robbins (jornalista da publicação sensacionalista que dá o título ao romance, *Running Dog*, e ex-companheira, nos anos 60, de um bombista), que também procede a uma investigação sobre os negócios escuros de Percival. O que por sua vez leva à intervenção de um ramo secreto do PAC/ORD, a *Radial Matrix*, com o fim de eliminar Selvy e deste modo preservar o secretismo da unidade. Todavia, numa nova involução da intriga, sabemos que o agente da *Radial Matrix*, Earl Mudger, tem afinal como objectivo descobrir o referido filme pornográfico de Hitler. Assim, tal como sucederá posteriormente em *Libra*, a sugestão de uma vasta conspiração é desconstruída de modo a realçar o elemento de imponderabilidade que pesa sobre as acções humanas. Por outro lado, a intrincada narrativa de *Running Dog* salienta a própria natureza labiríntica do poder (tanto quanto o *bunker* de Hitler em Berlim) e a completa dispersão não só desses centros de poder como também da própria identidade subjectiva dos seus elementos. As personagens de *Running Dog* agem de modo semelhante ao mecanismo de acesso ao esconderijo onde Percival guarda a sua colecção: o seu exterior está construído de modo a nunca deixar perceber o seu interior. Embora o seu interior não seja o "íntimo" clássico (algo a que estas personagens são completamente avessas), mas sim a agenda secreta de cada um: todas as personagens têm segundas intenções, ou mesmo, dada a proliferação de intrigas e sub-intrigas, intenções sem valor algum ou intenções nenhuma. Em consequência, não conseguem assegurar uma relação plenamente conseguida com os outros ou consigo próprias. É curioso, por sinal, que, porventura numa antecipação das crises domésticas dos

conspiradores em *Libra*, o *hobby* favorito da esposa de Percival seja a leitura do Relatório Warren...

Por outro lado, tal como em *Libra*, os protagonistas são percorridos por uma nostalgia do real que, neste romance em particular, assume a forma de nostalgia pela História. Como afirma Mark Osteen, "History is crucial to *Running Dogs* characters, because they are motivated largely by a yearning to recapture lost origins. Thus Selvy journeys back to Marathon mines, the site of his training and the closest thing he has had to a home; Moll repeatedly tries to relive the thrill she got from consorting with a terrorist; Percival wants to own the past as pornographic object"⁴². Ao contrário de *Libra*, não existe um contraponto a esta nostalgia da história que permita estabelecer um entendimento. Dir-se-ia que a noção de história em *Running Dog* funciona como o serviço de *grief management* de *Players*: um serviço comercial de consolo das mágoas da condição pós-moderna. Ou nem isso, quando esse valor comercial é depreciado: num momento de pura irrisão pós-modernista, o tão procurado filme pornográfico de Hitler revela-se constituir apenas uma filmagem familiar da imitação de Hitler da imitação que Chaplin fez de Hitler no filme *O Grande Ditador*.

Os romances escritos por DeLillo nos anos 70 constituem assim uma reflexão extremamente pessimista sobre o imaginário popular americano (e universal) contemporâneo. Entretanto, representam também a consolidação de um número de estratégias narrativas que, nos seus romances dos anos 80, constituirão definitivamente o típico estilo delilliano. Mesmo que o Pós-Modernismo por princípio não admita a noção clássica de estilo, um dos sinais que demonstra a relativa desmarcação de DeLillo face ao pós-moderno é, com efeito, o facto de ter desenvolvido um estilo próprio. Se o *pastiche* de estilos clássicos é típico do Pós-Modernismo, o estilo de DeLillo admite vários *pastiches*, como qualquer clássico. Assim, é fácil imitar DeLillo a partir do momento em que percebemos alguns dos suas técnicas privilegiadas, como, por exemplo, o fecho de longos diálogos ou longas sequências narrativas com breves parágrafos descritivos, as personagens-oxímoro ou o uso de múltiplos níveis de intriga...todas elas já trabalhadas nestes seus primeiros romances. O aspecto em que é mais difícil imitar DeLillo é quanto à sua visão de mundo e de sociedade, uma vez que há de facto uma cisão a esse respeito

⁴² Osteen 105.

entre os romances dos anos 70 e os romances dos anos 80. Enquanto os romances dos anos 70 podem, sem grandes problemas, ser enquadrados ainda dentro de uma estética pós-moderna, os romances seguintes não podem ser tão facilmente catalogados: a partir do momento em que consideram várias dimensões não contempladas pelo Pós-Modernismo, de que o exemplo mais premente quanto ao estudo de *Libra* é a ligação à História (que Jameson, justamente, observa como um elo perdido da Pós-Modernidade), tentam construir um espaço utópico (outra pretensão pouco pós-moderna) que exceda os limites e as contradições da Pós-Modernidade. Se bem que DeLillo continue a sua reflexão sobre os temas pós-modernos do simulacro e da superficialidade contemporânea e não abdique das diversas estratégias narrativas que ensaiara na sua produção dos anos 70, os seus romances, a partir de *The Names*, demonstram uma nova preocupação em encontrar pontos de fuga para as aporias contemporâneas, como sejam a "história secreta" americana (*Libra* e *Underworld*) ou os lugares clássicos da civilização ocidental (*The Names*).

Consequentemente, um novo entendimento da processualidade histórica, combinado com a consciência de possibilidades de evasão face ao simulacro contemporâneo, distinguem claramente *The Names* dos seus romances anteriores. Resultado da própria vivência de DeLillo na Grécia, o romance, através das histórias de alguns quadros executivos americanos e ingleses entre a Grécia e o Próximo Oriente, retoma o tema *internacional*, que definira, cem anos mais cedo, os romances de Henry James. Talvez porque esta nova paródia de DeLillo tenha como ponto de partida um género não tão restritivo como no caso de *Players* e *Running Dog*, *The Names* regista uma riqueza de experiências linguísticas, políticas e religiosas desconhecidas nos romances anteriores. Digamos que, em *The Names*, a obra de DeLillo revela uma nova consciência *diacrónica* e *diatópica* que permite, bastante para lá das excentricidades de *Ratner's Star*, apreender essa riqueza de experiências que a realidade americana, tal como DeLillo a descreveu, não previa de todo. Ou seja, o romance, não só literalmente como simbolicamente, decorre à sombra do Parténon: como refere o protagonista, James Axton, "...the Acropolis. It daunted me, that somber rock (...) so much converges there. It's what we've rescued from the madness. Beauty, dignity, order, proportion"⁴³.

James Axton aceita a representação da sua firma de análise de riscos na Grécia, de modo a estar mais perto da mulher, Kathryn, que participa numa expedição coordenada pelo

⁴³ *The Names* 3.

arqueólogo Owen Brademas (que posteriormente revela a Axton as actividades de um grupo terrorista, autointitulado "The Names"), e do filho, Tap. Contudo, as dificuldades de comunicação entre Axton e a sua família são acentuadas pela gíria criada por Kathryn e que ensinou ao filho, o *ob*. Ora, Tap faz o seu próprio uso, bastante criativo, desta gíria e com ela escreve o romance do seu *alter ego*, *Orville Benson*; e é o romance de Tap que provoca o reconhecimento por parte de Axton do poder dialógico da linguagem. É através da história de Tap que Axton compreende a intensidade da experiência infantil de Owen Brademas de um encontro pentecostal: "Do whatever your tongue finds to do. Seal the old language and loose the new. The boy is spellbound by the young man's intensity and vigor. It is startling, compelling (...)the noise and the hurry are in Owen's mind"⁴⁴. É esta experiência da linguagem enquanto pura performatividade que preenche o espaço utópico do romance, uma vez que é a antítese do carácter fútil das conversas entre Axton e os seus amigos e que afirma a possibilidade da linguagem aceder ao mistério das coisas, ou seja, o verdadeiro poder dos "nomes", em tudo distinto do entendimento que o grupo "The Names" tem desse poder.

O que, de certo modo, antecipa um dos aspectos vitais em *Libra*: ao passo que os terroristas em *The Names* operam por um equívoco quanto à interpretação do seu culto tradicional (escolhem as suas vítimas por ordem alfabética), do mesmo passo a conspiração em *Libra*, também um acto de terrorismo político, evolui à custa de sucessivos mal-entendidos. A um outro nível, seria frutuoso observar o contraponto entre o *ob* de Tap e a dislexia de Oswald: enquanto o *ob* é um gesto no sentido de descrever o sentido primordial do "nome das coisas", a dislexia de Oswald, tal como representada a propósito do seu "diário histórico", é um registo cruel das contradições e dos enganos em que vive Oswald. Embora a descrição destas duas anomalias linguísticas proceda do mesmo gosto dialógico de DeLillo em representar os mais diversos registos de linguagem, não podemos entender ao mesmo nível as escritas de Tap e de Oswald. No entanto, este facto evidencia uma nova preocupação de DeLillo em explorar o potencial descritivo da linguagem para a caracterização plena das personagens. Como refere Tom Leclair, "the faulty, necessary, intricately limited method is, in the book's final words, "the fallen wonder of the world, written language"⁴⁵.

⁴⁴ *The Names* 306.

⁴⁵ LeClair 205.

Num romance onde as questões linguísticas assumem uma importância (literalmente) primordial, não é surpreendente que essas questões motivem uma interrogação de natureza metaliterária. Embora os romances anteriores de DeLillo apresentem uma questionação metaliterária de modo algum desprezível, é com efeito em *The Names* que ela ganha uma maior profundidade, com consequências na própria estruturação interna do romance. Como argumenta Mark Osteen, "I want to argue that the prefix "ob", meaning "in the way of" or "against", comes to signify the dialogical and transformative power of linguistic exchange. Indeed, I hope to show that DeLillo writes his own novel, metaphorically, in Ob; that is, he employs a series "ob" words to chart the geographical and physic movement of Axton and his friend, archaeologist and epigrapher Owen Brademas (whose initials are O. B.) toward transformative encounters with linguistic mystery"⁴⁶. *The Names* marca assim um importante ponto de viragem na evolução do romance delilliano, na medida em que abre novas perspectivas que *excedem* o simulacro contemporâneo: se os romances anteriores podem ser lidos como uma demonstração do vazio do universo e da linguagem, a partir de *The Names* a ficção de DeLillo é um espaço de descoberta e revelação do "poder transformativo e dialógico da troca linguística". *Libra* será o romance em que abre outras novas perspectivas.

Porque entretanto DeLillo escreve *White Noise*. Para utilizar uma expressão corrente, DeLillo "diz tudo o que tem a dizer" sobre o simulacro contemporâneo: é de facto um romance de uma capacidade de crítica e análise certeiras. É produtivo lembrar as palavras de Tom LeClair: "*White Noise*, with its compression and ironic explicitness, is the ghostly double, the photographic negative, of *The Names*. It might be termed DeLillo's subtractive or retractive achievement, a deepening of the American and human mystery by means of a narrow and relentless focus on a seemingly ultimate subject- Death"⁴⁷. *The American Book of the Dead* foi aliás um dos títulos que DeLillo pensou para o romance. E uma das questões que atravessa o romance é a da promessa de anulação da morte que o simulacro encerra: as personagens de *White Noise* procuram um modo de anular a presença da morte e julgam encontrá-lo numa série de objectos simulacionais. O exemplo mais evidente é o de Babette, casada em quartas núpcias com o protagonista do romance, Jack Gladney, que aceita testar uma misteriosa pílula, o *Dylar*, que supostamente elimina o medo da morte. Embora, por definição, o simulacro não possua qualquer fundamento metafísico,

⁴⁶ Osteen 119.

⁴⁷ LeClair 207.

tudo se passa como se, para efeitos de consumo, fosse forjada a sua validade a um nível metafísico, capaz de trazer o próprio fenómeno da morte para o domínio do simbólico.

A relação entre o consumo e o simulacro é constantemente salientada ao longo do romance. As personagens do romance são motivadas em função de um simulacro que justifica o objecto de consumo: o consumo é, para as personagens de *White Noise*, uma experiência transcendental. Como afirma Mark Osteen, "*White Noise* is a book of spells, but it is perhaps equally a book of packages- a thesis on the kinds and uses of intellectual, linguistic, commercial, personal, and televisual packaging. Packaged commodities in *White Noise* radiate an aura"⁴⁸. É neste sentido que deve ser entendida a indumentária académica de Jack Gladney: por conselho do reitor, durante as aulas, usa óculos escuros e o vestuário académico completo, de modo a partilhar o mais possível da aura inerente à sua área de estudo. A própria História é, em *White Noise*, outro destes "pacotes" na medida em que constitui outro objecto de consumo: como *Running Dog* já sugerira (por sinal, em ambos os romances, são Hitler e o nazismo que estão em questão), tal como um objecto comercial, é tanto mais valiosa quanto maior a sua aceitação pelo público. Deste modo, Gladney consegue forjar toda uma carreira académica à custa da sua investigação sobre Hitler (embora desconheça o Alemão) e do perverso interesse que a figura histórica desperta. Por outro lado, o sucesso académico de Gladney é ulteriormente uma crítica à instituição académica: ao longo do romance, a Universidade é entendida como apenas um outro lugar de consumo. A colusão entre saber e objecto de consumo que Baudrillard havia acusado é de novo enunciada nas páginas de *White Noise*.

Porque a autoridade é uma das comodidades mais procuradas em *White Noise*. Nenhuma outra personagem consegue resumir esta vertente da "autoridade enquanto comodidade" tão bem quanto o colega de Gladney, Murray Siskind. Siskind enuncia alguns dos pontos de vista mais significativos no romance, mas, como a sessão académica de comparação entre Hitler e Elvis Presley esclarece, apesar da sua aparente autoridade, as suas opiniões são frequentemente superficiais. Por outro lado, como observa Leonard Wilcox, "just as the secure narrative required by the heroic figure is destabilized by pastiche, the revelations of the heroic transcendental ego are ultimately transformed into a postmodern decentering of self, an ecstatic Baudrillardian dispersal of consciousness in the world of screens and networks"⁴⁹. Murray Siskind, outra das personagens-oxímoro de

⁴⁸ Osteen 167.

⁴⁹ Leonard Wilcox, "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the end of heroic narrative", *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Hugh Ruppersburg e Tim Engles (NY: GK Hall, 2000) 203.

DeLillo, é um exemplo de um novo desenvolvimento da técnica narrativa de DeLillo que já vem desde *End Zone*: as personagens de DeLillo movimentam-se inapelavelmente nesse mundo de écrans e redes, embora pontualmente conheçam momentos de anagnórise. Murray (tal como os atletas filósofos de *End Zone*) não pode ser dissociado do simulacro em que existe, apesar do carácter iluminador de algumas suas observações. Não sabemos quanto há em Siskind de justo e de superficial (de "autoridade enquanto comodidade"), como que numa redução ao absurdo da total integração nos sistemas discursivos da Pós-Modernidade. A "estratégia fatal" de Siskind não resulta, embora raramente falte uma observação sua sobre os vários objectos de simulacro presentes em *White Noise* (e são bastantes).

Talvez o exemplo mais evidente de simulacro no romance seja o conhecido "celeiro mais fotografado da América": "Several days later Murray asked me about a tourist attraction known as the most photographed barn in America (...) We walked along a cowpath to the slightly elevated spot set aside for viewing and photographing (...) "no one sees the barn", he said finally. A long silence followed. Once you've seen the barn, it becomes impossible to see the barn"⁵⁰. O único valor turístico do celeiro é o de ser o mais fotografado da América e o facto de ser o mais fotografado da América só pode ser justificado porque criou a aura inerente ao facto de o ser e essa aura não possui outro fundamento que não seja o de o celeiro realmente ter sido bastante fotografado no passado e ir ser bastante fotografado no futuro. É uma aura simulacional, tal como a dos objectos de consumo: não são factores internos, mas sim externos -as "massas"-, que a fundamentam. Como diz Murray: "We've agreed to take part of a collective perception. This literally colors our vision"⁵¹. A hegemonia do simulacro na sociedade contemporânea é indiscutível, mas é possível assumir um ponto de vista que o transcenda. Não serão nem Gladney nem Siskind a assumi-lo, mas em todo o caso criam um espaço vazio onde possa cumprir-se tal possibilidade.

Se, tal como *White Noise*, *Libra* é uma investigação detalhada da natureza do simulacro, distingue-se do romance anterior por uma atenção à sua dimensão histórica. O termo "investigação" é tanto mais adequado no caso de *Libra* quanto há pelo menos três níveis de investigação presentes no romance: a investigação pública oficial, que resultou no Relatório Warren; a investigação secreta de Branch; finalmente, a própria investigação que

⁵⁰ *White Noise* 12.

⁵¹ *White Noise* 12.

esta reconstituição ficcional da biografia de Oswald oferece como desafio às capacidades de interpretação dos leitores. Como investigação que é, procura apurar qual o segredo que este caso esconde, pelo que importa conferir qual o seu resultado final. Enquanto a investigação pública resulta numa continuação do simulacro cuja preponderância provocou este caso, a reconstituição da vida de Oswald efectuada em *Libra* descobre não só a natureza final do simulacro e essa sua influência primordial neste caso, como também o seu carácter histórico e individualizável, isto é, demonstra a sua inserção num plano mais alargado de evolução histórica e redime o seu primado sobre a sociedade contemporânea. Oswald pode ser entendido como o primeiro protagonista de um romance de DeLillo que manifestamente não pode ser compreendido pela aplicação estrita de modelos pós-modernistas. Resumidamente, *Libra* distingue-se de *White Noise* porque salienta como é pelo simulacro que a realidade histórica evolui na época contemporânea, enquanto *White Noise* salienta que é de simulacro que a sociedade contemporânea é feita.

Um dos métodos pelos quais DeLillo sugere a ingerência do simulacro na vida contemporânea fora, como referi, desenvolvido anteriormente em *The Names*: o uso do equívoco enquanto motivo. Contudo, verifica-se uma evolução importante quanto ao seu uso, uma vez que a sua função é diferente, dado que enquanto em *The Names* o equívoco é uma justificação acessória para as actividades terroristas (embora, refira-se, não seja de modo algum acessório quanto à elaboração de um tópico do transcendental no romance), em *Libra* o equívoco é um princípio dinâmico de importância fundamental na intriga. Por outro lado, o equívoco reporta-se a naturezas diferentes: enquanto a má interpretação dos rituais sagrados por parte dos terroristas de *The Names* não compromete o seu valor metafísico, a má interpretação dos planos secretos pelos conspiradores é antes de tudo causada pela sua natureza comprometedora, cuja natureza simulacional com efeito não permitiria em caso algum uma "boa" interpretação, uma vez que ulteriormente não há nada senão o equívoco a interpretar. Ou seja, embora tanto os rituais sagrados de *The Names* como os planos secretos de *Libra* partilhem a mesma lógica fatal, são teleologicamente opostos, uma vez que enquanto os rituais constituem uma resposta humana válida face ao mistério da morte, os planos decorrem da própria dificuldade sentida na idade contemporânea perante esse mistério.

O que leva a concluir que, ao contrário do que os conspiradores de *Libra* queiram sugerir, não devemos entender essa lógica fatal partilhada pelos rituais e pelos planos como decorrente das mesmas instâncias, dado que os rituais procuram de facto um confronto

humanamente assumido com a morte, enquanto os planos entram numa lógica auto-destruidora a partir do momento em que tentam negar o fenómeno -a morte- que os fundamenta. Quando Win Everett tenta conferir uma dimensão finalista a um plano que depende no entanto de "falhar" o seu fim, está a condenar à partida esse plano, ou seja, tenta conferir um carácter de necessidade a um plano cujo objectivo é claramente espúrio. Por outro lado, não deve ser esquecido que os conspiradores introduzem -de uma forma que não suspeitam, mas em todo o caso introduzem- um importante elemento metafísico no romance. DeLillo já explorara anteriormente esta possibilidade de abordar uma temática diferente através dos veículos mais inesperados. Embora ao contrário, por exemplo, de *End Zone* as personagens de *Libra*, em especial os conspiradores, funcionem mais como deícticos do que como personagens-oxímoro, o seu distanciamento face às realidades que sugerem aproximam-nas dos atletas filósofos de *End Zone*.

Podemos encontrar em *Libra* o primeiro ponto de convergência na evolução da estética narrativa de DeLillo (sendo *Underworld* o outro ponto: será de concluir que as narrativas históricas de DeLillo assinalam sempre momentos de revisão e reformulação da sua estética?). Com efeito, é possível construir uma extensa rede de associações entre *Libra* e todos os romances não só anteriores como também posteriores de DeLillo (é pelo menos o que espero estar a demonstrar)⁵². Se outros romances parecem constituir momentos mais ou menos isolados -assim *Players* e *Running Dog* justificam-se mutuamente, ou *Ratner's Star* demarca-se notoriamente da produção anterior de DeLillo-, *Libra* não só é uma reflexão sobre a biografia de Oswald como também uma questionação de uma prática narrativa. Embora não deva ser considerado um exercício metaliterário na linha de outras ficções, como a de Borges ou Nabokov (que Brian McHale apresenta como exemplos de tardo-modernismo), *Libra* não deve ser reduzido a uma metafísica "investigação do crime", uma vez que também é uma re-focagem de um número de problemas já enunciados em obras anteriores, quanto mais não seja por introduzir uma medida de *distância* histórica.

É o exemplo de *Americana*. Certamente que, comparando as errâncias de David Bell e Oswald (e, até então, eram estas as duas principais personagens "em errância" na obra de DeLillo), não podemos esquecer a sua natureza radicalmente diferente; e não só por motivo do carácter não menos radicalmente diferente das personagens. Enquanto Bell encontra a América em toda a sua superficialidade televisiva, Oswald percorre uma América profunda

⁵² E o mesmo acontece com a sua ficção curta mais recente e a sua escrita dramática. Mas, por uma questão de economia argumentativa, não vou além de uma curta alusão.

(que Bell pressente fugazmente quando filma os Yosts), só encontrando (os primeiros sinais de) uma América "de consumo" depois de regressar da União Soviética (e ser envolvido na conspiração). Se é verdade que, em qualquer caso, tal seria uma circunstância inevitável, dadas as agendas completamente diferentes de Bell e Oswald enquanto sujeitos históricos, há todavia que lembrar que Don DeLillo é um dos autores contemporâneos para quem menos o sujeito constrói o seu objecto. E, neste caso, o objecto é a América pós-moderna, nascida com o assassinio de Kennedy e já consolidada no universo diegético de *Americana*. Digamos que *Libra* delimita este universo diegético: oferece novos pontos de fuga e procura desfazer o círculo vicioso de que Bell (tal como o autor de *Americana*) não consegue sair no final do romance.

Do mesmo modo, os redutos finais de Gary (em *End Zone*) e Oswald iluminam-se mutuamente. Sendo que o "reduto final" de Oswald assume um carácter de finalidade que o final extremamente aberto de *End Zone* não contempla (afinal, só Oswald consegue o cometimento de deixar o seu nome para a História), ao contrário do que a crítica em geral tem afirmado, penso que esta recorrência não é apenas mais uma instância do tópico de *men in small rooms* tão actuante na obra de DeLillo. É no mínimo curioso que o maior terror de Gary, o pânico nuclear, é tão mais injustificado quanto, como é explorado em profundidade em *Libra*, a condução política das nações é mais um efeito de pose do que um real compromisso com as suas constituências (o que equivale a dizer que os verdadeiros eleitores não são os cidadãos, mas as imagens dos sufragados, e que, em todo o caso, o poder enquanto mecanismo de condução da sociedade está moribundo). O pânico nuclear de Gary decorre mais da retórica (falaciosa) de *détente* do que de um perigo real de confronto apocalíptico. Da parte dos seus detractores, há frequentes críticas quanto à pobreza da exemplificação aduzida por Baudrillard; julgo que um exemplo radical de simulacro seria de facto o dilema, e sua eventual resolução, de Gary.

Outro exemplo é o de *Running Dog*. Para além do *cameo* da figura histórica de Hitler (um das leituras favoritas de Oswald era o *Mein Kampf*), é sobretudo na questão da hierarquização das estruturas de poder que *Libra* permite um re-entendimento de *Running Dog*. Um dos aspectos mais actuates em *Running Dog* é com efeito a irrespirável facilidade com que os sucessivos níveis hierárquicos trocam de posição, como se o poder não pudesse assumir mais do que um carácter provisório e circunstancial. Contudo, esta inquietação não é desenvolvida e não podemos definir com rigor qual a diferença entre estas "des-estruturas do poder" e, por assim dizer, a colecção de arte pornográfica do senador

Percival. Novamente, a comparação com *Libra* introduz uma nova perspectiva que permite salvar alguns dos fenómenos em circulação no universo diegético de *Running Dog* do circuito de comodidades a que aparentemente tudo é conversível neste romance. Se é possível que o poder não fosse menos frágil antes de 1963, é a partir de 1963 que o público americano (e universal) ganha a consciência da fragilidade do poder. Embora *Running Dog* capture em flagrante essa des-estruturação do poder, *Libra* oferece suplementarmente a revelação da sua intensidade traumática.

Não pode ser esquecido que DeLillo recorre a material extremamente perigoso quando escreve *Libra*, material que nunca estivera presente na sua obra. Mesmo que as personagens por si não reünam nada de substancial, o fascínio extremo conferido a estas figuras históricos depois de anos e anos de (simulação de) investigações das autoridades ou de seguidores de culto aproxima inapelavelmente estas personagens das dimensões sublimes que inadvertidamente sugerem. Digamos que, não sendo necessário que um objecto sublime o seja por si, a linguagem com que os participantes no caso Kennedy têm sido descritos os transforma em objectos sublimes: DeLillo tem a ousadia de representar o irrepresentável, e é essa ousadia que provoca as críticas de Jonathan Yardley e George Will. O que os ataques dirigidos a *Libra* esquecem é que, mesmo que as personagens de *Libra* sejam marcadas por alguma forma de patologia mental, a nossa reflexão não pode parar nessa patologia mental, pois entretanto as personagens ganham uma dimensão mítica, mesmo que à rebeldia de um "bom pensamento". Afinal, como a tragédia grega já explorara, a distância entre o crime e o facto mítico é bastante ténue.

Pode ser redutor, mas *Mao II* também pode ser entendido como uma problematização narrativa de questões levantadas pela recepção de *Libra*. Pode ser redutor, porque *Mao II* é também um romance sobre o fim da Guerra Fria, um romance sobre o pensamento apocalíptico, um romance sobre a hipótese de uma comunhão humana significativa naquele ambiente finissecular. É também o romance em que DeLillo faz mais desenvolvidamente recurso à *ecphrasis*, uma vez que os capítulos do romance são introduzidos por fotografias relativas a acontecimentos mundiais dos anos de 1988-89, como a contestação em Tiananmen, o desastre de Hillsborough ou o continuar da crise no Líbano. Além de que *Mao II* tem sempre apresentado na capa a série de serigrafias a partir de Mao Tsé Tung criadas por Andy Warhol (uma das figuras artísticas tutelares do romance), o que suscita a comparação do poder da narrativa de DeLillo com o registo

imediatas das fotografias. Como observa Mark Osteen, "these circumtextual framing devices immediately suggest the novel's concern with the nature of mimesis. Because it is not only photographs but also composed of them, it invites us to consider writing and photography as contrasting or complementary modes of representation and authorship"⁵³.

O protagonista do romance, o escritor reclusivo Bill Gray, abandona o seu exílio voluntário para interceder junto de terroristas libaneses pela vida de um escritor suíço que entretanto lhes servia de refém. Contudo, Gray e o modelo de autor e de intelectual que representa são derrotados pela sua incapacidade de adaptação a uma "era do simulacro" em que o gesto romântico de Gray é destituído de valor –ou, pelo menos, apenas consegue reforçar a imagem autoral que Gray, no entanto, pretendia substituir. Sendo assim, Gray acaba por conhecer uma morte absurda (a bordo do navio que o leva ao encontro com os terroristas) que reafirma a futilidade final da sua posição. Porque, e será esta a maior interrogação do romance, é possível que os terroristas tenham suplantado os escritores enquanto veículos de cultura e transformação de ideias. A reclusão de Gray corresponde a este declínio do poder da literatura: a institucionalização da sua figura autoral, reforçada, como referi, pela sua reclusão (ainda que Gray pretendesse o contrário), impede-o de assumir um diálogo actuante com a cultura sua contemporânea, condição essa que DeLillo propõe como um valor utópico e necessário da arte, o que responde às críticas de "má cidadania" que haviam sido lançadas a propósito de *Libra*. O que resta a Gray são os diálogos inócuos com o seu secretário, Scott Martineau, em que a sua fama literária ocupa sempre as entrelinhas.

Bill Gray não é todavia o único artista no romance. Para além da referida presença tutelar de Warhol (e do seu contraponto no romance, o fotógrafo polaco Winogrand), uma das personagens é a fotógrafa Brita Nilsson. Se Warhol representa no romance a autoconsciência das limitações inerentes a uma arte institucionalizada (um valor de mercado igual a outros objectos de consumo), que a arrogância da atitude de Gray impede de compreender, as fotografias de Winogrand e Brita estabelecem a hipótese de uma descrição actuante dos rituais da sociedade de espectáculo e de uma interacção significativa entre arte e sociedade, através de um re-consciencialização da participação da arte no fluxo da História e da sobrevivência de rituais comunitários. O que o final do romance, em que Brita, do seu quarto de hotel em Beirute, observa o progresso de um cortejo nupcial (escortado por um tanque), vem dramatizar. "DeLillo's use of history as a

⁵³ Osteen 193-4.

subversive tool with which he manages to represent *another* reality, questions and presents from a different perspective the official version and rules that the society of spectacle imposes on the viewer"⁵⁴, afirma Silvia Caporale Bizzini a propósito de *Mao II*; como espero ter demonstrado, poder-se-ia dizer o mesmo de *Libra*, pelo que, para além da questão ética sobre o autor, o uso da dimensão histórica é outra questão que *Mao II* continua e reafirma em relação a *Libra*.

Poderemos então dizer que DeLillo, depois da interrogação pertinente feita em *Libra* aos modelos da mimese pós-modernista, procede em *Mao II* a um esboço de um novo entendimento da mimese? Um modelo que aspire ao impacto documental da fotografia? Nas palavras de Mark Osteen, "*Mao II* presents itself as a multimedia event, as a text that is also a crowd of photos, one that enacts Debord's thesis that to analyze spectacle one must speak its language"⁵⁵. A necessidade do recurso às novas linguagens da Pós-Modernidade para o efeito de representação do pós-moderno sempre fora um tópico mais ou menos confesso da teoria e da prática do romance pós-moderno. O que DeLillo acrescenta de novo é a consciência das próprias contradições que o modelo mimético pós-modernista encerra e a hipótese de transcender algumas delas através de uma outra linguagem "multimédia", que integre todos os discursos artísticos de modo a oferecer uma descrição crítica do simulacro" sem ser atingida pelo vazio metafísico que o define. Depois do minimalismo de Beckett (na opinião de Gray, o último escritor a moldar o modo como pensamos e vemos⁵⁶), DeLillo propõe uma reacção maximalista do escritor perante os dilemas de uma linguagem do pós-moderno.

Underworld é com efeito um esforço narrativo maximalista, não só pelas 827 páginas, como também pela complexa rede de associações que atravessa o romance. Exemplo desta rede é a bola de beisebol que, no primeiro capítulo, é batida para as bancadas no *home run* (o famoso "Shot Heard Round the World") que decide o *National League Pennant* de 1951, no mesmo dia em que é conhecido o primeiro ensaio nuclear da União Soviética, um outro "Shot Heard Round the World" de consequências bem diferentes (relação que DeLillo aliás desenvolve profundamente através do monólogo interior de um dos espectadores, J. Edgar Hoover). Aquela bola passará pelas mãos de, pelo menos, seis

⁵⁴ Silvia Caporale Bizzini, "Can the intellectual still speak? The example of Don DeLillo's *Mao II*", *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Hugh Ruppersburg e Tim Engles (NY: GK Hall, 2000) 255.

⁵⁵ Osteen 194.

⁵⁶ *Mao II* 157.

personagens do romance, a partir do momento que um rapazinho negro presente no estádio, Cotter Martin, consegue apanhar esta recordação, marcando pontos de evolução de cada uma das personagens que a adquire e marcando, por outro lado, os diferentes tempos diegéticos que constituem o friso diacrónico alargado de *Underworld* (de 1951 aos anos 90)⁵⁷. São pequenas séries de associações que estruturam, *subterraneamente*, a descrição do aspecto caótico da vida pós-moderna ou, nos termos do romance, do lixo da sociedade de consumo. Por outras palavras, estas pequenas séries oferecem um reverso coerente da economia global em que assenta a sociedade de consumo contemporânea. Não será aliás forçado encontrar no Oswald de *Libra* o primeiro sinal de uma globalização que se revela através da dinâmica que faz Oswald deambular entre os Estados Unidos e a ex-União Soviética, sem experimentar por isso uma mudança significativa no rumo da sua vida, uma vez que essa deambulação não esclarece o elemento irrepresentável que define Oswald. Tal como as pequenas séries referidas, Oswald exige um esforço de atenção para aspectos díspares da vida contemporânea, por imponderável que esse esforço seja. Seria produtivo repetir um estudo do Sublime em relação a estas associações inesperadas que marcam *Underworld*, embora tal excedesse os limites desta dissertação. Mas se *Libra* revela os limites do simulacro, o mesmo acontece com *Underworld* e com a sua descrição da vivência pós-moderna das suas personagens, pelo que grande parte dos comentários que possa produzir sobre *Libra* são válidos também para o megaromance posterior.

Apesar de a maior parte das personagens de *Underworld*, como é o caso do protagonista (ou talvez não tanto...) Nick Shay, experimentar essa vivência pós-moderna, nem todas as personagens podem ser resumidas desta maneira. É o caso de Ismael Muñoz, um pintor de *graffiti* nos veículos do metropolitano que passam pelo seu bairro (outra das personagens delillianas, como Oswald e Twillig, que sentem um apelo ferroviário muito peculiar). Apesar de as autoridades considerarem os seus grafitos como lixo igual aos detritos cuja presença é uma constante, na verdade, eles desempenham a importante função de evidenciar um sistema marginal, de registar uma pressão *demográfica* que o discurso pós-moderno parece não conseguir conter. Por outro lado, dá-se o caso de Ismael usar material roubado, o que novamente questiona valores fundamentais da sociedade de consumo, como o seja a inviolabilidade da propriedade privada. Aliás, é sintomático que as autoridades tentem "limpar" os grafitos com um composto de sumo de laranja, sumo de

⁵⁷ É o que DeLillo, aliás, salienta no artigo "The Power of History", em que oferece um olhar sobre a composição de *Underworld* e a sua própria concepção de História. Este artigo é, com efeito, um dos lugares importantes para compreender a evolução do conceito do "histórico" na ficção de DeLillo a partir de *Libra*.

laranja esse que constitui ao longo do romance um *leitmotiv*, sugerindo a generalidade dos objectos de consumo. O conseguir entender a mensagem social que o romance sugere depende da capacidade do leitor de estabelecer todas estas associações. Nas palavras de Mark Osteen, "*Underworld* thus presents a series of fragments (...) that dialectically guide the reader toward a synthetic fusion, so that we too must labour to make everything connect. The slogan that "everything is connected" thus describes both DeLillo's working method and the social philosophy to which the novel points"⁵⁸.

O romance trabalha estas complexas redes de associações de modo a apresentar pontualmente momentos únicos e irrepetíveis (sublimes, diria). Depois de uma das raparigas do bairro de Ismael, Esmeralda Lopez, ser violada e defenestrada, ocorre uma série de possíveis aparições de Esmeralda a chorar num anúncio de rua (a um sumo de laranja!), fenómeno que atrai desde logo a atenção e a reverência da multidão. Mesmo após ser retirado o referido *placard*, uma página na Internet assegura a sobrevivência do "milagre de Esmeralda". Pode ser colocada em questão a veracidade ou não deste "milagre", mas a pulsão transcendental (e metafísica) que o fundamenta é insofismável. Como Arthur Saltzman observa com toda a pertinência, "tabloid stories and brand names provide a flow of spiritually charged meaning that belies their commercial attachments and that no irony can entirely dispose of"⁵⁹. Percorre todo o romance o sentimento que algo estará para aparecer e que esse algo participa da natureza do objecto sublime. Ou seja, oprenúncio da superação da visão de mundo pós-moderna: embora responda a ansiedades do Homem pós-moderno, estas ansiedades não encontram resposta na visão de mundo pós-moderna, caracteristicamente anti-metafísica e anti-utópica.

É provável que este *algo* venha a ser relacionado com capacidades de representação ainda por imaginar do computador pessoal. Tal como o cinema para o Modernismo e a televisão e o vídeo para o Pós-Modernismo, serão os computadores e as novas tecnologias *on-line* os meios de informação e comunicação cujo desafio aos métodos convencionais de representação estimulará a criação de novos paradigmas estéticos? Pelo menos, diz Ismael, "Some people have a personal god, okay (...) I'm looking to get a personal computer. What's the difference?"⁶⁰. Mais adiante: "Everything is connected in the end. Is cyberspace a thing within the world or is it the other way around? Which contains the other, and how

⁵⁸ Osteen 216.

⁵⁹ Arthur Saltzman, "Awful symmetries in Don DeLillo's *Underworld*", *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Hugh Ruppersburg e Tim Engles (NY: GK Hall, 2000) 313.

⁶⁰ *Underworld* 813.

can you tell for sure? A word appears in the lunar milk of the data stream (...) a single seraphic word. You can examine the word with a click, tracing its origins, development, earliest known use, its passage between languages"⁶¹. Apesar do primado da imagem na era do simulacro, poderá ser ainda a palavra (escrita ou oral) o veículo de uma futura revolução de paradigmas estéticos e representacionais? São para estas interrogações que esta meditação final do narrador (de um sabor quase tolstoiano) reenvia. Decerto que só o futuro pode de alguma forma oferecer respostas; e o futuro é o último nível do vasto friso diacrónico que *Underworld* representa.

⁶¹ *Underworld* 826.

2. A Paranóia e a Contra-Paranóia em *Libra*

A versão oficial dos factos ocorridos à volta do assassinato nunca reuniu a aceitação consensual dos americanos. As contradições evidentes do relatório Warren motivaram a desconfiança geral não só nos Estados Unidos como em todo o mundo. A obsessão da comunicação social com o assassinato também contribuiu para a descredibilização da versão oficial: a rádio, os jornais e a televisão fizeram da morte de Kennedy, nos dias imediatamente após 22 de Novembro, o seu único e exclusivo tema, iniciando uma espiral de informação que fez deste evento o mais profusamente documentado acontecimento histórico do séc. XX. Mas não o mais incontroverso, como a própria descoberta do filme Zapruder (o único registo conhecido em filme do assassinato) demonstrou.

A atmosfera de mistério e suspeição que este caso continua a suscitar fez dele a maior fonte, sem dúvida, de inspiração para as teorias de conspiração. Com efeito, desde 1963, tem surgido um número crescente de teorias de conspiração segundo as quais Kennedy foi vítima de uma cabala política montada, afirma a maior parte destas teorias, por uma rede de interesses de proporções gigantescas que constitui o verdadeiro centro de poder nos Estados Unidos. Deste modo, ao longo dos anos, o assassinato tem sido explicado com recurso a receios colectivos mais antigos (o crime organizado, o comunismo) ou mais recentes (os serviços secretos americanos).

Porque, como refere o narrador de *Libra*, foram "the seven seconds that broke the back of the American century"⁶²: a morte de Kennedy é muitas vezes encarada como o momento da perda de confiança dos americanos nas suas instituições, como a perda da sua inocência. O carácter traumático do evento tem diversos motivos, mas decerto um dos mais importantes foi a completa inocuidade da investigação levada a cabo pelo aparelho judicial americano, com a agravante de ter sido a operação com mais homens e meios envolvidos até então posta em marcha pela justiça americana. Foram conduzidas mais de vinte mil entrevistas e escritas mais de trinta mil páginas de relatórios, mas, apesar de ter sido reunido este número colossal de provas e testemunhos, de que só uma parte aparece nos descomunais vinte e seis volumes do relatório Warren e do relatório da Segunda Comissão

⁶² *Libra* 181.

(em breve, o Governo americano irá disponibilizar quatro milhões de páginas de novos testemunhos e provas), não é menos verdade que a justiça americana não conseguiu apresentar uma versão convincente dos factos ocorridos em 22 de Novembro de 1963.

Se, tal como sugere o narrador de *Libra*, o relatório de Warren é o romance que James Joyce escreveria se tivesse vivido cem anos e vivesse no Iowa⁶³, a característica de que comunga com o clássico *Ulysses* é a mesma preocupação com os aspectos mais comezinhos da existência humana. Apesar da exaustividade e da própria extensão do investigação, o que daí se deduz não é um qualquer dado seguro a propósito do assassinato, mas sim um número crescente de incertezas sobre qual a fronteira entre os factos relevantes para este caso e aqueles que são apenas factos inconsequentes da vida quotidiana. Tal como numa teoria de conspiração, ambos os relatórios oficiais evidenciam uma preocupação em destacar factos insuspeitamente relevantes e associá-los com os eventos misteriosos do conhecimento público. O mesmo é dizer que os relatórios oficiais são uma manifestação de paranóia tal como as teorias de conspiração. Deste modo, qualquer esforço de investigação tem forçosamente de confrontar o apelo paranóico sugerido pelas inúmeras informações sobre o caso e porventura contrariá-lo.

2.1 *Oswald's Tale*: Contra-Paranóia e Tragédia

Quinze anos após ter publicado *The Executioner's Song*, Norman Mailer aplica de novo as técnicas utilizadas nesse romance para descrever a personalidade do condenado à morte Gary Gilmore, de maneira a oferecer uma explicação tão coerente quanto possível do assassinio de Kennedy e do seu autor, Lee Harvey Oswald. Tal como em *The Executioner's Song*, Mailer recorre em *Oswald's Tale* a um sem-número de entrevistas, documentos e artigos de época com o intuito de esclarecer o mistério à volta da personalidade ambígua de Lee Harvey Oswald, com especial atenção ao período durante o qual Oswald residiu na antiga União Soviética. Aliás, uma grande parte dos capítulos da primeira parte desta "não-ficção" é dedicada à investigação das biografias das pessoas com quem Oswald viveu durante a sua estadia em Minsk e à aferição da sua eventual fidedignidade no que diz respeito à descrição da sua relação com Oswald. Para esse propósito, Mailer salienta como teve o cuidado de se encontrar pessoalmente com muitas dessas pessoas, bem como o privilégio que teve em conhecer em primeira mão as gravações efectuadas pelo KGB na casa

⁶³ *Libra* 181

de Oswald em Minsk. Embora, no diz respeito ao "período americano" de Oswald, Mailer se restrinja, em geral, às informações oferecidas pelo relatório Warren, é evidente a preocupação do autor em demonstrar a novidade não só dos seus pontos de vista como também da sua documentação histórica. É uma maneira de fugir à ameaça de superfluidade (ameaça presente aliás em vários níveis do romance), inevitável quando estamos perante um objecto de estudo tão discutido quanto Oswald. Este facto denota desde já uma diferença fundamental em relação a *Libra*: *Oswald's Tale* procura afirmar o seu valor de verdade, mesmo quando admite a natureza problemática desse mesmo valor. Talvez por isso, *Libra* apresenta uma desenvoltura incomparavelmente maior no que diz respeito ao uso dos factos históricos reconhecidos. O que, em todo o caso, é apenas uma função dos propósitos muito diferentes manifestados pelos autores: pode não ser a categoria mais rigorosa, mas perante obras como *Oswald's Tale*, torna-se justo falar de ambição literária, e aí há a dizer que a "não-ficção" de Mailer é uma obra bastante mais ambiciosa que *Libra*. Daí não só uma preocupação detalhada em procurar integrar os factos históricos conhecidos dentro da grande leitura a que Mailer procede, como também a necessidade de justificar a obra (bem à maneira de um Hawthorne, no celebrado prefácio a *The Scarlet Letter*) em relação ao imaginário nacional. Ou, como refere Patrick O'Donnell, no seu estudo *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narratives*, "*Oswald's Tale* is an anxious narrative"⁶⁴.

Consequentemente, ao contrário de *The Executioner's Song*, em que o narrador procura manter uma relação de estrita equidistância em relação aos factos narrados, *Oswald's Tale* apresenta uma série de meditações à volta do destino errante de Oswald e do próprio carácter conjuntural das hipóteses levantadas pelo autor. Porque a primeira observação que qualquer teorização à volta deste "mistério americano" deve reter é a de que esta é uma área de incerteza histórica extrema, em que, até prova em contrário, é impossível distinguir com clareza qual a verdadeira ordem cronológica dos factos. Incerteza essa que Mailer joga, contudo, contra a certeza de o assassinato assumir proporções incalculáveis no imaginário americano. Mesmo quando o assassinio parece já esquecido ou apenas lembrado como parte do espectáculo (tantas vezes catastrófico) da família Kennedy, a morte de Kennedy é sempre, na visão de Mailer, o lugar onde começa a interiorização da paranóia americana; enquanto a teoria de conspiração for um dos discursos políticos favoritos, o assassinio é uma presença viva na política americana. Em

⁶⁴ Patrick O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narratives* (Durham: Duke UP, 2000) 71.

outros termos, apesar do relativismo histórico pós-moderno que o caso Kennedy comporta, é possível lê-lo, como Mailer, em outros termos que não os pós-modernos. Ou mais: só pode ser lido em termos que não os pós-modernos, sob pena de repetir os mesmos efeitos traumáticos motivados pela incerteza (pós-moderna) sobre o que se terá de facto passado em Dallas, no dia 22 de Novembro de 1963. Tal como DeLillo havia proposto para o seu próprio romance, a "não-ficção" de Mailer pode assumir uma função quase terapêutica (embora DeLillo, na minha opinião, não trace o cenário de decadência nacional pós-Segunda Guerra Mundial que Mailer tem explorado ao longo da sua obra) ou mesmo homeopática, o que justificaria a ansiedade referida por O'Donnell. Em suma, a tarefa de Mailer pode ser descrita simplesmente como a de **não repetir a paranóia**.

Poder-se-á dizer que Mailer empreende em *Oswald's Tale* uma tarefa de redenção histórica da catástrofe que representou para o imaginário americano o assassinio de Kennedy. Em pormenor, Mailer tenta construir Oswald como uma personagem trágica, estatuto esse que fornece uma motivação consistente a uma história, que, de outra forma, consubstanciaria um triunfo inadmissível do absurdo e do caótico no destino americano, e que possibilita o seu enquadramento conceptual fora de um contexto pós-humanista que incomodamente pareceria ser o único capaz de compreender o seu carácter extraordinário. Com efeito, ao contrário de *Libra*, *Oswald's Tale* procura explicitar a necessidade, no seu sentido trágico, desta catástrofe (e entenda-se catástrofe também no seu sentido trágico), tendo em consideração as circunstâncias específicas da vida americana nos anos 50. Porque ou o assassinio traz consigo um poder de catarse que cumpre valorizar, ou então não pode ser resgatado da doença paranóica que aflige o imaginário americano desde, na opinião de Mailer, o fechar da fronteira terrestre americana nos finais do séc. XIX:

"Still, to say that Americans are somewhat enamored of paranoia requires at least this much explanation: Our country was built on the expansive imaginations of people who kept dreaming about the lands to the west- many americans moved into the wild with no more personal wealth than the strength of their imaginations. When the frontier was finally closed, imagination inevitably turned into paranoia (which can be described, after all, as the enforced enclosure of imagination- its artistic form is a scenario) and, lo, there where the westward expansion stopped on the shores of the Pacific grew Hollywood. It would send its reels of film back to the rest of America, where imagination, now landlocked, had need of scenarios. By

*the late Fifties and early Sixties, a good many of these scenarios had chosen anti-Communism for their theme- the American imagination saw a Red menace under every bed including Marina Oswald's"*⁶⁵.

A outra libertação da imaginação americana podia ser a Nova Fronteira espacial que o mesmo J.F.K. celebrara nos seus discursos, mas, após a série de vicissitudes políticas da década, a única libertação possível é ainda a tragédia protagonizada por Oswald e Kennedy, o único sentido capaz ainda de afirmar a força da imaginação americana. Na opinião de Patrick O'Donnell, *Oswald's Tale* pode ser lido como uma narrativa anti-paranóica na medida em que sobrepõe uma ordem trágica a uma visão paranóica. Digamos que Mailer manipula o leitor de modo a aceitar que uma leitura de Oswald enquanto absurdo retira o seu carácter sintomático do drama nacional, ou seja, nas palavras de Patrick O'Donnell, "the narrative of an expansive people for whom the earth is not large enough to allow the full extension of the American imagination"⁶⁶. Só uma leitura trágica e não uma leitura paranóica permite no âmbito de uma tragédia do imaginário nacional, de que o assassinio de Kennedy, é uma peripécia, entender Oswald como uma necessidade e não uma aberração da história. Deste modo, Oswald é ulteriormente um símbolo da América ou, como refere O'Donnell, "part of the tragic manifest destiny of a nation that was replete with possibility, in the past, but now, having run out of time, territory, and purpose derailed at the site of the assassination". O que redime a América (e Oswald) do absurdo e confirma o carácter trágico do seu destino é a atmosfera de mistério que envolve os destinos alternativos da sua história narrativa. A presidência de Kennedy poderia ter conhecido um outro fim, mas por um desígnio insondável, a longa crise do imaginário americano teria o seu clímax fatal naquele dia de 22 de Novembro de 1963. Qualquer que fosse a natureza do agente que provocasse esta catástrofe, assumiria sempre uma dignidade trágica, mesmo quando fosse a sua natureza tão pouco prometedora quanto a de Oswald; por outras palavras, quem quer que aparecesse nas encruzilhadas da história para fazer a sua vítima seria parte da cena trágica que poderia libertar a América da sua condição crítica. Sendo Oswald aquele agente, é exclusivamente sobre ele que pesa o ónus da *hybris* trágica.

É significativo que Mailer recuse a consideração de qualquer agente estranho a Oswald na sua investigação do assassinio. O que é evidente num passo em que Mailer aliás menciona o romance de DeLillo: "any concerted plan that placed Oswald in the gunner's seat

⁶⁵ Norman Mailer, *Oswald's Tale: an American Mystery* (1994; London: Little, Brown & Co., 1995) 722-3.

⁶⁶ O'Donnell 73.

would have to have been built on the calculation he would miss. That, indeed, was the thesis of the CIA men in Don DeLillo's fine novel *Libra*. Indeed, it is not wholly implausible (...) still! It is even more difficult to organize the aftermath of a planned failure than to do the deed and the escape"⁶⁷. Embora não afirme uma culpa única e exclusiva de Oswald, adverte-nos, no entanto, para o facto de, mesmo que tenham existido dois atiradores, essa circunstância não invalidar nenhum dos princípios de base da sua investigação: o de que Oswald agiu de moto próprio e o de que, qualquer que tenha sido a verdadeira natureza dos acontecimentos ocorridos em Dallas, é o mistério de Oswald que encerra o sentido último desta tragédia americana: "when the kings and political leaders of great nations appear in public on charged occasions, we can even anticipate a special property of the cosmos - coincidences accumulate (...) it is not unconceivable that two gunmen with wholly separate purposes both fired in the same few lacerated seconds of time. All the same, none of that conflicts with the premise that Oswald -so far as he knew- was a lone gunman. Every insight we have gained of him suggests the solitary nature of his act"⁶⁸. Podemos assim dizer que, na visão de Mailer, uma eventual acção criminosa por parte de um ou mais atiradores desconhecidos é do domínio da coincidência: a acção de Oswald é, por contraste, e como tenho referido, do domínio da tragédia.

O que não impede Mailer de procurar encontrar outros intervenientes que partilhem a dignidade trágica com Oswald. Entre a galeria de grotescos e excêntricos que a imaginação popular construiu à volta dos possíveis envolvidos no assassinio de Kennedy, decerto que uma das atracções principais é George De Mohrenschildt. Se bem que Mailer (como DeLillo) evite os lugares-comuns criados à volta da figura, é possível discernir um cuidado extremo em libertar a sua personagem da sua imagem corrente. Será por isso conveniente citar alguns passos relativos a De Mohrenschildt, por ilustrar o esforço em contestar uma imagem da cultura popular. Ou, por outras palavras, ao mesmo tempo que guarda a sua distância em relação aos atributos da metaficção historiográfica, Mailer procede a um determinado número de propostas narrativas para o romance não-ficcional. Tanto em *Oswald's Tale* como em *Libra* encontra-se uma profunda re-elaboração do conceito de História: certamente que em sentido diverso, mas tanto Mailer como DeLillo contestam a noção de que exista algo na história do assassinio que permita a sua "ficcionalização" ou mesmo a sua "pluralização".

⁶⁷ Mailer 779.

⁶⁸ Mailer 779.

Tal como DeLillo afirma que as figuras relacionadas com o assassinio e a sua investigação excedem as melhores expectativas de um ficcionista, também Mailer manifesta um fascínio inegável perante algumas dessas figuras. Assim acontece com De Mohrenschildt, a quem Mailer dedica um capítulo exclusivamente para apresentação da sua pessoa e, mais importante, das suas visões contraditórias sobre Oswald. É no mínimo curioso que Mailer refira inicialmente alguns extractos da biografia de Oswald escrita por Priscilla Johnson McMillan: "Mc Millan...born in Mozyr, Belorussia, in 1911...he was...fond of pointing out [that] he was...a mixture of Russian, Polish, Swedish, German, and Hungarian blood...the men of the family had a right to be called "Baron", but such were their liberal opinions that neither George's father (...) nor George himself, nor his older brother Dmitry, ever made use of the title"⁶⁹. A ascendência aristocrática de De Mohrenschildt é aliás um dos aspectos da personagem sobre o qual Mailer mais atentamente se detém; uma atenção que se denuncia mesmo no pormenor de justificar a sua grafia da partícula aristocrática do nome com maiúscula (ao contrário de DeLillo, que usa a minúscula)⁷⁰.

Não é esta a única forma a que Mailer recorre para libertar De Mohrenschildt da imagem de fantoche desprezível que o seu comportamento posterior ao assassinio e a maior parte dos textos sobre o assunto poderiam justificar. Pelo contrário, Mailer descreve-o como um observador privilegiado dos acontecimentos e, em especial, do último ano de vida de Oswald: tanto pelas suas abrangentes ligações ("when it came to name dropping, De Mohrenschildt had credentials. He was the only man in the world who had known both Jacqueline Kennedy when she was a child and Marina Oswald when she was a wife and a widow, and you could count on him to speak of that"⁷¹), como pela sua experiência de vida, De Mohrenschildt é citado por Mailer como uma das figuras cujo testemunho é de maior importância para a sua leitura -trágica- do assassinio. No mínimo, as indecisões do seu comportamento pós-1963 denunciam em última análise as próprias inflexões de certos altos interesses quanto ao caso Oswald, pelo que Mailer, de um só passo, resgata não só De Mohrenschildt da imagem de *playboy* inconsequente como também a própria concepção de História enquanto uma entidade não-plurizável, por isso passível de uma leitura trágica. Diria mesmo que De Mohrenschildt abre para Mailer uma possibilidade mefistofélica demasiado boa para ser desperdiçada.

⁶⁹ Mailer 434.

⁷⁰ Mailer xxviii.

⁷¹ Mailer 435-6.

Tão boa que justifica mesmo uma citação de um outro romance de Mailer, *Harlot's Ghost*, relativa aos processos de "acompanhamento" utilizados pela CIA! Não é por isso accidental que Mailer conclua a sua apresentação da personagem com um testemunho do famoso biógrafo de Oswald, Edward Epstein, em relação às ligações de De Mohrenschildt com a CIA. O que é tanto mais relevante quanto Mailer precede esse testemunho com uma referência às implicações do suicídio do seu "agente privilegiado": "De Mohrenschildt promptly killed himself with a shotgun. For Epstein's literary purposes, the suicide was a catastrophe (...) Back in Washington, among those Committee members who believed that elements in the CIA had been responsible to Kennedy's death, De Mohrenschildt's abrupt termination was assumed to be a murder"⁷². O suicídio de De Mohrenschildt pode não ter sido conveniente para os propósitos literários de Epstein, mas é perfeitamente adequado aos de Mailer. O suicídio é um dos melhores exemplos que Mailer encontra da ordem inexorável da História, como se obedecesse à mesma necessidade fatalista que havia já determinado a morte de Kennedy⁷³, como se igualmente implicasse a série de vicissitudes políticas sofridas pelos Estados Unidos após a sua "crise da imaginação".

Um dos exemplos mais ilustrativos da leitura *against the grain* a que Mailer procede em relação a bastantes factos à volta do assassinio é o modo como, a propósito de Jack Ruby, o consegue subtrair, tal como de Mohrenschildt, à condição de actor inconsequente. Diria mesmo que a leitura trágica de Mailer depende em boa medida da negação dos aspectos virtualmente mais fortuitos ou caricatos do caso; com efeito, uma tal negação confere por força coerência a esta "tragédia americana". Em todo o caso, a força da leitura trágica de Mailer é, neste caso, testada contra uma outra interpretação dos acontecimentos, de início aliás elogiada por Mailer. Trata-se da interpretação proposta por Gerald Posner quanto às movimentações de Ruby entre o assassinato de Kennedy e o seu próprio assassinio de Oswald: "an hypothesis, no matter how uncomfortable or bizarre on its first presentation, will thrive or wither by its ability to explain the facts available: These two hypotheses are able not only to live but to nourish themselves on the numerous details Gerald Posner gathered from various sources (...) indeed, Posner chapter's on Ruby may be the most careful and well-written section in his book. Posner amasses these details to prove that Ruby was not acting under orders but was mentally unbalanced (...) it will be interesting, however, to use Posner's carefully collected details to support an opposite

⁷² Mailer 445.

⁷³ Necessidade essa cuja ironia pode ser medida pelo facto de De Mohrenschildt se suicidar um pouco antes de um encontro com o mesmo Epstein, porventura por ter sido avisado que um investigador da segunda comissão oficial de inquérito o havia localizado.

point"⁷⁴. Para além da alusão à famosa máxima de Sherlock Holmes, é forçoso observar que Mailer, apesar das frequentes intrusões narrativas, raramente revela com tal nitidez os seus métodos e propósitos. Afinal, será de algum interesse para a reflexão sobre este "mistério americano" proceder a uma reconstrução imaginativa de um conjunto fechado de factos (porventura demasiado bem sabidos) que consiga emprestar-lhes a maior coesão e coerência possíveis; e, entre esses factos e factóides descobertos por trinta anos de investigação, na visão de Mailer, não pode deixar de ocupar um lugar fundamental a própria América. Ora, neste aspecto, Mailer enuncia uma atitude completamente oposta à de DeLillo, pois enquanto a leitura trágica de Mailer situa a resolução do mistério de assassinio de Kennedy ao nível de um problema interpretacional -que resolve, ao possibilitar a reconciliação do acontecimento com o imaginário nacional-, a posição de DeLillo visa os diversos níveis de que participam invariavelmente as acções dos seus conspiradores; níveis nos quais a ideia de América só ocupa um lugar de destaque enquanto um dos pilares da agressiva ideologia americana, desenvolvida para a situação de "guerra fria" em que os Estados Unidos estiveram envolvidos.

Mailer manifesta algum desconcerto perante o facto de a acção de Ruby ter precedido o seu assassinio de Oswald de uma longa espera na fila de um banco para proceder a um levantamento. Não é uma circunstância que seja desenvolvida em *Libra*, mas caberia justamente na visão construída ao longo do romance: existe uma tal convivência entre as acções históricas e as acções quotidianas ou, nos termos de Branch, entre "material relevante" e material não-relevante", que o esforço de distinção entre esses dois espaços seria equivalente à própria solução do mistério. "If we are on the outside, we assume a conspiracy is the perfect working of a scheme (...) A conspiracy is everything that ordinary life is not"⁷⁵. Se substituirmos "conspiração" por "História", talvez esta possa ser uma das formulações mais sucintas do que, na minha opinião, é o grande tema do romance de DeLillo. A História, em *Libra*, é um duplo ou um reverso (como desenvolverei adiante) da vida quotidiana, que resiste à representação. É um desconcerto que negaria a legitimidade de uma leitura trágica dos acontecimentos, pelo que não é de estranhar que Mailer justifique posteriormente a longa espera no banco de Ruby como a última boa acção

⁷⁴ Mailer 741-2.

⁷⁵ *Libra* 440.

de uma das vítimas desta história⁷⁶. É um exemplo do esforço descomunal do autor em lançar pontes sobre os abismos que o caso Kennedy não cessa de revelar.

Não será o mais interessante discutir qual a concepção mais instável de História, mas é forçoso referir que a concepção de História veiculada através de *Libra* é fundamentada por e afirma essa instabilidade, enquanto a concepção de História proposta por Mailer, conquanto não negue essa mesma instabilidade, pretende superá-la através da superestrutura de enquadramento que é, neste caso, a figura da "tragédia americana". Daí que procure restituir alguma dignidade ao dilema final de Ruby, ao descrevê-lo como a vítima sacrificial da necessidade de defesa dos interesses da Máfia: "let us say that he fulfilled two contracts. He did his job for the Mob, but since he had been talking about it so much that he had come to believe it, he did it as well for Jack, Jackie, the children, and the Jewish people. He fused himself into his all but unbelievable cover story and did it for Jackie Kennedy, after all"⁷⁷. A sua dignidade enquanto vítima sacrificial dá credibilidade, no entender de Mailer, à pretensão posteriormente enunciada às autoridades, de que o seu acto fora apenas motivado pelo desejo de vingar Jacqueline Kennedy e protegê-la de novas circunstâncias vexantes. Por outras palavras, aquele que em *Libra* é um exemplo gritante de incapacidade para compreender a verdadeira relevância dos seus actos, é transformado em *Oswald's Tale* em outro interveniente trágico.

Mais do que em *The Executioner's Song*, em *Oswald's Tale* Mailer quer provar e tornar explícito tanto quanto possível o rigor e a veracidade da sua descrição destes eventos e personagens; daí a preocupação em salientar a fidedignidade das suas fontes de informação, ou, relativamente ao período de Oswald na União Soviética, a sua exclusividade e uma maior atenção aos problemas da descrição de uma personagem "não-ficcional". Patrick O'Donnell refere-se, aliás, a *Oswald's Tale* como um "bildungsroman". Pelo menos, em *Oswald's Tale*, há uma preocupação em descrever pormenorizadamente, e através de várias perspectivas, as incidências biográficas de Oswald, que não ocorre em *The Executioner's Song*, em que a maior parte dos detalhes biográficos relativos a Gary Gilmore é dada a conhecer pelo próprio Gilmore, em especial através das cartas e nas conversas tidas com a sua companheira Nicole Baker. A atenção dedicada a Oswald é diferente; poder-se-á objectar que tal acontece por força da natureza do romance não-ficcional, do

⁷⁶ Ruby deslocara-se ao banco de modo a levantar o dinheiro que uma das *strippers* do seu bar havia pedido como adiantamento.

⁷⁷ Mailer 756.

lapso temporal entre acontecimento e a narrativa não-ficcional correspondente ser bastante maior no caso de *Oswald's Tale*, ou das dificuldades inerentes a qualquer investigação sobre Oswald (até porque, na sua reconstituição da vida de Gilmore, Mailer teve a preciosa ajuda de um outro presidiário, Gary Abbott, e, no caso de Oswald, seria obviamente impossível encontrar alguém que tivesse vivido as mesmas experiências que Oswald). Todas estas objecções são válidas, mas não devem desviar a atenção do facto de Mailer propor um novo modelo de personagem em *Oswald's Tale*.

Para esse efeito, *Oswald's Tale* representa um Oswald não só diferente do Oswald de DeLillo mas também um Oswald diferente, pelo menos no que diz respeito à interpretação dos seus motivos e acções, do Oswald descrito no relatório Warren. Porque o relatório Warren, na verdade, não permite um entendimento trágico de que a visão de Mailer depende. Esse entendimento pressupõe um envolvimento do sujeito com as forças da história que o relatório nega, dado que a primeira característica que salienta relativamente a Oswald é a sua completa alienação da sociedade americana e dos seus confortáveis desígnios. Sendo assim, Mailer tenta recuperar Oswald para o seu entendimento da história americana, como uma figura que reflecte as evoluções da sociedade americana entre o período da Segunda Guerra Mundial e 1963. Ao mesmo tempo que a descrição dos aparentemente plácidos anos 50 torna explícito o seu ambiente concentracionário e a conflitualidade latente durante este período (assim, Mailer comenta quanto às dificuldades de orientação sexual presumivelmente sentidas por Oswald: "given the oppressive psychological climate of the Fifties, we have to entertain the possibility that one of the major obsessions in Oswald's life was manhood"⁷⁸), Mailer confere-lhe um grau de certo modo premonitório da revolução verificada na sociedade americana durante os anos 60, não só porque o assassinio de Kennedy marca o fim da placidez (aparente ou não) característica dos anos 50, mas também porque Oswald é entendido como um emblema da conflitualidade sócio-política que marca os anos seguintes. Não esqueçamos que Mailer também assina uma das narrativas marcantes deste período, *The Armies of the Night*, de que o próprio Oswald, na visão de Mailer, poderia ter uma consciência *avant la lettre*: a propósito do projecto político apresentado por Oswald: "He was but five years ahead of his time - which is to say that by 1968 he would not have felt so prodigiously alone. By then, in Height-Ashbury, many of his formulations would have seemed reasonable. Hippies were moving up into

⁷⁸ Mailer 379

Northern California and Oregon to found small societies on principles much like his"⁷⁹. Ao mesmo tempo, Mailer confere a Oswald uma dignidade intelectual e *existencial* que não é repetida nem em *Libra* nem no relatório Warren. Em certa medida, Mailer descreve Oswald como uma figura suprema cuja presença assombra o destino americano⁸⁰, cujo envolvimento máximo com a história americana implica necessariamente a morte do seu máximo representante.

No entendimento de Patrick O'Donnell, o facto de Mailer procurar com tal insistência detalhes biográficos de Oswald pode ser explicado pelo facto de o sucesso de Mailer como autor e o nosso sucesso como receptores depender da eficácia da "construção performativa" da personagem de Oswald: "Implicitly, Mailer's success as an author, and our success as readers/citizens who must come to terms with it) depends on the efficacy of the performative construction of Oswald's character in the novel"⁸¹. Este trabalho narrativo que constitui uma exploração das possibilidades da personagem estará concluído no momento em que Oswald, a partir da descrição pormenorizada da sua experiência na União Soviética, seguida pela descrição do período imediatamente anterior a esta e, na Segunda parte do romance, da sua infância, do seu regresso aos Estados Unidos e finalmente do momento do assassinio, apresente simultaneamente a opacidade que caracteriza a sua subjectividade e a transparência que o marca enquanto agente do destino, ou seja, nas palavras de O'Donnell, invoque "the mystery of Oswald, Our First Ghost, who is both opaque in his subjectivity and transparent as the determinate agent of destiny"⁸².

Embora Mailer defenda que não atribui o título de "An American Tragedy" à sua obra de "não-ficção" sobre Oswald unicamente por respeito ao romance naturalista de Dreiser, pelo que o subtítulo "An American Mystery" deve ser considerado uma segunda escolha, não é menos verdade que Mailer tenta elucidar o mistério de Oswald através de uma técnica complexa de analepses e prolepses entrecortadas por bastantes intrusões narrativas, próxima da fórmula consagrada pelo género do policial americano, género com o qual Mailer tem mantido alguma proximidade, tal como os seus romances, *Tough Guys Don't Dance*, ou *Harlot's Ghost*, demonstram. Esta proximidade em relação a um género popular, aliás, também caracteriza o romance de Don DeLillo, que, numa leitura desatenta, pode ser de facto confundido com o romance de conspiração à la John Grisham (não só em

⁷⁹ Mailer 506

⁸⁰ Mailer 784.

⁸¹ O'Donnell 67.

⁸² O'Donnell 67.

Libra, também em romances anteriores, como *Running Dog* ou *Players*). Embora esta proximidade possa ser vista como apenas um sintoma da aproximação pós-modernista entre arte de massas e arte de elite, no caso de *Oswald's Tale* e de *Libra*, é também um sinal da irredutibilidade da biografia de Oswald a uma expressão convencional e "formularizada". Se bem que qualquer reflexão sobre Oswald tenha de passar pela espiral de paranóia que se desenvolveu à volta dos acontecimentos em que foi interveniente, em *Oswald's Tale* essa espiral é contrariada pela leitura trágica de Mailer, capaz de devolver ao caso um sentido e um fim. Por outras palavras, é um trabalho de contra-paranóia, na medida em que esta leitura trágica pretende não só acabar com a ilusão de que o que aconteceu foi provocado por um qualquer agente até então exterior à história americana (pelo menos, no sentido que Mailer lhe confere), como também com a elaboração hiperprolífica de teorias que só revela a incapacidade americana de aceitar que a realidade está aquém da sua imaginação.

Contudo, em que medida é legítimo o aproveitamento trágico do caso Kennedy por parte de Mailer? Édipo pode ter aparentemente três caminhos à escolha, mas na verdade só pode escolher um, porque assim o determina a necessidade trágica. O'Donnell observa como, em rigor, o carácter trágico que Mailer vincula à sua história obedece a uma lógica circular em que o acontecimento é trágico porque envolve um acontecimento da maior importância na história americana e é um acontecimento histórico porque envolve o destino trágico de um homem à volta do qual haviam sido tecido tão grandes expectativas. Deste modo, fica por encontrar qual o determinismo que preside a este destino catastrófico. Por outro lado, o estatuto trágico conferido a Oswald seria sempre altamente problemático, porque implicaria sempre um factor de reconhecimento que, pelo menos nos termos de Mailer, é difícil de imaginar: por mais que *Oswald's Tale* aproxime Oswald da própria América, não explicita essa natureza representativa para além da lógica circular referida por Patrick O'Donnell. Por outro lado, o empenho de Mailer em coligir os mais diversos testemunhos sobre as mais diversas incidências de biografia de Oswald pode ser entendido como um trabalho no sentido desse factor de reconhecimento, como se pretendesse aproximar Oswald, quase que familiarmente, do leitor americano; apenas que a biografia de Oswald só demonstra mais uma vez a sua completa excepionalidade. Excepionalidade essa que, juntamente com um factor de reconhecimento, constituem as condições do herói trágico, mas que, no que diz respeito a Oswald, estão numa relação de equilíbrio improvável.

Encontramos assim o que separa radicalmente *Libra* e *Oswald's Tale*: não uma questão de romance não-ficcional ou outro, mas sim um entendimento radicalmente diverso da história e da nação americana. DeLillo encontra o referido factor de reconhecimento precisamente onde Mailer não pode encontrar: a de que Oswald é um americano como muitos outros que, como ele, foram apanhados pelas convulsões sócio-políticas do pós- Segunda Guerra Mundial. Como afirma Frank Lentricchia, o incómodo está em afirmar precisamente isto: "the disturbing strength of *Libra* -DeLillo gives no quarter about this- is its refusal to offer its readers a comfortable place outside of Oswald (...) he has presented a politically far more unsettling vision of normalcy, of an everyday life so utterly enthralled by the fantasy selves projected in the media as our possible third-person"⁸³. Advirto desde logo que, embora uma leitura da obra de DeLillo centrada no seu romance de 1997, *Underworld*, possa afirmar uma visão excepcionalista da América, não penso que essa mesma visão já esteja presente em *Libra*. Bem pelo contrário, não só a contingência é vista como a condição humana universal, como também esse destino americano é descrito como construído. Digamos que o assassinio de Kennedy parte a espinha à história americana porque mostra que a América não está imune às aberrações e às contingências da história e porque depende não de um projecto nacional mas sim da complexa rede de relações internacionais, o que, na época da Guerra Fria, foi ainda mais saliente.

Por não apresentar o elemento trágico que Mailer pretende inscrever no seu romance, o romance de Don DeLillo não confere um tal grau de excepcionalidade à figura de Oswald. Bem pelo contrário; Oswald é representado como uma figura des-centrada e alienada, se não da sociedade americana, do auto-imaginário da América. Como refere Douglas Keeseey, "Lee Oswald is another lonely man whose secret plots lead only to further isolation in the small rooms from which he is planning to escape (...) the destiny Lee feels fated to follow is one that casts him in a heroic role, paradoxically set free by restrictions and swept along by a revolutionary force in which he will be the leader"⁸⁴. Oswald procura a sua afirmação pessoal através uma série de demarcações das expectativas americanas: Oswald tem como desejo máximo de realização pessoal não o sonho americano de ascensão social mas a organização e liderança de uma rede subversiva ; ou congratula-se pelo conhecimento do nome verdadeiro de Trotsky com o mesmo enlevo que poderia assumir ao recitar uma lista de presidentes americanos. Contudo, todos estas actividades de

⁸³ Frank Lentricchia, "Libra as Postmodern Critique", *Introducing Don DeLillo*, ed. Frank Lentricchia (1991; Durham: Duke UP, 1999) 204-5.

⁸⁴ Keeseey 157-9.

afirmação pessoal são assombradas pelo efeito contrário ao pretendido. Apesar da perseverança de Oswald, o que a descrição de DeLillo salienta é o modo como a identidade de Oswald é pulverizada de tal modo que é impossível distinguir qual o perfil dominante de Oswald: ou o activista revolucionário infalível dos seus sonhos, ou o jovem inadaptado, ou o marido violento, ou a personagem de culto vislumbrada nas páginas finais do romance, ou...

Embora anterior a *Oswald's Tale*, *Libra* de certo modo prevê a "não-ficção" de Mailer no que diz respeito ao problema da construção da personagem Lee Harvey Oswald. Tal como Mailer, os conspiradores de *Libra* procuram configurar um Oswald através da acumulação e consulta de diversos documentos e relatórios, enfim, da criação de um perfil biográfico condizente com o papel que ulteriormente destinam a Oswald, embora os métodos de Mailer sejam completamente opostos, pois Mailer pretende apurar a verdade acerca da vida de Lee Harvey Oswald e não *forjar* um acontecimento. Mas tal como a conspiração tecida por Win Everett à volta de Lee Harvey Oswald falha a partir do momento em que Oswald não pode ser reduzido ao papel de bode expiatório, também a construção de Oswald enquanto herói trágico perde a sua coesão a partir do momento em que os materiais biográficos recolhidos por Mailer se demonstram dificilmente capazes de suportar a referida leitura trágica. Embora esta leitura pretenda afastar a paranóia e o pânico que dominam o discurso sobre o assassinio de Kennedy, Mailer ulteriormente repete as mesmas contradições e as mesmas ansiedades que caracterizam em geral esse discurso. Poderíamos lembrar a este propósito o seguinte passo de *Libra*: "It was no longer possible to hide from the fact that Lee Oswald existed independent of the plot (...) Lee H. Oswald was real all right. What Mackey learned about him in a brief tour of his apartment made Everett feel displaced. It produced a sensation of the eeriest panic, gave him a glimpse of the fiction he'd been devising, a fiction living prematurely in the world"⁸⁵. Tanto a "não-ficção" de Mailer como a "suprema ficção" de Everett comungam deste elemento pânico, na medida em que tanto uma como a outra necessita de uma atmosfera de mistério à volta de Oswald e do assassinio, o que um outro passo de *Libra*, referente às meditações de Everett sobre o "homem a cumprir" que completará o seu esquema conspiratório, denuncia: "We lead more interesting lives than we think. We are characters in plots, without the compression and the numinous sheen. Our lives, examined carefully in all their affinities and links, abound with suggestive meaning, with themes and involute turnings we have not allowed

⁸⁵ *Libra* 178-9.

ourselves to see completely" ou, uns capítulos adiante, "his gunman would appear behind a strip of scenic gauze. You have to leave them with coincidence, lingering mystery"⁸⁶.

2.2 Teorias de Conspiração: Paranóia ou Atenção Sociológica

Em *Constructing Postmodernism*, Brian McHale oferece uma série de reflexões em torno de alguns romances, conferindo maior flexibilidade e abrangência à sua teoria da ficção pós-modernista delineada em *Postmodernist Fiction*. Entre esses romances, encontra-se o *best-seller* de Umberto Eco, *O Pêndulo de Foucault*, publicado em 1988. Convém referir que o capítulo dedicado a este romance sucede ao capítulo dedicado por McHale ao romance anterior de Eco, *O Nome da Rosa*. Neste capítulo, McHale manifesta as suas dúvidas quanto à classificação periodológica do romance: com efeito, ele apresenta tantos elementos modernistas quanto elementos pós-modernistas, o que leva o crítico a concluir que *O Nome da Rosa* é um dos textos anfíbios que demonstram o carácter provisório e estratégico desta taxilogia ("the case of the *The Name of the Rose* is not interesting because it requires us to choose between identifying the text as modernist and identifying it as postmodernist,⁸⁷), ao mesmo tempo que antevê a evolução da ficção de Eco para um registo mais inequivocamente pós-modernista. Esse romance inequivocamente pós-modernista de Eco é, na opinião de McHale, *O Pêndulo de Foucault*.

"*Foucault's Pendulum* is a postscript to *The Name of the Rose* in the sense that it continues, supplements, completes and pursues to their logical conclusion certain aspects of the earlier novel"⁸⁸. Entre esses aspectos de *O Nome da Rosa* que *O Pêndulo de Foucault* desenvolve, McHale salienta dois: a reflexão sobre a prática da leitura paranóica e a demonstração da dimensão ontológica da conspiração. O desenvolvimento destes dois aspectos é concretizado através de um determinado número de novos motivos e estratégias tidos como afins de elementos da poética do pós-modernismo. A intriga do romance é conhecida: três intelectuais tomam conhecimento dos escritos de uma seita ocultista, autodenominada os Diabólicos, dedicada à leitura, interpretação e reprodução do seu próprio cânone secreto, para o qual desenvolveu uma série de técnicas que são melhor descritas como paranóicas. É esse conjunto de técnicas que os protagonistas aprendem

⁸⁶ Libra 147.

⁸⁷ McHale, *Constructing* 163.

⁸⁸ McHale, *Constructing* 165.

gradualmente a dominar; e é também esse conjunto de técnicas de leitura, interpretação e reprodução de textos (esotéricos ou não) que determina, na opinião de McHale, grande parte da experiência literária pós-moderna. As observações produzidas a propósito de *O Pêndulo de Foucault* são também observações dirigidas ao romance pós-moderno em geral.

A primeira técnica que McHale distingue é a de, citando o próprio Eco, *only suspect* (uma paródia da conhecida epígrafe do romance *Howard's End*, do modernista inglês E.M.Forster, *only connect*). A assunção de que qualquer elemento, por ínfimo que seja, ganha uma significância universal a partir do momento em que é inserida numa rede natural de associações, cujo significado último excede infalivelmente o de qualquer dos elementos associados em si, obriga a um esforço intelectual de descoberta e aprofundamento de ligações insuspeitas ou esquecidas pelo homem comum. Dita deste modo, esta frase parece também descrever o lema de qualquer investigador da morte de Kennedy; não será o caso, mas, seja como for, indica uma relação de grande proximidade entre as práticas "diabólicas" (como as descreve McHale) e o *modus operandi* das investigações à volta do assassinio. Tal como os "Diabólicos" constituem uma seita hermética, distante da existência mundana, os escritores de teorias de conspiração assumem uma superioridade epistemológica que permite a referida descoberta de ligações insuspeitas que o homem comum é incapaz de encontrar, apesar de possivelmente conhecer os mesmos elementos tão bem como o escritor de teorias de conspiração.

Outra das técnicas "diabólicas" é a de distinguir plenamente quais os elementos significativos e quais os que não são. Tal como no caso (num âmbito diferente, é certo) da ironia modernista, o texto nunca é aquilo que *diz*. E, tal como em qualquer teoria de conspiração, existe um jogo entre elementos supérfluos e redes de associações entre os elementos significativos do qual o leitor ("diabólico" ou tão-só escritor de teorias de conspiração) deve conhecer as regras. Qualquer texto, se for tomado literalmente, produzirá sempre um significado diferente do seu verdadeiro significado, para o discernimento do qual a rasura de alguns elementos, uma vez conferido o seu carácter supérfluo, é necessária. Como na investigação de que Nicholas Branch é responsável em *Libra*, a leitura de um texto converte-se assim numa avaliação da relevância das diversas informações nele contidas; a diferença está em que os "Diabólicos" aparentemente dominam melhor as regras deste jogo do que Branch.

As regras do jogo em que Branch participa são todavia de uma outra ordem de complexidade. Com efeito, em vez da relativa liberdade de avaliação ao dispor dos "Diabólicos", Branch é forçado a lidar com a pressão das mais diversas informações sem ter o direito de opção sobre quais os elementos relevantes e quais os elementos supérfluos: "they are saying in effect, "here, look, these are the true images. This is your history (...) Look, touch, this is the true nature of the event. Not your beautiful ambiguities, your lives of the major players, your compassions and sadnesses. Not your roomful of theories, your museum of contradictory facts. There are no contradictions here. Your history is simple."⁸⁹ Branch é assim impedido de exercer uma das liberdades interpretativas dos "Diabólicos": a de que, sendo que qualquer informação não é melhor nem pior que a outra, é da responsabilidade do intérprete decidir da pertinência das analogias descobertas e da sua importância para a coesão da leitura final. Branch, pelo contrário, é obrigado a atender a informações *a priori* melhores que as outras, ou seja, as oficiais, sem que, após o seu exame, tenha certeza de uma sua fidedignidade superior. Nem tem a vantagem de poder fundamentar as suas leituras paranóicas em leituras anteriores que os "Diabólicos" possuem, pois Branch tem a missão pioneira de escrever a verdadeira história secreta da morte de Kennedy.

O facto de *O Pêndulo de Foucault* registar um número de técnicas de leitura paranóica não faz contudo do romance um romance de "conspiração e paranóia", não só porque tanto os "Diabólicos" como os seus fiéis emuladores contemporâneos não apresentam a importância política que as expectativas deste género de romance prevêem para os seus protagonistas, mas também porque Eco evidencia o modo como as "leituras paranóicas" ultimamente produzem uma instabilização ontológica, problematizando a questão dos limites entre o mundo real e o mundo textual, entre os factos históricos e a sua reconstrução paranóica, e estabelecem a necessidade de uma leitura paranóica das leituras paranóicas. No romance de Eco, os neófitos modernos dos "Diabólicos" resolvem aplicar as suas técnicas na descoberta da grande Conspiração subjacente a todas as conspirações, desde as estudadas pelos "Diabólicos" às conspirações contemporâneas. Não é garantida a licitude desta estratégia; apenas é salientado o modo como uma leitura paranóica implica inevitavelmente uma reconsideração dos limites entre mundo textual/mundo real.

⁸⁹ Libra 299-300.

Conquanto Branch nunca revele esta audácia interpretativa, não é menos certo que, tal como em *O Pêndulo de Foucault*, é também problematizada a questão do limite entre mundo real e mundo textual, entre a veracidade e a ficcionalidade das teorias de conspiração formulada. O que coloca por sua vez a questão de situar uma leitura estritamente paranóica e a problematização dessa leitura que a ficção pós-moderna propõe.

Como lembra McHale, a literatura modernista criou os seus próprios leitores e as suas próprias regras de leitura, e estas regras modernistas são melhor descritas como paranóicas. Posteriormente, com a institucionalização crítica do Modernismo e o aparecimento de teorias literárias assentes nos mesmos princípios da literatura modernista, como foi o caso, no âmbito da cultura anglo-saxónica, do *New Criticism*, o método de leitura paranóica foi legitimado e entendido como a técnica por excelência da análise literária; não nasce ao mesmo tempo que a literatura pós-modernista. Com efeito, os textos pós-modernistas em geral assumem a existência *ab initio* de expectativas paranóicas de leitura: incorporam e antecipam-nas de modo a convocar novas formas e vivências que, de outro modo (ou seja, num contexto de práticas paranóicas) não seriam registadas. E entre os romances com que McHale dá como exemplos desses textos que, nas palavras de McHale, "incorporate representations of (fictional) paranoid interpretations (conspiracy theories) or paranoid reading theories, or thematize paranoia itself, thereby reflecting on and anticipating (...) actual readers' paranoid readings"⁹⁰, está *Libra* (uma das raras alusões de McHale à obra de DeLillo).

A propósito de *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, McHale pergunta-se sobre qual a melhor maneira de ler um romance em que a incorporação e antecipação referida no parágrafo anterior produz uma visão paranóica de mundo que ultrapassa os limites do mundo ficcional e implica com o mundo real, indiferenciando conspirações fictícias e conspirações reais. A resposta oferecida é a da criação de um método de leitura *meta-paranóica*, no qual o leitor evita o risco de aceitar irreflectidamente esta ruptura de limites entre o mundo ficcional e o mundo real, mas, na expressão de McHale, "some form of paranoiacally skeptical reading of those paranoid structures"⁹¹. Julgo frutuoso lembrar estas palavras, porque, na minha opinião, podem também descrever com justiça algumas das preocupações presentes em *Libra* sobre o discurso americano do pós-guerra: quais os riscos de um discurso paranóico sobre a realidade social americana? E quais os aspectos dessa

⁹⁰ McHale, *Constructing* 171.

⁹¹ McHale, *Constructing* 172.

realidade social esquecidos por esse discurso? Ou qual a vantagem de um discurso de natureza paranóica em relação a outra natureza de discurso no que diz respeito ao caso concreto do assassinio do presidente Kennedy? Por outro lado, as considerações de McHale sobre a ingenuidade de uma leitura estritamente paranóica são especialmente pertinentes para uma reflexão sobre as críticas negativas que *Libra* recebeu após a sua publicação.

O primeiro crítico a acusar DeLillo de apenas proclamar uma nova teoria de conspiração foi o jornalista Jonathan Yardley, numa coluna do *Washington Post* do dia 4 de Setembro de 1988⁹², em que dirige duras críticas à que denomina como a *ficção ideológica* de Don DeLillo e ao favor que essa ficção encontra nos sectores politicamente mais à esquerda da cena cultural americana (aliás, a este propósito, refere uma outra conspiração: a dos académicos liberais, na acepção americana do termo, no sentido de conferir aos escritores seus afins a reputação literária devida a outros autores com preocupações, na opinião de Yardley, incomparavelmente mais legítimas). *Libra* é, neste artigo, atacado como um novo exercício de responsabilização da América pelo sucedido em 22 de Novembro de 1963 e de vitimização do assassino Lee Harvey Oswald, apresentado como uma peça menor de uma conspiração de abrangência política bastante mais extensa. Por outro lado, segundo Yardley, a descrição das personagens não merece sequer o seu desprezo ("is beneath contempt"⁹³), uma vez que o a única preocupação do autor seria a crítica radical da sociedade americana e dos seus valores. Não foi a primeira vez que Yardley apontara esta crítica a DeLillo (já o fizera na altura da publicação de *The Names* e de *White Noise*) nem foi o único crítico a desvalorizar DeLillo nestes termos: também o crítico Bruce Bawer havia recenseado *White Noise* de modo semelhante.

Um dos erros que esta recensão comete é a de confundir o marxismo de Oswald com uma possível mensagem do romance (que, a existir, na minha opinião, está muito mais nas palavras finais de Marguerite Oswald do que nas meditações revolucionárias de Oswald). Por outro lado, a narrativa de Don DeLillo é completamente avessa às escolas de realismo doméstico e de regionalismo de cor local que Yardley promove como representantes do romance americano contemporâneo. Em consequência, apresenta uma diferente concepção de personagem, em que a noção clássica de sujeito é exaustivamente questionada, o que, por sua vez, conferiria tanto a qualquer teoria de conspiração que fosse proposta no romance como a uma nova confirmação da versão oficial um carácter problemático (o que

⁹² <http://perival.com/delillo/detractors.html>.

⁹³ <http://perival.com/delillo/detractors.html>.

Jonathan Yardley não comenta). Em todo o caso, o artigo de Yardley teve alguma repercussão, pois que seria seguido de um outro artigo, de um tom muito mais contundente.

No *Washington Post* de 22 de Setembro de 1988, George Will publicou uma revisão de *Libra*, em que concluía que, "what was unfairly said of a far greater writer (T.S. Eliot, born in St. Louis 100 years ago this Monday) must be said of DeLillo: he is a good writer and a bad influence"⁹⁴. Porque, nas palavras de George Will, *Libra* "is an act of literary vandalism and bad citizenship"⁹⁵. Os delitos praticados por DeLillo em *Libra* são enumerados em seguida: "DeLillo says he is just filling in "some of the blank spaces in the known record." But there is no blank space large enough to accommodate, and not a particle of evidence for, DeLillo's lunatic conspiracy theory. In the book's weaselly afterword, he says he has made "no attempt to furnish factual answers." But in a New York Times interview he says, "I purposely chose the most obvious theory because I wanted to do justice to historical likelihood"⁹⁶. Não é decerto uma crítica original às liberdades que a ficção contemporânea (entre a qual, a metaficção historiográfica) utiliza ao lidar com os factos históricos e com as suas versões oficiais. O mesmo acontecera, por exemplo, em 1977, com a publicação de *The Public Burning*, de Robert Coover. Por outro lado, o mal-estar evidente desta crítica perante essas liberdades impede o reconhecimento de que DeLillo não oferece nenhuma teoria de conspiração no seu romance, como o facto de DeLillo colocar no papel de conspiradores personagens verificadamente ficcionais, como o são Win Everett, Larry Parmenter ou T.J. MacKey, demonstra desde logo. Este é um dos motivos pelo qual *Libra* não pode ser aproximado de outros exercícios artísticos à volta do assassinato de Kennedy, como o filme de Oliver Stone, *J.F.K.*, que assumidamente propõem uma teoria da conspiração. Mesmo a teoria de que Oswald fora apenas contratado para servir de "bode expiatório" e desviar as atenções dos verdadeiros conspiradores existia muito tempo antes de *Libra* ser sequer noticiado; com efeito, foi uma das primeiras teorias ao arrepio das explicações oficiais a ser avançada.

Este género de observações, contudo, impedem que o leitor aprecie na sua justa medida o investimento sociológico que é posto no romance; investimento esse que nenhuma teoria de conspiração pode oferecer. Como afirma Skip Willman no artigo "Art after Dealey Plaza: DeLillo's *Libra*", existe uma diferença fundamental entre teorias de

⁹⁴ George Will. "Shallow Look into the Mind of an Assassin". *Critical Essays on Don DeLillo*. Ed. Hugh Ruppersburg e Tim Engles (NY: GK Hall, 2000) 57.

⁹⁵ Will 56.

⁹⁶ Will 56.

contingência e teorias de conspiração quanto à concepção do estado da sociedade. Enquanto as teorias de contingência descrevem uma estrutura social cujo funcionamento harmonioso e ordenado é apenas esporadicamente contrariado pelas acções isoladas de alguns elementos marginais em relação a esse sistema social, as teorias de conspiração explicam o estado decadente da sociedade como resultado de acções e interesses ocultos. Embora admita o falhanço da sociedade em constituir-se como um todo harmonioso, não percebe porém esse falhanço como resultado das próprias contradições internas da sociedade em si, mas sim como um resultado das acções de um "poder real" convenientemente secreto. Se bem que afirme uma perspectiva totalizante e "política" da sociedade, a natureza atomística da sua perspectiva impede a teoria de conspiração de apresentar uma visão integral da sociedade enquanto agregação de interesses. Os autores de teoria de conspiração descrevem os interesses em movimento como de natureza individualista. Os detentores do poder, que, na perspectiva das teorias de contingência, são os responsáveis pelo bom funcionamento do sistema social, são frequentemente descritos nas teorias de conspiração como os culpados da decadência da sociedade. Em vez de indivíduos isolados, são estes os elementos estranhos à sociedade e ao interesse comum, que, no entanto, mercê da superioridade dos seus meios, através da desinformação e da manipulação de massas, detêm o poder.

Em todo o caso, tanto as teorias de contingência como as teorias de conspiração evitam a constatação dos conflitos e contradições inerentes à sociedade tardo-capitalista ocidental, em favor de uma manobra de deslocação que reconfigura esses conflitos e contradições como um elemento estranho: "the narratives of conspiracy and contingency magically resolve these contradictions and recuperate the possibility of society"⁹⁷. Nestas circunstâncias, como um olhar superficial sobre, por exemplo, o vasto número de teorias de conspiração ou de contingência formulado a propósito do assassinio do presidente Kennedy ou o caso Roswell imediatamente demonstra, a pureza e a integridade da América e da sua visão social nunca são postas em causa (e são mesmo, de certa forma, reafirmadas, pois o sentimento americano de eleição é confirmado pela excepcionalidade destes acontecimentos). Em caso algum é colocado em questão, por exemplo, qual a função e a utilidade dentro do complexo tecido social americano de instituições basilares do poder, como as Forças Armadas, a CIA ou o FBI, embora sejam amiúde referidas sérias dúvidas

⁹⁷ Skip Willman, "Art after Dealey Plaza: DeLillo's *Libra*", *Modern Fiction Studies*, Volume 45, Fall 1999 624.

em relação à seriedade e à boa-fé de alguns dos seus elementos, mais ou menos superiores hierarquicamente.

O mesmo acontece com a mais famosa teoria de contingência a respeito do que sucedeu em Dallas a 22 de Novembro de 1963: o relatório final da Comissão Warren. Não só afirma que o assassinio foi obra de um e só homem, Lee Harvey Oswald, como também oferece um retrato psicológico de Oswald em tudo semelhante ao perfil dos "indivíduos isolados" característicos das teorias de contingência. Se a experiência mediática do assassinato de Kennedy foi de natureza colectiva, o objecto dessa atenção colectiva tal como havia sido configurado pelos meios de comunicação social era uma figura tipicamente americana (mais especificamente, da tradição do *Western* americano), cara à sua tradição individualista : o atirador solitário, não só na figura de Lee Harvey Oswald como também na de Jack Ruby. E não só a comunicação social como também o relatório Warren apresentaram a mesma conclusão sobre os envolvidos no assassinato: Oswald havia agido de moto próprio e as suas motivações para um tal acto eram de natureza pessoal, do mesmo modo que Ruby fora provocado por um desejo de vingança. Deste modo, as versões oficiais da morte de Kennedy confirmam a concepção de sujeito político característica da tradição individualista americana e da ordem económico-social de natureza capitalista a esta associada.

Entre os motivos pessoais por detrás do crime, a Comissão destaca dois: "*his hostility to his environment*" e "*his inability to develop meaningful relationships*"⁹⁸. Oswald é descrito como uma personalidade antisocial, que decide assassinar o presidente por prepotência e incapacidade de assumir as suas responsabilidades sociais e cívicas. Por outro lado, a Comissão representa Oswald como um "inimigo externo", pois observa que as suas convicções marxistas foram um factor decisivo na concepção do crime. Embora compreensivelmente não responsabilize as autoridades comunistas (seja a União Soviética, seja a vizinha Cuba) pelo assassinio, a Comissão salienta a importância da simpatia de Oswald pela Cuba castrista para o ódio sentido em relação a Kennedy (a Administração Kennedy havia promovido o embargo económico e o golpe falhado da Baía dos Porcos). As convicções marxistas de Oswald são mencionadas como um sintoma da sua personalidade psicopática e da sua dificuldade de integração no sistema capitalista americano, da sua incapacidade para garantir um lugar no competitivo sistema de mercado americano. Por outro lado, como observa Skip Willman, "*The Warren Commission Report*"(...) denies that

⁹⁸ <http://www.informatik.uni-rostock.de/Kennedy/WCR/index.html>.

Oswald's Marxism could have any legitimate basis"⁹⁹: apesar da exaustividade máxima com que foi examinada a biografia de Oswald, aspectos como a sua infância difícil ou as dificuldades extremas que encontrou após ter regressado da União Soviética são relegados para segundo plano. Apesar da abrangência do panorama social descrito no relatório final, é significativo que a Comissão procure desvalorizar as informações prestadas sobre os intervenientes de classe social inferior. Em conclusão, não só esconde as incómodas realidades sociais de milhões de americanos, como Oswald, como relega uma possível formação de "consciência de classe" desses americanos, como é o caso do marxismo de Oswald, para o campo de sintomas psicopáticos de pessoas com dificuldades de integração social. Ao mesmo tempo, reafirma a superioridade ideológica inequívoca dos valores capitalistas face ao seu inimigo da Guerra Fria.

Tal como as teorias de contingência, as teorias de conspiração afirmam a possibilidade de uma sociedade em completa ordem e harmonia. O que as distingue é o facto de as teorias de conspiração descreverem a sociedade actual como afastada, mais ou menos irremediavelmente, desse projecto de sociedade. Deste modo, as teorias de conspiração prestam atenção aos conflitos socio-políticos, embora os expliquem em função de um "factor misterioso" que é supostamente o motivo maior dos males da sociedade actual. Não é surpreendente por isso que, a par da descrição dos agentes conspiradores e das suas manobras secretas, as teorias de conspiração, com bastante frequência, invoquem simultaneamente um passado idílico, anterior à emergência dos agentes conspiradores e das suas acções nocivas ao bem comum. O que, como demonstra um número extenso de teorias de conspiração apresentadas a propósito da morte do Presidente Kennedy, toma a forma de uma narrativa da história em que é suposto que, caso tivessem sido impedidas essas acções nocivas, o bem-estar dos cidadãos e a harmonia social permaneceriam incólumes. É este o caso do filme *J.F.K.* de Oliver Stone, em que a morte de Kennedy é interpretada como um momento fundamental de transição na história americana, no qual o aparelho político-militar conquistou o poder absoluto sobre o destino americano e, por arrastamento, a imunidade para promover os seus interesses privados impunemente, apesar de extremamente lesivos para os interesses americanos. Pelo contrário, a Administração Kennedy é interpretada como um momento de coesão social, simbolizado pela felicidade quotidiana das famílias da classe média americana, como é o caso da família Garrison. O filme sugere que, caso

⁹⁹ Willman 625.

Kennedy tivesse permanecido na Presidência, não teriam ocorrido os acontecimentos que marcariam a década seguinte, como a intervenção americana no Vietname, a questão racial, as revoltas universitárias, a crise económica, o escândalo Watergate... "Therefore, conspiracy theories transpose the concept of historical causality into an ethical register of "good guys" and "bad guys" in which the operations of the social system are not questioned, but reaffirmed"¹⁰⁰, escreve Skip Willman. O filme *J.F.K.* não permite a equação de questões de natureza sócio-económica, como por exemplo o facto de o aumento substancial do poder de compra que as classes médias americanas conseguiram durante a década anterior estar directamente relacionado com o despesismo de sucessivos orçamentos de Estado, inevitável face às necessidades da Defesa americana (uma questão que aliás um dos capítulos de *Underworld*, "Better Living Through Chemistry", problematiza detalhadamente).

Nem a perspectiva da sociedade americana anterior a 1963 oferecida em *J.F.K.* saberia explicar o porquê da existência de vidas em tudo diferentes da família Garrison, como é o caso da de Lee Harvey Oswald. Um dos motivos das dificuldades evidentes que a sua participação, menor ou não, na morte de Kennedy coloca às diferentes teorias de conspiração é precisamente a negação do sonho americano, na sua aceção comum, que a sua biografia comporta. Como lembra novamente Skip Willman, outro aspecto estranho de Oswald é o seu marxismo: "Conspiracy theories of the Kennedy assassination, then, tend to view Oswald as an agent or patsy within some larger conspirational network, thereby making Marxism irrelevant to a discussion of the more prominent historical figures plotting the JFK assassination"¹⁰¹. Tal como as teorias de contingência apresentam as convicções marxistas de Oswald como um sintoma da sua personalidade psicopática, as teorias de conspiração em geral desvalorizam as questões ideológicas, assumindo que estas suas convicções manifestas seriam apenas um "agente infiltrador" que lhe permitiu, enquanto operacional da CIA ou do FBI, participar em grupos pró-castristas ou no programa de "falsos desertores" montado pela espionagem naval americana. O comunismo de Oswald é, portanto, na opinião dos escritores de teorias de conspiração, ilusório; não reconhecem, na biografia de Oswald, um motivo convincente para a adopção de tais convicções. Em conclusão, as teorias de conspiração, embora reconheçam a existência de graves problemas sociais e políticos, não os percebe enquanto um espaço de luta de interesses entre as classes sociais.

¹⁰⁰ Willman 625.

¹⁰¹ Willman 625.

Uma das ambivalências que o romance explora é a da incerteza sobre quais os verdadeiros motivos de Oswald no momento da morte de Kennedy: tanto pode ter agido de moto próprio como pode ter sido induzido pelos conspiradores. Se DeLillo justapõe a história da conspiração e a história da deriva de Oswald, podemos encontrar um momento de assimilação das duas histórias, em que as ambiguidades e inseguranças que caracterizam Oswald são transmitidas aos conspiradores. Daí que no final do romance já não seja claro, para além dos motivos de Oswald, se a conspiração tinha por final ou não assassinar o presidente. Para entender em que momento os propósitos inicialmente delineados da conspiração são distorcidos, é conveniente lembrar que Win Everett e os restantes conspiradores, ainda antes de conhecerem Oswald, tinham já construído a identidade do assassino virtual:

*"He would put someone together, build an identity, a skein of persuasion and habit, ever so subtle. He wanted a man with believable quirks. He would create a shadowed room, the gunman's room, which investigators would eventually find, exposing each fact to relentless scrutiny (...) it would all require a massive decipherment, a conversion to plain text".*¹⁰²

É quando os conspiradores conhecem Oswald e constataam que ele excede as melhores expectativas que pudessem existir nas suas imaginações, ignoram que no momento em que o sucesso da sua conspiração aparentemente excede as melhores expectativas, excede também o seu poder de controlo. É a partir deste momento que a deriva de Oswald transporta um elemento de instabilidade à conspiração, elemento que estava latente no projecto inicial de Win Everett, porque tanto Oswald como Everett partilham o mesmo sentimento de anomia e inquietação. Como medita Everett,

*We lead more interesting lives than we think. We are characters in plots, without the compression and numinous sheen. Our lives, examined carefully in all their affinities and links, abound with suggestive meaning, with themes and involute turnings we have not allowed ourselves to see completely. He would show the secret symetries in a nondescript life."*¹⁰³

¹⁰² Libra 78.

¹⁰³ Libra 78.

Não será necessário lembrar que o caso Kennedy nunca conheceu uma solução satisfatória. O próprio americano comum tem consciência do número de contradições e espantosas coincidências que as informações recolhidas após mais de trinta anos de investigação, tanto a nível oficial como a nível "amador", revelam à saciedade. Contudo, o mistério à volta do assassinio de Kennedy não é o único motivo para a proliferação de teorias, interrogações e dados oficiais que ocorreu. A procura de um agente histórico por detrás dos acontecimentos produziu uma tal complexidade de dificuldades epistemológicas e hermenêuticas que não pode ser explicada por um simples efeito da nova "sociedade de informação". O desafio intelectual que o caso Kennedy representa não explica única e exclusivamente o apelo inquestionável que mantém até aos nossos dias. Um outro motivo é, por exemplo, o facto de apresentar com uma nitidez inigualável o confronto entre diferentes estruturas de entendimento da causalidade histórica. Como afirma Timothy Melley, este confronto representa também diferenças existentes no campo da investigação sociológica: "this rivalry mirrors a disciplinary debate about to whether to account for social actions through a psychology of individuals and individual pathologies or a sociology of systems"¹⁰⁴. Mas não podemos entender este confronto apenas como uma actualização das diferenças entre perspectivas psicologizantes e perspectivas sociologizantes do Homem. Porque, como continua Melley, "the lone-gunman-conspiracy debate overlaps a familiar set of questions about whether individuals are able to act alone or are governed by larger networks of corporate intention"¹⁰⁵. Este confronto actualiza questões que atravessam ambas as perspectivas referidas, como a possibilidade ou não de delinear o sujeito psicanalítico clássico ou a existência ou não de entidades supraestruturais que configurem as mudanças sociais.

Uma das características da paranóia e da paranóia contemporânea em particular é precisamente esta incapacidade em distinguir com segurança aquilo que tem relevância política do que é apenas do foro pessoal ou íntimo. Quando David Ferrie alicia Oswald para participar na operação montada por Win Everett, a sua argumentação é um claro exemplo do modo como a tendência tanatológica que a conspiração desencadeia constitui ulteriormente o seu fundamento maior, tranvestida de necessidade metafísica:

¹⁰⁴ Timothy Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America* (Ithaca, Cornell UP, 2000) 135.

¹⁰⁵ Melley 135.

*"There's a pattern in things. Something in us has an effect on independent events. We make things happen. The conscious mind gives one side only. We're deeper than that. We extend into time. Some of us can almost predict the time and place and nature of our own death. We know it on some deeper plane. It's almost a romance, a flirtation."*¹⁰⁶

Em seguida, tal como Oswald se procura identificar com a figura de Kennedy pela comparação de detalhes biográficos, Ferrie tenta justificar o assassinio de Kennedy como apenas o capítulo final do romance do presidente com a morte, assimilando indiferenciadamente os seus projectos conspiratórios e os factos íntimos da biografia pessoal de Kennedy:

*"Your man Kennedy has a little romance of his own with the idea of death. Men preoccupied with courage have their dark dreams. Jack's a little death-haunted all right, but not pathologically like me, not creepy-crawly like me. Poetic. (...) He knows the course. He's been close to dying several times. A brother killed in action. A sister killed in a plane crash. A baby dead. A Catholic. A Catholic gets it early."*¹⁰⁷

Esta espécie de paranóia católica não é, no âmbito da cultura americana, uma criação de David Ferrie: os seus antecedentes são tão remotos quanto a formação de uma consciência protestante distintamente americana durante o séc. XVIII e o medo relacionado com a proximidade de poderes coloniais fiéis à igreja católica, como Espanha e França. Como refere Robert S. Levine, no seu estudo dedicado à literatura de conspiração e à sua influência na literatura clássica americana, *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, esta tipologia católica foi a inspiração fulcral de escritores de teorias de conspiração anti-católicas, como Samuel Morse e Lyman Beecher. Robert S. Levine refere aliás, a propósito dos tratados escritos por Samuel Morse: "Samuel Morse warned Americans (...) that an extremely dangerous group of Roman Catholic conspirators (...) had infiltrated America (...) according to Morse, crafty Catholic

¹⁰⁶ Libra 330.

¹⁰⁷ Libra 331.

priests possessed awesome powers of psychological control, a subtle priestcraft"¹⁰⁸. E convém não esquecer que um dos argumentos da campanha presidencial de Nixon em 1960 era precisamente o da possível intrusão das altas instâncias católicas na vida política americana, dada a confissão religiosa de John F. Kennedy. Neste caso, David Ferrie apenas reenuncia passageiramente um dos "agentes conspiradores" mais comuns e, em todo o caso, desconhecemos com que grau de convicção: é possível que Ferrie apresente esta visão paranóica do destino de Kennedy apenas para convencer Oswald.

Mas outras personagens apresentam uma convicção indubitável nas suas visões paranóicas. O general Ted Walker é uma dessas personagens paranóicas. Walker sentese manipulado por um poder externo, oculto e incontrollável, comandado pelos inimigos comunistas e pelos seus aliados dentro da própria América. O que o general designa como *Real Control Apparatus* é responsável pela inibição do poder militar americano e pela perda de liberdades cívicas fundamentais: "The Apparatus paralyzed not only our armed forces but our individual lives, frustrating every normal American ambition, infiltrating our minds and bodies"¹⁰⁹. Os "inimigos internos" culpados são não menos claramente enunciados nas meditações do general: "the creeping fever of trade unions and the left-wing press and the income tax, every modern sickness that saps the nation's will to resist the enemy advance". Aliás, indica a existência suplementar de um "inimigo externo" bastante próximo: "the Red Chinese are massing below the California border. There are confirmed reports." Do modo como Walker o vê, o poder conspiratório que pressente no interior da vida americana também influencia decisivamente os destinos políticos do estado, dado que o general o responsabiliza pelo insucesso da sua carreira política: "Here is Ted filing for election in the Democratic race for governor, a primary in which the Control Apparatus will see to it that he finishes sixth out of six candidates, which is dead last, by any reckoning"¹¹⁰. Como um esboço de reacção a este poder tentacular, Walker recorre aos segmentos da sociedade americana que sabe seus aliados e junto dos quais se autopromove como o seu campeão e defensor: "the Christian Crusade women, the John Birch men, the semiretired, the wrathful, the betrayed, the ones who keep coming up empty".

Quando, após uma manifestação em Oxford (estado do Mississippi) seguida de amotinamento, Walker é instado a depor no Senado, o general não apresenta, porém, nenhum dado concreto sobre a conspiração, apesar de interrogado sobre os membros do

¹⁰⁸ Robert S. Levine, *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne and Melville* (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 108.

¹⁰⁹ *Libra* 282.

¹¹⁰ *Libra* 283.

Real Control Apparatus cuja existência tinha denunciado, embora manifeste mais uma vez a animosidade que o move contra a Imprensa: "He didn't say these things. He mumbled and groaned in the crowded room, then punched a reporter in the face." . Guarda para si próprio a identidade daqueles que sente constituírem o núcleo forte desta conspiração: "elected officials of our government, Cabinet members, philanthropists, men who know each other by secret signs, who work in the shadows to control our lives".

Walker entende que a característica essencial da conspiração é a sua invisibilidade e inominabilidade ("The Apparatus is precisely what we can't see or name"), que impede o sucesso de qualquer esforço de denúncia fundamentada ("We can't measure it, gentlemen, or take its photograph"). Tal como Branch, Walker pensa a conspiração, antes do mais, como dificuldade epistemológica ("It is the mystery we can't get hold of, the plot we can't uncover"), conquanto, ao contrário de Branch, tal não diminua a sua certeza em relação à sua existência factual. Pelo menos, está seguro da existência de "inimigos internos" que têm, no entanto, a perícia suficiente (uma característica sempre presente nos conspiradores denunciados na cultura americana) para agirem sob disfarce no interior da sociedade americana , embora, como o interrogatório no Senado revela, não consiga indicar nenhum desses inimigos internos : "this is like naming particles in the air, naming molecules and cells (...) this doesn't mean there are no plotters".

Por outro lado, tal como os restantes conspiradores em *Libra*, o general Ted Walker evidencia também um problema de identidade, como sugere o seu hábito de, durante as suas comunicações públicas, se referir na terceira pessoa ("He was used to talking about himself in the third person"). É certo que de modo diferente do de Oswald ou Everett, mas, tal como eles, Walker se autoimagina em função do efeito heróico que consegue infundir no seu público ("He mutters the poems of their missing lives"). A originalidade de Walker no meio destas personagens é o entendimento que o general tem deste hábito como um resultado normal da sua figura pública; nas suas palavras, "it is only natural his sense of the public self". Nestas circunstâncias, é irónico que Walker julgue a desastrosa tentativa de assassinio por parte de Oswald como mais uma das manobras do *Real Control Apparatus* no sentido de o silenciar ("they have been planning this for a long time, every element in the Control Apparatus, planning and scheming carefully to keep Walker quiet"). Embora Oswald tenha de facto o perfil de um elemento do *Control Apparatus*, o general não retira a conclusão mais lógica, a de que, dado a sua notoriedade nos sectores mais reaccionários da sociedade americana, é um alvo possível de grupos pertencentes ao outro extremo do

espectro político, sem que, por isso, esteja implicado num qualquer padrão conspiratório de dimensões nacionais. Mas admitir esta conclusão seria também diminuir o sentimento de importância nacional que Walker confere a si próprio.

O autor de teorias de conspiração mais sofisticado é contudo Nicholas Branch. Branch é apresentado no romance como um analista da CIA contratado para escrever a "história secreta" da morte de John F. Kennedy. É também, em certa medida, uma projecção das dificuldades do autor no trabalho de reconstrução da biografia de Oswald e do assassinato: pelo menos, tal como DeLillo¹¹¹, por volta de 1988, trabalhava há cerca de quinze anos com incidências várias da vida americana contemporânea. Contudo, os bloqueios de escrita são uma constante do trabalho de investigação de Branch: não só pelo volume de informações ao seu dispor, mas também pela própria impossibilidade de distinguir dentro dessas informações entre aquelas que são pertinentes para este caso e as que o não são de todo. Até porque, como lamenta Branch, "the stuff keeps coming"¹¹²: o assassinato tem implicações de tal modo profundas na vida americana que a sua investigação é simultaneamente o mais exaustivo dos inquéritos sobre a história e a sociedade americanas pós-2ª Guerra Mundial, coincidência esta que, no meu entender, é o ponto fulcral do romance.

Apesar da aparente simplicidade dos eventos de 22 de Novembro de 1963, a primeira ideia que ressalta da investigação é a de que, mesmo que Oswald seja o único assassino, existe um número inimaginável de pessoas e interesses em movimento nos bastidores. Qualquer possível conclusão que tenha em atenção estas condições seria então ou impraticavelmente vasta ou uma nova instância de paranóia. A investigação reflecte um dilema da crise pós-moderna do conhecimento: ou um princípio de sistematicidade que defina e integre todos os aspectos convergentes da vida contemporânea ou uma visão descritiva desses mesmos aspectos, por impraticável que seja. A crise epistemológica de Nicholas Branch pode ser resumida nestes termos: enquanto procura, através dos vastos meios ao seu dispor, encontrar a solução para o mistério da morte de John F. Kennedy, a sua investigação é subjugada pela incomensurabilidade de informações que reúne no decurso da sua investigação. Como refere Timothy Melley, "his problem is not just that he cannot solve the mystery once and for all, but that the production and management of

¹¹¹ DeLillo publicou o seu primeiro romance, *Americana*, em 1971.

¹¹² *Libra* 59.

documents overrides the interpretive impulse that justifies gathering those documents in the first place"¹¹³. É o caso dos testes balísticos feitos com crânios humanos ou num modelo de plástico vestido como o Presidente cujos resultados são enviados periodicamente a Branch.

Esta é aliás uma preocupação que *Libra* partilha com *Oswald's Tale*. Entre tantas informações, é perturbador que uma delas seja a que é certo que umas tantas outras sejam falsas ou puramente forjadas, sem contudo poder indicar quais. Neste sentido, é conveniente lembrar de novo *Oswald's Tale* e a **contra-paranóia** que partilha com *Libra*. Tanto Mailer como DeLillo salientam a fragilidade dos factos relacionados com o assassinio de Kennedy: por si só, nenhum conjunto de factos, por mais extenso que seja, conseguirá explicar satisfatoriamente o que aconteceu a 22 de Novembro de 1963. Poderá esta ser uma conclusão óbvia, depois de a comissão Warren, apesar do número descomunal de factos e testemunhos que conseguiu reunir, ter falhado completamente quanto à elaboração de uma conclusão final credível. Do mesmo modo, as teorias de conspiração têm salientado a precariedade dos factos conhecidos sobre o assassinio: quer por estratégias de desinformação levadas a cabo pelo Estado ou por outros altos interesses, quer por azares de natureza diversa, como é o caso da prematura morte accidental (ou não, o que então seria tão só um novo exemplo da ingerência de altos interesses, oficiais ou não, neste caso) de vários dos protagonistas desta intriga, o conjunto de factos recolhidos é insuficiente para uma resolução satisfatória do mistério. Apenas que Mailer e DeLillo partilham a mesma consciência, que os separa definitivamente de qualquer teoria de conspiração, de que os factos relacionados com a morte de Kennedy só podem conduzir a uma conclusão satisfatória se acompanhados de uma ordem mais geral de reflexão.

Decerto que *Oswald's Tale* e *Libra* não coincidem quanto ao que seja essa ordem mais geral, mas partilham a mesma convicção de que o efeito do assassinio foi de tal modo devastador que a simples reconstituição factual dos acontecimentos nada resolve. Em todo o caso, enquanto Mailer procura demonstrar a necessidade da sua leitura trágica do assassinio para uma resolução satisfatória deste "mistério americano", DeLillo coloca em primeiro plano a natureza irredutivelmente complexa dos factos: não se prestam de modo tão fácil às interpretações mais ou menos sofisticadas quer das teorias de conspiração quer de *Oswald's Tale*. Uma vez que *Libra* é anterior a *Oswald's Tale*, não é possível entender que esta distinção seja tão só uma resposta de DeLillo à outra "biografia"

¹¹³ Melley 139.

literária de Oswald; pelo que não é difícil supor que *Libra* consegue de certo modo prever o erro da "não-ficção" de Mailer porque existe ainda uma certa relação de continuidade entre *Oswald's Tale* e os textos que DeLillo consultou sobre o caso Kennedy, em especial as inúmeras teorias de conspiração centradas em Oswald. Podemos encontrar essa relação de continuidade na convicção comum da representabilidade dos eventos: através de séries de associações mais ou menos paranóicas ou de uma interpretação global dos acontecimentos, é ponto comum tanto nas teorias de conspiração como em Mailer que os eventos em questão podem ser completamente explicados.

Se *Oswald's Tale* propõe a superimposição de uma grelha interpretacional que permita ajustar o assassinio ao imaginário histórico americano, *Libra* refuta as pretensões de legitimidade de uma tal operação. Nunca será demais salientar que o romance de DeLillo é não só uma biografia ficcional de Oswald como também a narrativa das frustrações de Nicholas Branch quanto a organizar a "história secreta" do assassinio. O que essa narrativa acentua é precisamente a dificuldade de Branch em extrair um significado da avalanche de informação que lhe é enviada; ou o seu desespero perante o fracasso dos sucessivos esquemas que formula em sequer conseguir distinguir a informação importante daquela que não é. Como se actuasse um diabólico "princípio da incerteza" que impede Branch, enquanto sujeito experimental, de apreender a realidade do seu objecto: a informação ao dispor de Branch assume um carácter caótico cuja única regra é o não aceitar qualquer outra regra. Esse carácter caótico não provirá tanto de uma natureza inata de um objecto, mas de um conjunto de dimensões que constantemente se interseccionam no meio desse objecto: daí que Branch não consiga, por exemplo, distinguir o que é importante e o que não é. Porque talvez (ulteriormente, todas as hipóteses em *Libra* estão condenadas a um perpétuo estatuto heurístico) o seu objecto seja e não seja importante ao mesmo tempo.

Este já havia sido um tema de *Ratner's Star* (um exemplo de um conjunto de continuidades temáticas que desenvolverei no último capítulo), mas *Libra* dá a oportunidade de testar estas condições contra uma história de proporção completamente diversa da intriga *sci-fi* de *Ratner's Star*. Desde logo, porque *Libra* envolve um conjunto de áreas de acção humana incomparavelmente mais alargado que *Ratner's Star* - não é só o caso da dimensão traumática do seu assunto, é também o da tematização rigorosa das questões inevitavelmente suscitadas com esse assunto. Tal como *Libra* supera as expectativas de género, também supera a necessidade de uma leitura *apriorística* dos factos. Supera essa necessidade ao admitir a irresolubilidade final desses factos: a verdade sobre o caso

Kennedy é a de que não permite uma conclusão legítima. Mas não só: é também a de que é essa irresolubilidade que precipita o desenrolar final dos acontecimentos. Pois não é um conjunto incongruente de acontecimentos incongruentes que determina por final a morte de Kennedy? Os anos 80 foram, em boa medida, os anos da teoria do caos e é difícil encontrar um romance que exemplifique tão profundamente o princípio de que "uma borboleta a voar em Tóquio pode causar uma tempestade em Nova Iorque".

Contudo, esta conclusão é impossível nos termos quer das teorias de contingência quer das teorias de conspiração. Com efeito, apesar de aparentemente opostas quanto à relação entre indivíduo e sociedade, ambas as teorias actualizam a mesma noção de sujeito, ou seja, a do sujeito clássico (não só na acepção psicanalítica). A sua incapacidade para oferecer uma explicação definitiva do caso Kennedy oferece um exemplo da sua inadequação. Se a versão oficial, tal como exposta no relatório Warren, em última instância radica os motivos individuais na sociedade, pois é disso que se trata quando a Comissão investiga os detalhes mais ínfimos de todas as pessoas possivelmente envolvidas no incidente, as teorias de conspiração retêm a noção de sujeito clássico, embora transferindo-o para o centro da grande organização que manobra todos os acontecimentos. As teorias de conspiração descrevem as actividades dessa grande organização nos mesmos termos em que o sujeito "comum" é entendido pelas teorias suas contrárias: distingue-se pela unicidade de vontade e pela coerência de acções. Em certa medida, é mesmo um sujeito ideal, na medida em que a "organização" atinge uma tal unidade orgânica que tem um absoluto controlo sobre todas as suas transacções com o exterior. Deste modo, as teorias de conspiração assumem as mesmas qualidades que o sujeito é suposto reter na sociedade contemporânea. Ou seja, discordam quanto à identidade do agente responsável, concordam quanto às suas qualidades. Por outro lado, partilham dos mesmos erros e das mesmas ilusões que precipitaram a morte de Kennedy e assim (pelo menos, na história de DeLillo) o falhanço da conspiração inicial, tão incapaz de ler a realidade social concreta como as teorias de conspiração que posteriormente pretendem descobrir quais os verdadeiras ligações dessa conspiração inicial.

O que conduz às dificuldades de ambos os sistemas em aplicar esse conjunto de assunções comuns aos acontecimentos de Dallas e, num sentido mais universal, às próprias condições de existência contemporâneas. Nesse caso, apesar de defendidas, os seus discursos manifestam a insuficiência das noções que o sustentam. Como aliás em *Libra* a

descrição do presumível "padrinho" Carmine Latta, de De Mohrenschildt e de Jack Ruby (afinal, um pequeno empresário) problematiza, o indivíduo contemporâneo, mesmo quando pertence aos seus estratos superiores (quando pertencente aos estratos inferiores, como Oswald, Marguerite ou o seu colega da Marinha, é maior ainda a impossibilidade), não pode ser descrito em termos tradicionais, tal como o fazem as versões oficiais ou as teorias de conspiração, a propósito das suas organizações secretas. Ruby, De Mohrenschildt, Carmine são caracterizadas pela volubilidade e mesmo por uma certa irracionalidade que são de todo imprevistas pelas versões oficiais e configuram um perfil psicológico absolutamente estranho à personalidade institucional da "grande organização" das teorias de conspiração.

É produtivo inserir a discussão da crise epistemológica de Nicholas Branch nos termos sugeridos por Timothy Melley, termos que são por um lado a historiografia tradicional por outro lado uma leitura arqueológica no sentido foucauldiano do termo, na medida em que, tal como na investigação de Branch, a questão central a esta diferença é a da relação com a realidade documental. Como Foucault (cujo projecto seria sempre, nos termos da estética de DeLillo, um dos projectos perdidos da Pós-Modernidade que importaria revalorizar) afirmara em *L' Archeologie du Savoir*, tradicionalmente, o documento funcionava enquanto um índice transparente dos factos históricos e é portanto a ferramenta fundamental do historiador cujo objectivo final é a reconstituição do passado, através dos referidos documentos dele emanados e das informações neles referidas ou apenas sugeridas. Enquanto numa leitura arqueológica o historiador não assume um **objectivo** final para a sua investigação; pelo contrário, faz do documento o seu próprio **objecto** de investigação, sem tomar em atenção a sua referência, ou seja, os factos históricos que descreve. Como escreve Michel Foucault: "l'histoire, dans sa forme traditionnelle, enterprenait de mémoriser les monuments du passé, de les transformer en documents (...) de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments et qui (...) déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relation, de constituer en ensembles (...) on pourrait dire (...) que l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie, à la description intrinsèque du monument"¹¹⁴. Uma das primeiras consequências que Foucault observa a propósito desta mudança é a necessidade de, na leitura arqueológica, o historiador não proceder somente a uma triagem dos acontecimentos históricos conforme a importância, mas também de tipos de acontecimentos situados em níveis diversos, de modo a poder relacionar quer os mais

¹¹⁴ Michel Foucault, *L' Archéologie du Savoir*, Bibliothèque des Sciences Humaines (1969 ; Paris: Gallimard, 1995) 15.

ínfimos acontecimentos quer os mais recorrentes e poder constituir uma rede de relações entre os mais diversos documentos: "Désormais le problème est de constituer des séries (...) de mettre au jour le type des relations qui lui est spécifique, d'en formuler la loi, et, au-delà de décrire les rapports entre différentes séries, pour constituer ainsi séries de séries"¹¹⁵. Apesar de Nicholas Branch, tal como o *arqueólogo* de Foucault, pretender relacionar uma série de documentos históricos, o espírito da sua investigação é alheio às preocupações *arqueológicas*. Porque o método de investigação de Branch não parece admitir essa triagem suplementar dos acontecimentos que Foucault refere: não só não reconhece os diversos níveis em que estão situados, como não é capaz sequer de uma triagem inicial (embora a primeira preocupação de Branch seja avaliar da sua importância ou não), o que leva à crise epistemológica decorrente do esforço de estabelecer relações forçadas entre acontecimentos que deviam ser considerados separadamente.

O que finalmente distingue a investigação de Branch da investigação *arqueológica* é o propósito interpretativo daquela. Enquanto a investigação *arqueológica* não pretende um discurso subjacente ao dos documentos, a investigação de Branch é declaradamente de natureza interpretativa e até alegórica (no sentido em que pressupõe inapelavelmente descobrir um sentido profundo para os factos concretos ocorridos em 22 de Novembro de 1963). Por outro lado, a investigação *arqueológica* rejeita a hipótese de uma origem desconhecida do discurso, rejeita uma perspectiva individualista da acção histórica e, ao contrário das teorias de contingência ou conspiração, uma fundamentação voluntarista do sujeito. O que entra em conflito com a investigação paranóica de Branch, pois uma das características definidoras da paranóia é precisamente a procura de estruturas desconhecidas, por detrás do visível. Embora por momentos Branch reaja contra uma interpretação paranóica, a sua dificuldade em explicar os factos por outros meios que não os sugeridos pela suspeição de algo por detrás do visível assume a preponderância: "Powerful events breed their own network of inconsistencies (...) He concedes everything. He questions everything, including the basic suppositions we make about our world of light and shadow, solid objects and ordinary sounds (...) **to see things as they really are, recall them clearly, be able to say what happened**" (ênfase minha)¹¹⁶.

O desejo de Branch é não mais inequívoco do que "a thing be what he is"¹¹⁷. Embora este desejo pareça marcar uma intenção de se restringir à realidade aparente, evidencia

¹¹⁵ Foucault 15.

¹¹⁶ Libra 300-1.

¹¹⁷ Libra 379.

simultaneamente uma suspeita que abre caminho à paranóia interpretativa e à procura de causas ou estruturas ocultas que desmintam as aparências dos acontecimentos: porque Branch não deseja que as coisas sejam tal como parecem, deseja que as coisas sejam tal como são. Apesar de este desejo não apelar directamente, na minha opinião, ao referente bíblico, tal como na questão do nome de Deus, estamos perante uma tautologia cuja resolução só pode ser encontrada na ordem do invisível - do inefável. A pressão do inefável inerente ao caso Kennedy impede a investigação de Branch de conseguir a clareza metodológica necessária à sua conclusão, ao mesmo tempo que motiva novos desenvolvimentos no sentido de descobrir as palavras mágicas, *ad eternum* inacessíveis.

Recordo que uma leitura arqueológica também rejeita uma fundamentação voluntarista da noção de sujeito e uma perspectiva individualista da acção histórica e, por consequência, o investimento da história tradicional na figura do sujeito motor, da "primeira causa" (para continuar com alguma carga teológica das últimas frases). É uma figura essencial numa investigação de natureza interpretativa, pois esta em geral é uma reconstituição das suas acções e dos seus interesses pessoais, entendidos como o ponto fulcral das movimentações históricas. Pelo contrário, uma leitura arqueológica estuda as movimentações históricas no âmbito de uma dispersão de complexas redes de distribuição do poder composta por instituições, leis e discursos. No fim, a questão é esta: estará o problema na natureza das respostas ou na natureza das perguntas? Não é de excluir a hipótese de o mistério à volta do caso Kennedy ser um resultado da inadequação das perguntas feitas a seu propósito, não da impossibilidade de resposta a muitas delas. Nem é de excluir que, à maneira da filosofia wittgensteiniana, o misticismo que em geral as teorias sobre o caso revelam seja tão só um efeito de um defeito de linguagem e que este defeito desvia a nossa atenção da procura de uma linguagem acertada.

Uma linguagem acertada que, no caso especial de *Libra*, pode ser um discurso tão simples como o de Marguerite Oswald. Lembro em particular a sua última meditação sobre a fama póstuma do filho e o seu apelo genuíno à compaixão durante o enterro, no final do romance. E não é desajustado entender como um reflexo desse problema da linguagem em *Libra* o facto de as autoridades enterrarem Oswald sob o nome de William Bobo, por temerem (paranoicamente?) represálias sobre o seu túmulo, embora Marguerite Oswald ouça, ao sair do cemitério, dois rapazes segredarem o nome de Lee Harvey Oswald: "But even as they led her from the grave she heard the name Lee Harvey Oswald spoken by two

boys standing fifty feet away(...) saying it like a secret they'd keep forever"¹¹⁸. Não entendo assim o orgulho de Marguerite na fama póstuma do filho, que tanto irritou a leitura de George Will, como uma glorificação do assassinio político, mas como a sugestão da possibilidade de uma nova linguagem que permita uma perspectiva diferente sobre as relações sociais e sobre o sujeito na sociedade de massas. Por outro lado, a tendência paranóica das autoridades cria uma nova questão sobre o caso Kennedy, ao enterrar Oswald sob nome falso, o que põe o problema de saber se as diversas coincidências e factos extraordinários descobertos durante as diversas interrogações são muitas vezes resultado e não causa das mentalidades paranóicas que os estudam.

Mesmo o modo como DeLillo descreve as actividades da CIA e a possível participação dos seus agentes no assassinio de John F. Kennedy é radicalmente diferente do praticado em grande parte das teorias de conspiração. Num dos passos mais relevantes do romance, DeLillo descreve a estrutura de comando de um grupo de operações da CIA:

*"The group was one element in a four-stage committee set up to confront the problem of Castro's Cuba. The first stage, the Senior Study Effort, consisted of fourteen high officials(...)they met for an hour and an half. Then eleven men left the room, six men entered. The resulting group, called SE Augmented, met for two hours. Then seven men left, four men entered, including Everett and Parmenter. This was SE Detailed, a group that developed specific covert operations and then decided which members of SE Augmented ought to know about these plans. Those members in turn wondered whether the Senior Study Effort wanted to know what was going on in stage three. Chances are they didn't. When the meeting in stage three was over, five men left the room and three paramilitary officers entered to form Leader 4. Win Everett was the only man present at both the third and fourth stages."*¹¹⁹

O que a descrição atrás citada regista é precisamente a ausência de uma vontade transcendente que determine e controle as actividades conspiratórias. O que já não acontece no outro grande romance de "conspiração e paranóia" de DeLillo, *Underworld*, onde uma tal vontade transcendente se corporiza na figura de J. Edgar Hoover: "Edgar had

¹¹⁸ Libra 456.

¹¹⁹ Libra 21.

many enemies-for-life and the way to deal with such people was to compile massive dossiers(...)The dossier was a deeper form of truth, transcending facts and actuality(...)this was the essence of Edgar's revenge. He rearranged the lives of his enemies, their conversations, their relationships, their very memories, and he made these people answerable to the details of his creation"¹²⁰. E a estrutura de comando da organização secreta em questão, o FBI, é representada como em tudo diversa da estrutura da CIA descrita em *Libra*. Na verdade, esta estrutura dá a possibilidade aos seus agentes de empreender o número de operações que entenderem sem o conhecimento dos seus superiores (o que seria impensável na estrutura do FBI comandada por Hoover). Tal como é descrito em *Libra*, nenhum indivíduo pertencente à CIA tem completo controlo ou sequer conhecimento das suas operações nem tem o poder de individualmente empreender uma operação, isolada que fosse.

Talvez porque, como menciona Peter Knight no ensaio "*Underworld's Secret History of Paranoia*", *Libra* foi o último romance da grande época da paranóia americana, enquanto *Underworld*, na companhia de outro megaromance do mesmo ano, *Mason and Dixon*, de Pynchon, constitui uma épica pós-paranóica¹²¹, contraste esse que pode ser iluminado pelo uso diferenciado do assassinio de Kennedy em ambos os romances. Tendo em atenção que, nas palavras de Peter Knight, "where DeLillo's previous novels have given narrative shape to the shifting, spiraling paranoia of postmodernity, *Underworld* presents an outline of an earlier notion of paranoia as a source of stability"¹²², *Libra* pode ser entendido como o romance de transição entre estas duas noções de paranóia, através da reencenação do acontecimento histórico que reconhecidamente marcou uma viragem no discurso americano de "conspiração e paranóia", tanto mais que, cronologicamente, foi publicado no mesmo momento em que a Guerra Fria, a qual motivara as últimas instâncias de "paranóia", se aproximava do fim. Apenas que, enquanto em *Libra* a narração da conspiração contra o presidente é pontuada tanto pelos padrões geométricos como pela aleatoriedade, pela coincidência e por uma sugestão do caos universal, em *Underworld* o assassinato¹²³ é já visto como espectáculo (no sentido conferido nos escritos de Guy Debord¹²⁴). Para lá de outras menções ao assassinio de Kennedy, aliás frequentes ao longo da obra de DeLillo, o

¹²⁰ *Underworld* 559.

¹²¹ Peter Knight, *Everything Is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia*. *Modern Fiction Studies* 45.3 Fall 1999: 812.

¹²² Knight 817.

¹²³ *Underworld* 488.

¹²⁴ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, coll.Folio 2788 (1967; Paris: Gallimard, 1999) 15-32 e *Quelques Commentaires sur la Société du Spectacle*, coll.Folio 2905 (1988; Paris: Gallimard, 1999) 17-20.

caso de *Underworld* é especial, pois o que está em causa desta vez não são as circunstâncias concretas do assassinio mas sim uma das suas representações, ou melhor, a reprodução clandestina do célebre filme Zapruder. O que não só denota o gradual afastamento em relação às circunstâncias do assassinio como um estranhamento face às informações oficiais, que impediram este registo de ser do conhecimento público. Há uma associação perigosa entre o segredo oficial, o *espectáculo* e a paranóia. Como lembra Mark Osteen, "Lee dies on TV, at once public spectacle and private sacrifice, momentarily uniting the viewers (including himself) in both ignorance and shared knowledge"¹²⁵. É um outro exemplo de como os comportamentos paranóicos que a morte de Kennedy motivou já estavam presentes nas próprias pessoas que estiveram envolvidas nesse assassinato.

Lee Harvey Oswald poderia ser, a este propósito, entendido como a personagem paranóica maior de *Libra*. Com efeito, alguns dos comportamentos e das opiniões de Oswald podem ser lidos como sintomas de um complexo paranóico. A primeira questão é saber se esse complexo é justificado ou não, mas em todo o caso a questão mais importante é saber em que medida é justo descrever o Oswald de *Libra* como personagem paranóica. Desde logo, é bom de lembrar que *Libra* não pretende de qualquer forma oferecer uma reconstituição factual tão verdadeira quanto possível deste caso. Só por isso, como referi, *Libra* nunca poderia ser entendido como uma nova teoria de conspiração. Sendo assim, a questão de saber se o comportamento de Oswald é justificado ou não é de menoríssima importância no âmbito da discussão de *Libra*. Embora a desconfiança manifestada por Oswald em relação às autoridades soviéticas durante a sua estadia em Minsk seja amplamente justificada, como podemos aferir após a leitura de *Oswald's Tale* (que inclui os textos de algumas gravações domésticas a que o KGB procedeu, precisamente na sua casa em Minsk), o comportamento paranóico de Oswald tem o mérito, em *Libra*, de por em primeiro plano um conjunto de preocupações bem no cerne do romance.

É nestas condições que *Libra* supera as expectativas do romance de conspiração e paranóia. Se bem que o tratamento de outras personagens talvez permitisse a leitura de *Libra* enquanto esse tipo de romance (quanto mais não seja, pela "galerias de horrores" que a investigação de Branch se compraz em enunciar, a propósito das mortes violentas de quase todos os envolvidos na conspiração), a situação de Oswald não pode ser resumida dentro do esquema habitual de "conspiração e paranóia". Quando, no final do romance, Oswald medita brevemente sobre o seu futuro na prisão e lê-se a si próprio como o sujeito

¹²⁵ Osteen 162.

central dos acontecimentos ("He and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history. This sustained Oswald in his cell. It gave him what he needed to live"¹²⁶), ao mesmo tempo que não podemos perder a consciência de que, para todos os efeitos, Oswald se tornou na figura central do caso da morte de J.F.K., não podemos esquecer a errância e o absurdo que marcam a biografia de Oswald. É neste paradoxo que estão resumidas, na minha opinião, as questões fulcrais do romance de DeLillo. Como diz Jack Karlinsky, "Oswald is an aggravation"¹²⁷. Pode mesmo não ter pertencido a Oswald o tiro fatal, mas será Oswald que carregará consigo o peso traumático do assassinio e, com ele, o próprio conteúdo do romance.

Boa parte da ficção pós-modernista, quando tematiza a questão da conspiração e paranóia" (citaria em especial os romances de Thomas Pynchon), trata este tema enquanto paradoxo, o de a paranóia poder ser legítima mesmo quando todas as evidências são em sentido contrário, como se o paranóico fosse a única pessoa sã e todos os outros os verdadeiros doentes ou os cegos. É um paradoxo que aparentemente só pode ser resolvido pela figura da anti-paranóia (quase que um *nirvana* pós-moderno), o sentimento de tudo desligado de tudo...mas é evidente que as questões suscitadas por *Libra* não podem ser descritas nestes termos. Se um Slothrop (o candidato mais credível ao estatuto de protagonista do *opus magnum* de Pynchon, *Gravity's Rainbow*) é sujeito, por fim, à sua dissolução, Oswald não; nesta diferença, joga-se possivelmente toda a distância que separa *Libra* de *Oswald's Tale*, do discurso popular de "conspiração e paranóia" e da própria ficção pós-modernista. Oswald, no final de *Libra*, adquire um significado histórico intangível que excede a leitura trágica de Mailer, as associações labirínticas das teorias de conspiração ou o relativismo histórico do Pós-Modernismo. Talvez seja neste sentido que devemos entender a afirmação de que DeLillo é um romancista para quem o real existe.

Mesmo quando a lição desse real parece tão incongruente como a biografia de Lee Harvey Oswald ou os meandros da eventual conspiração que levou à morte de Kennedy. Apesar do estatuto histórico intangível de Oswald que referi, não é menos verdade que a maior parte das suas acções parece perdida na imensa rede de aparências que paira sobre o universo diegético de *Libra* (afinal, como nunca é demais realçar, a conspiração visava inicialmente apenas a aparência de um assassinio). Seria possível que as personagens de *Libra* estivessem envolvidas com essa rede de aparências do mesmo modo que os sujeitos desprevenidos das teorias de conspiração; contudo, é necessário entender *Libra* como uma

¹²⁶ *Libra* 435.

¹²⁷ *Libra* 431.

confluência improvável dessas duas realidades, sob pena de omitir o investimento para-sociológico que DeLillo põe neste romance. Sendo assim, é necessário referir desenvolvidamente os dois aspectos que, na minha opinião, marcam esse investimento: refiro-me ao simulacro (nos termos de Jean Baudrillard) e ao sublime, a categoria estética que julgo descrever da melhor forma o grande número de situações aporéticas que pontuam o romance. Este é, em última análise, um modo de valorizar o romance, que, como afirma Patrick O'Donnell, não pretende descobrir quem matou Kennedy, "but to elucidate the historicity of the event as an articulation, a convergence of chance, circumstance and intent"¹²⁸.

¹²⁸ O'Donnell 47.

3. Representações do Simulacro e do Sublime em *Libra*

No início do seu ensaio "Simulacres et Simulations", Jean Baudrillard refere a conhecida história de Jorge Luís Borges sobre os cartógrafos que levam o seu rigor descritivo ao cúmulo de desenhar um mapa de tal modo detalhado que por final se estende por todo o território que pretendia descrever. O que serve para afirmar em seguida que esta simulação constitui uma simulação de *segunda ordem*, de natureza distinta da simulação nos tempos contemporâneos. Nas suas palavras, a simulação nos tempos contemporâneos não apresenta mais uma referência anterior: "la simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance"¹²⁹. O real contemporâneo é deste modo um real sem outra origem ou realidade que a produzida pela simulação; é, na expressão de Baudrillard, o *hiperreal*. Ou, num registo mais pessimista, o *deserto do real*. Deste modo, nos termos da história de Borges, o mapa na contemporaneidade precede o território, cuja existência é fragmentada por esta deslocação em relação ao sistema original de referência; deslocação essa que Baudrillard denomina como a *precessão de simulacros*. Em consequência da *precessão de simulacros*, vivemos um tempo de morte da metafísica que não admite no entanto ser pensado como morte: "Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel par son double opératoire (...) plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire- telle est la fonction vitale du modèle dans un système de mort ou plutôt de réurrection anticipée qui ne laisse plus aucune chance à l'événement même de la mort."¹³⁰

Apesar de esta consideração de Baudrillard sobre a morte "contemporânea" não ser aplicável directamente nem a uma reflexão sobre a realidade histórica do assassinio de Kennedy e suas consequências imediatas nem ao seu tratamento em *Libra*, uma vez que existem ainda muitos "resíduos" metafísicos no romance e em outras reflexões sobre Oswald, julgo no entanto ser produtivo tomar como ponto de partida a acepção da precessão de simulacros como uma deslocação e uma reversão de um sistema original de referência. Porque, em *Libra*, apesar de uma nítida tendência metafísica e realista (no sentido filosófico), a catástrofe final é desencadeada por um processo idêntico de deslocação e reversão de um sistema original de referência. Não apenas a propósito do plano de assassinio elaborado por Win Everett, ou das identidades projectadas de Oswald,

¹²⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris : Galilée, 1981) 10.

¹³⁰ Baudrillard, SS 11.

mas também de um primado da imagem que impossibilita o entendimento claro do mundo e das acções que se desenrolam nesse mundo. As personagens de *Libra* agem mais em função de uma imagem do mundo do que de um sentido do mundo *em si*. Mais do que por um conhecimento real, palpável, do mundo, as personagens de *Libra* têm *informações* sobre ele. Como Oswald medita, após verificar que o seu segundo tiro atingiu o Governador Connelly: "A startle reaction. He knew this was called a startle reaction, fom gun magazines"¹³¹. Embora em *Libra* a televisão, lugar primordial do simulacro tanto na teoria de Baudrillard como em outros romances de DeLillo, compita ainda com outros meios de representação pela situação de meio preferencial de comunicação/representação, as personagens de *Libra* vivem em plena era do simulacro.

É no entanto curioso que Baudrillard coloque o assassinio de Kennedy numa era anterior à era do simulacro. Nas suas palavras, "L'ère des James Dean, Marilyn Monroe et des Kennedy, ceux qui mouraient réellement justement parce qu'ils avaient une dimension mythique qui implique la mort (...) cette ère est révolue."¹³². Ao contrário de DeLillo, que estabelece uma ligação forte entre os assassinios políticos e seriais subsequentes à acção de Oswald, Baudrillard entende esses assassinios como já parte integrante da idade do simulacro, "l'ère du meurtre par simulation, de l'esthétique généralisée de la simulation, du meurtre-alibi"¹³³. Subjacente a esta divisão de Baudrillard está a ideia de que os Kennedy morreram por incarnarem uma "substância" política genuína, enquanto os seus sucessores representam apenas a sua caricatura; deste modo, a sua tentativa de assassinato constitui inapelavelmente um simulacro, não só porque de facto não existe substância a eliminar, mas também porque a própria cena do assassinio é necessária para justificar a existência da instituição do poder. Uma existência na melhor das hipóteses possíveis fantasmática: "simulacre repoussoir par lequel le pouvoir essaie de briser le cercle vicieux de son inexistence (...) c'est la critique et la négativité qui seules secrètent encore un fantôme de réalité du pouvoir"¹³⁴. Em *Libra*, contudo, o poder representado por John Fitzgerald Kennedy possui já as qualidades simulacionais dos seus sucessores; quanto a uma sua existência fantasmática, o que a crítica de DeLillo salienta é a existência de uma dimensão irrepresentável dos mecanismos de poder. Termina aqui a legitimidade da aplicação da teoria baudrillardiana ao estudo de *Libra*.

¹³¹ *Libra* 398.

¹³² Baudrillard, SS 42-3.

¹³³ Baudrillard, SS 43.

¹³⁴ Baudrillard, SS 43.

3.1 Os limites do simulacro em *Libra*

Apesar da coincidência em geral do universo temático de *Libra* com a teoria de Baudrillard, existem de facto alguns pontos de afastamento não só no que diz respeito a uma visão metafísica do universo mas também quanto à perspetivação do assassinio político e em particular do assassinio de Kennedy. Primeiro que tudo, porque Kennedy não encarna em *Libra* uma dimensão mítica do poder; pode-se dizer que, para personagens como Oswald ou Win Everett, Kennedy assume essa dimensão, mas o leitor tem consciência de que ela não tem uma existência genuína (ausência essa que motiva ulteriormente o assassinio). As iniciativas políticas de Kennedy visíveis ao longo de *Libra*, ou seja, o tratamento da crise cubana, são mais influenciadas pelos *microinteresses* que, segundo Baudrillard, tomaram o poder na era do simulacro (neste caso, todos os "espoliados" pela queda do regime de Batista) do que por iniciativa de John ou Robert Kennedy enquanto centros do poder. Sendo assim, tanto os planos de Oswald como os de Everett estão desde logo condenados ao falhanço porque, tal como no teatro de Jarry, "é sempre um outro que é preciso assassinar". Aliás, é significativo que o plano de Everett descarrile quando integra elementos tão imprevisíveis quanto Oswald, e elementos próximos de esses *microinteresses*, como Raymo e Frank Vazquez. Ao contrário da concepção de Baudrillard, temos portanto uma justificação "positiva" da existência do poder, na medida em que estes *microinteresses* não têm quaisquer escrúpulos em eliminar interesses antagónicos.

Raymo e Frank Vazquez são dois exilados cubanos (apesar de terem participado na revolução comandada por Fidel Castro) contactados por T.J. Mackey, que havia colaborado com eles durante o golpe falhado da Baía dos Porcos: "Vazquez sat on the bunk bed. He had a thin sad face and would have seemed at ease in a cobbler's smock in some dark narrow shop on a fringe street of Little Havana (...) it made him look like a saint of the poor. A brother and a cousin lost at Red Beach, another brother allowed to die in a hunger strike at La Cabaña prison. Frank had been a schoolteacher in Cuba. Now, between jobs, he and Raymo drove to a training camp in the Everglades with the one weapon they owned between them, a so-called Cuban Winchester, put together from elements of three other rifles with handmade parts added on (...) both men had been with Castro, originally, in the mountains."¹³⁵. Esta "Cuban Winchester" é um símbolo pertinente das actividades de Raymo e Vazquez ao longo do romance: ambos são personagens marcadas pela mesma dispersão. A

¹³⁵ *Libra* 122.

sua experiência americana é apenas mais um retalho duma existência que, tal como o simulacro baudrillardiano, é assinalada pelo sem-sentido e vazio metafísico.

Outros elementos próximos de microinteresses são o franco-atirador Wayne Elko e, em particular, o "padrinho" Carmine Latta. Embora o romance não tenha geralmente em atenção as (possíveis) movimentações de Carmine Latta, fica a sugestão do seu envolvimento no assassinio de Kennedy (pelo menos, Ferrie parece funcionar como o seu agente infiltrado na conspiração) e possivelmente no próprio assassinio de Robert Kennedy em 1968. Pelo menos, é o seu ódio contra o então Procurador-Geral que motiva o seu interesse nesta tentativa de assassinio do seu irmão, o Presidente: "Robert Kennedy was an obsessive topic of conversation wherever Carmine settled for ten minutes. Carmine had grudges. Ferrie could see the Bobby Kennedy grudge come to life in his eyes, a determined rage, but fine and precise, carefully formed, as if the lean old face held *a delicate secret within it, one last and solemn calculation.*"(itálicos meus)¹³⁶. Por outro lado, Carmine tinha bastantes interesses na Cuba de Fulgêncio Batista destruídos pela revolução dos "barbudos". Como o seu guarda-costas Tony Push confidencia, "It was fucking paradise, Havana, then. The casino was goldleaf walls. I mean beautiful. We had beautiful chandeliers, women in diamonds and mink stoles (...)twenty-five thousand for a casino license, which is the steal of all time, plus twenty percent of the profits. Batista get his envelope, everyone's happy".¹³⁷ Por seu lado, Wayne Elko é um ex-paraquedista envolvido com os grupos anti-castristas da Flórida e que, após uma detenção policial, ganha a sua existência à custa de alguns empregos precários e outros biscates em que a sua perícia no que diz respeito à mecânica automóvel seja necessária. Como relata o narrador, quando Elko passa na rua por um hispânico, "(it) made Wayne think of the faces in the Everglades and on No Name key during his training with the Interpen brigade. All those guys who'd fought for Castro and then crossed over (...) He'd lived with a shifting population of rogue commandos in a boardinghouse on Southwest Fourth Street in Miami. They spent weeks at a time training in the mangrove swamps and went on forays along the Cuban coast in a thirty-five-foot launch, mainly to land agents and shoot at silhouettes."¹³⁸. Sendo que é entre grupos como o de Elko que Everett e Parmenter prevêm encontrar o homem necessário à prossecução dos seus planos, a enumeração dos elementos do grupo de Elko sugere claramente que estes grupos possuem algo de incontrolável que mudaria

¹³⁶ Libra 170

¹³⁷ Libra 173.

¹³⁸ Libra 145.

imediatamente as intenções do plano inicial: "Judo instructors, tugboat captains, homeless Cubans, ex-paratroopers like Wayne, mercenaries from wars nobody heard of, in West Africa or Malay (...) then U.S. customs officers pounced, arresting a dozen men, including Wayne Elko in battle gear and a lampbacked face, just as they were setting out for Cuba in the twin-engine launch".¹³⁹

Nem todos os recém-chegados à América em *Libra* participam contudo nestas actividades de carácter mais ou menos político. É o caso de Marina Oswald, cujo cepticismo quanto às actividades políticas do marido (aliado com a sua preocupação quanto à gestão do lar e à família) é evidenciado ao longo do romance: "Plus the Feebees were reading his mail. Plus Marina was almost eight months pregnant, complaining about the way they lived, sarcastic about his principles as a fighter for progress"¹⁴⁰. Todavia, tal como o simulacro marca as outras personagens num domínio que podemos de modo lato considerar como de natureza política, Marina Oswald é o foco através do qual são experimentadas as vivências do simulacro não só na vida quotidiana mas também ao nível da *representação*. Porque a deslocação de Marina Oswald de um sistema político para o seu oposto é também uma mudança de sistemas de representação. É isso que sugere o passo em que Marina surpreende a sua imagem numa televisão de circuito fechado: "one evening they walked past a department store, just out strolling, and Marina looked at a television set in the window and saw the most remarkable thing, something so strange she had to stop and stare, grab hard at Lee. It was the world gone inside out"¹⁴¹. A surpresa de Marina Oswald é um indício da diferença dos sistemas de representação e produção que ela viveu. Não é surpreendente que a sua reacção imediata após conferir também a imagem de Lee e de June no televisor seja a de comparar os transeuntes com as suas imagens ("She saw Lee hoist the baby on his shoulder, with people passing in the background. She turned and looked at the people, checking to see if they were the same as the ones in the window"¹⁴²). O facto de Marina provir de um sistema de representação/produção que acentua a primazia do colectivo sobre o individual e, concomitantemente, de uma imagem do colectivo sobre uma imagem do individual pode explicar a sua necessidade de confirmar esta mudança de representação pelo recurso a uma "imagem colectiva". Mas não é suficiente.

¹³⁹ *Libra* 145.

¹⁴⁰ *Libra* 336.

¹⁴¹ *Libra* 227.

¹⁴² *Libra* 227.

Um pouco atrás, DeLillo começa o capítulo "In Fort Worth" com esta descrição do impacto do mercado americano na vida de Marina Oswald: "She saw things you could not buy in Russia if you had unlimited wealth, if you had money spilling out of your closets. She knew she hadn't lived in the world long enough to make comparisons (...), but it was impossible to see all this furniture, these racks and racks of clothing without being struck by amazement"¹⁴³. Neste sentido, o deslumbramento de Marina é bem próximo do "pensamento mágico" do consumidor de Baudrillard: "é o pensamento mágico que governa o consumo, é uma mentalidade sensível ao miraculoso que rege a vida quotidiana (...) tratase da crença na onipotência dos signos. A opulência, a "afluência" não passa da acumulação de signos da felicidade (...) na prática quotidiana, os benefícios do consumo não se vivem como fruto do trabalho ou de processos de produção: vivem-se como *milagre*"¹⁴⁴. Marina, apesar de pensar consigo própria que não tem uma suficiente experiência do mundo, pressente que a felicidade máxima que poderá encontrar no mundo está ao seu alcance. Ou melhor, ao alcance do eventual sucesso de Oswald no regresso aos Estados Unidos.

Por outro lado, a um nível talvez não previsto por Baudrillard, o deslumbramento de Marina é também a descoberta das maravilhas supostamente oferecidas pelo sistema capitalista americano. Pelo menos, como sugere Frank Lentricchia no ensaio "*Libra as Postmodern Critique*", ver televisão é como que uma contínua descoberta da América. Porque só a publicidade televisiva afirma a possibilidade, sem restrições, da transferência da "consciência de primeira pessoa" para a de terceira, que, na opinião de Lentricchia, fundamenta o sistema americano. Conforme conclui após citar a máxima de DeLillo, "to consume in America is not to buy; it is to dream", não é tanto a consumação do desejo como a sua manipulação que constitui o objecto da publicidade. O consumidor americano de Lentricchia é assim algo mais radical que o consumidor baudrillardiano, dado que mais importante que o acto de consumir por si próprio é também a linguagem do desejo que o fundamenta. Sendo assim, a linguagem publicitária, tal como Lentricchia a encontra em DeLillo, não é um meio transparente como descreve Baudrillard. Conforme refere DeLillo a propósito das deambulações de Marina pelos centros comerciais, "nobody talked to you unless you ask a question or made a purchase and she didn't have the means of doing either"¹⁴⁵. Tal como a capacidade de consumo, esta linguagem do desejo assume um carácter proibitivo perante os indesejáveis do sistema.

¹⁴³ *Libra* 226.

¹⁴⁴ Baudrillard, *SC* 21-2.

¹⁴⁵ *Libra* 242.

Outro aspecto a salientar é a diligência da comunidade russa em oferecer a Marina as comodidades que julga necessárias. Oswald, previsivelmente, não as entende como necessárias, mas Marina aceita-as ansiosamente, mesmo as ofertas mais supérfluas, como cigarros ("She would never refuse a cigarette"¹⁴⁶, como informa o narrador). O desejo de consumo por parte de Marina não chega a constituir plenamente uma linguagem, uma vez que parece ser preenchido apenas por uma aceitação incondicional de todo e qualquer objecto de consumo. O que necessariamente entra em colisão com os desejos de Oswald. Embora as discussões entre Lee e Marina Oswald sejam aparentemente provocadas mais pelos desabafos de Marina com os outros emigrados russos ("you tell those Russians how we live our lives, about our sex, our private lives." "This is how friends communicate," she said. "Everything is public for you." "I trust friends, that they understand how things are"¹⁴⁷), ulteriormente é esta divergência quanto à receptividade ao que vem do exterior que está em causa. De facto, apesar de Marina ser um sujeito de consumo nascituro, partilha já com o sujeito baudrillardiano uma certa permissividade, a tal ponto que são esbatidas distinções como eu/outro, público/privado, banal/desejo.

Baudrillard escreve: "Também podemos já definir o lugar do consumo: é a vida quotidiana. Esta não é apenas a soma dos factos e gestos diários, a dimensão de banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação. A quotidianidade constitui a dissociação de uma praxis total numa esfera transcendente, autónoma e abstracta (...) e na esfera imanente, fechada e abstracta, do "privado"¹⁴⁸. Ou seja, nestes termos, a quotidianidade equivale a passividade. Tal como o consumidor de Baudrillard, a quotidianidade de Oswald marca-se pelo isolamento. Embora por motivos diferentes, pois que a sua capacidade de consumo não o habilita a esta "protecção" da sociedade, Oswald, conquanto pretenda integrar-se nas correntes da história, tem uma imagem de si próprio mais próxima da imagem de um herói hollywoodesco, o mesmo é dizer, de um produto de consumo, do que do activista empenhado que imagina ser. Assim, Oswald é não só consumidor como também objecto de consumo...intimamente, as aspirações de Oswald estão submetidas ao sistema de representação da sociedade de consumo a que supostamente renuncia. Pode ser colocada a questão de Oswald ser ou não a única personagem cuja imagem depende de imagens de consumo. É uma questão válida, tanto mais que, com efeito, todos os conspiradores em *Libra* procedem em consonância não com uma finalidade ulterior da acção, mas com uma imagem

¹⁴⁶ *Libra* 235.

¹⁴⁷ *Libra* 239.

¹⁴⁸ Baudrillard, *SC* 25.

criada *a priori* da sua acção. Todos replicam, à sua maneira, os sonhos de Wayne Elko, que vê nas suas actividades uma emulação dos feitos dos heróis do seu filme favorito, os *Sete Samurais* de Kurosawa.

Ulteriormente, o plano montado por Everett é, na terminologia de Baudrillard, uma tentativa de assassinato tão simulada quanto as tentativas posteriores que Baudrillard menciona. Porque o seu "sucesso" - um "sucesso" que, nestas condições, tem de ser entendido muito ironicamente, pois que o plano, desde o início, está construído para falhar, "we don't hit Kennedy. We miss him"¹⁴⁹, afirma Everett- não depende da sua realização ou não mas sim da repercussão que possa alcançar. Deste modo, podemos dizer que o plano desde logo tem inscrito em si não só a presença necessária de elementos exteriores como também a da possibilidade de ser de facto mal sucedido: funciona por antecipação das reacções exteriores que prevê causar, mas o seu sucesso implica a reedição dos mesmos signos, do mesmo sistema de representação em que foi configurado, ou seja, prevê e pretende uma reacção exterior que de facto não o seja. Há um elemento de manipulação e orquestração neste plano que o desloca para o campo do simulacro: "We have to move the Cuban matter past the edge of all these sweet maneuverings. We need an event that will excite and shock the exile community, the whole country (...) We need an electrifying event"¹⁵⁰. Do mesmo passo, Baudrillard escreve: "C'est ainsi que tous les hold-up, détournements d'avions (...) sont désormais en quelque sorte des hold-up de simulation, au sens où ils sont d'avance inscrits dans le déchiffrement et l'orchestration rituels des media, anticipés dans leur mise en scène et leurs conséquences possibles (...) ils fonctionnent comme un ensemble de signes voués à leur récurrence des signes, et non plus du tout à leur fin réelle"¹⁵¹.

Por outro lado, o desejo de uma operação "limpa" manifestado pelos conspiradores iniciais é, dado o seu carácter de simulação, um desejo impossível. Como afirma Baudrillard, é impossível isolar o processo de simulação, isto é, o processo de simulação está envolvido com a ordem do real por necessidade. Baudrillard dá o exemplo de alguém que organiza um assalto simulado; pode ter o cuidado de não usar armas letais ou de usar a pessoa menos susceptível como refém, mas a sua acção nunca será, no campo do real, entendido como puro simulacro "Il faut voir dans cette impossibilité d'isoler le processus de simulation le poids

¹⁴⁹ Libra 28.

¹⁵⁰ Libra 27.

¹⁵¹ Baudrillard, SS 38.

d'un ordre qui ne peut voir et concevoir que du réel"¹⁵². Os conspiradores incorrem assim na falácia de acreditar que o seu assassinio simulado possa permanecer estanque à ordem do real, manipulando e orquestrando essa ordem sem prejuízo do seu sistema de signos. Ora, como Baudrillard salienta, se é impossível entender um nível absoluto do real, não menos impossível é encenar o simulacro.

Há contudo que ressaltar que as questões colocadas pelos conspiradores não podem ser inteiramente resumidas deste modo. Talvez pressentindo as dificuldades e as contradições do seu projecto, Everett introduz no seu plano um elemento novo: o *segredo* e, com o segredo, uma dimensão transcendental e intransitiva de todo imprevista na teoria de Baudrillard. Assim diz Everett, ao referir-se aos segredos contados pela sua filha: "She knows how intimate secrets are (...) secrets are an exalted state, almost a dream state"¹⁵³. É esta dimensão do segredo que confere uma coerência final ao plano ("I know what scientists mean when they talk about elegant solutions. This plan speaks to something deep inside me. It has a powerful logic. I've felt it unfolding for weeks, like a dream whose meaning slowly becomes apparent"¹⁵⁴) e, na perspectiva de Everett, um alcance cósmico que o resgata da intrusão de elementos exteriores ("it's the life-insight, the life-secret, and we have to extend it, guard it carefully, right up to the time we have shooters stationed on a rooftop or railway bridge"¹⁵⁵). É através desta estratégia que os conspiradores pretendem superar as dificuldades e as contradições existentes no seu plano.

É suposto este elemento de segredo não só conferir uma coerência final ao plano mas também funcionar como um factor de coesão do grupo conspirador; pelo menos, assim pensa Everett: "He believed that it was a natural law that men with secrets tend to be drawn to each other (...) a respite from the other life, from the eerie realness of living with people who do not keep secrets as a profession or duty"¹⁵⁶. Como o romance virá a evidenciar, a solidariedade do grupo conspirador, pese ou não a influência do segredo, não permanecerá incólume até ao fim. Dir-se-ia que o refúgio que Everett nele procura é periodicamente abalado pela introdução de novos conspiradores, cada qual com a sua agenda muito particular e, a um outro nível, pela crise doméstica motivada pelo seu estranhamento. Se, inicialmente, Everett concebe o segredo como a melhor maneira de dominar o mundo

¹⁵² Baudrillard, SS 37.

¹⁵³ Libra 26.

¹⁵⁴ Libra 28.

¹⁵⁵ Libra 28.

¹⁵⁶ Libra 16

exterior, também será através do segredo que o mundo exterior vai desviar o plano inicial de Everett. Mark Osteen argumenta que o segredo, nos romances de DeLillo, é a resposta das personagens perante a incapacidade de encontrar uma verdadeira privacidade, uma barreira ao fluxo de informação que percorre a sociedade contemporânea de modo a proteger um sentimento de individualidade¹⁵⁷. Como *Great Jones Street* e *Mao II* problematizam, é no entanto encontrar uma privacidade que não possa ser atingida pelo fluxo de informação. É por isso que as personagens de DeLillo, perante este dilema, recorrem à hipótese declaradamente hostil e agressiva do segredo. Este seu carácter hostil e agressivo cria uma sociedade alternativa entre aqueles que o partilham e que os isola da sociedade dominante, pelo que a informação por ele veiculada tende a ser ilícita ou marginal. Por outro lado, à medida que o segredo (in)forma essa sociedade alternativa, tende a reproduzir dentro desta os sistemas da sociedade dominante. São estas tendências que Everett e Parmenter não prevêm: nem Everett nem Parmenter conseguem alguma vez compreender o resultado final do processo que desencadearam ou que o segredo se metamorfoseou em *informação*. Apesar de essa natureza transcendente que Everett quer incutir ao seu segredo, só é possível conjugá-lo com o objectivo último do plano (a agitação da opinião pública num sentido anti-castrista) enquanto excepção: o segredo só cumprirá a sua função quando deixar de o ser. O problema está em que essa metamorfose ocorre precocemente; mas assim o exige o seu carácter de simulacro. Poderá ser algo surpreendente que Everett deseje, uma vez consumados os seus objectivos, que o seu plano seja posto a descoberto¹⁵⁸, mas é um facto que pelo menos este segredo nunca consegue gerar uma alternativa consistente ao fluxo dominante de informação. E poderia? Num dos comentários propostos por Guy Debord ao seu livro anterior, *La Société du Spectacle*, lemos: "Le secret domine ce monde, et d'abord comme secret de la domination. Selon le spectacle, le secret ne serait qu'une nécessaire exception à la règle de l'information abondamment offerte sur toute la surface de la société"¹⁵⁹. O segredo de Everett nega duplamente o simulacro, porque introduz elementos alternativos, de carácter metafísico, e porque o seu insucesso final é causado pela ingerência triunfante de uma dimensão social, que não é contemplada pela teoria baudrillardiana, ou seja, da sociedade de informação. No entanto, como uma dupla negativa equivale a uma afirmativa, esta "sociedade do segredo" não consegue proteger os seus membros da "era do simulacro".

¹⁵⁷ Osteen 142-3.

¹⁵⁸ Libra 53.

¹⁵⁹ Debord, *Commentaires* 83.

Uma das críticas mais frequentes à teoria de Baudrillard, e como tal mencionada por Steven Connor no seu estudo, *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*, é a de que anula qualquer possibilidade de entendimento de uma dimensão social e colectiva na sociedade- noção essa de sociedade que a teoria baudrillardiana aliás rejeita. O mesmo é dizer que invalida ulteriormente qualquer esforço de teorização sociológica do fenómeno das "massas". Na perspectiva baudrillardiana, a teoria sociológica, mesmo que apresente de início o objectivo de renovar a organização sócio-económica, não consegue ficar imune a essa organização, e assume o que por sua vez gera a indiferenciação entre as ciências sociais e o seu objecto. Refere a este propósito Steven Connor: "what began as an attempt to specify the relationship between the fixed and distinct poles of postmodernity in social and economic life and postmodernism in cultural life ends by dissolving the boundaries between the two realms"¹⁶⁰. Baudrillard não pretende de modo algum validar uma noção contemporânea de social; pelo contrário, afirma a sua inexistência e salienta como as suas tentativas de recuperação são novos simulacros. Ou seja, as massas apenas existem enquanto tais como simulacro. É por esse motivo que Baudrillard critica a sociologia pela sua cumplicidade na criação e manutenção do simulacro das "massas", quanto mais não seja, por interesse próprio, pois uma sociologia que admitisse o fim do social teria logicamente de admitir o seu próprio fim. É curioso que o símbolo máximo encontrado por Baudrillard para esta situação, em que o sistema, ao mesmo tempo que é minado pela precessão de simulacros, se autojustifica através desses mesmos simulacros e das projecções do social que os simulacros engendram, seja a *détente* durante a Guerra Fria. Embora antagonistas, ambas as superpotências eram mutuamente cúmplices, dado que a afirmação do seu estatuto de superpotência (nuclear) era justificada pelo potencial de ameaça que a imagem do antagonista encerrava. Tal como no universo de *Libra*, tudo parece determinado por *informações sobre imagens*, muito provavelmente, de coisa nenhuma.

Coloca-se de novo a questão de saber em que medida o universo descrito por DeLillo pode ser descrito mediante o conceito de simulacro. Se a reflexão sobre alguns dos episódios em *Libra* com base na teoria de Baudrillard é extremamente pertinente, pelos

¹⁶⁰ Connor 50.

motivos que referi, há que ter igualmente em atenção que nem todos os elementos presentes em *Libra* podem ser enquadrados com tanta pertinência dentro do conceito de simulacro. É o caso, por exemplo, do final do romance e da sugestão do inefável que passa por essas páginas. Como referi anteriormente, embora DeLillo seja inequivocamente um autor do Pós-Modernismo, os seus romances apresentam uma dimensão metafísica que não deve ser esquecida (embora tanto as teorias dominantes do Pós-Modernismo como a teoria de Baudrillard neguem a validade de uma tal dimensão). Deste modo, tal como nos outros romances de DeLillo, *Libra* apresenta elementos de reflexão metafísica que inevitavelmente excedem uma crítica sobre a sociedade contemporânea enquanto simulacro. O que coloca o problema de, tendo em atenção o modo como o universo diegético está saturado de simulacro, conseguir distinguir essa reflexão metafísica e ao mesmo tempo verificar o modo como esta reflexão se conjuga ou não com o universo de "simulações e simulacro". Embora o dialogismo seja uma das características do romance pós-moderno (afinal, do próprio romance enquanto género), esta justaposição de elementos metafísicos e de elementos simulacionais excede aparentemente as regras dialógicas. Aliás, uma das críticas dirigidas aos romances de DeLillo foi precisamente a presumida falta de uma das características definidoras do dialogismo: a *tensão*. Mas estarão tão distanciadas assim estas dimensões simulacionais ou metafísicas?

Referi anteriormente o final do romance por julgar ser o momento onde esta reflexão metafísica é mais evidente. Ora, o final tem em atenção sobretudo as reflexões de Marguerite durante e após o enterro do filho. E, embora em geral as personagens de *Libra* estejam marcadas pelo simulacro, é difícil dizer o mesmo de Marguerite Oswald. Com efeito, a sua participação no romance não está associada aos jogos da imaginação simulacional em que se perdem as outras personagens; pelo contrário, apresenta marcas de autenticidade, por vezes perturbadora, e de uma vivência extremamente vinculada ao real.

Podemos dizer que, no âmbito do sistema de representação deste romance, Marguerite está nos antípodas de personagens maximamente simulacionais, como Ferrie e Jack Ruby; ao contrário deles, Marguerite pode de facto dizer: "I have to tell a story"¹⁶¹. Porque a sua "história", de facto, tem uma autenticidade que os simulacros de histórias desconhecem. Ao contrário de Everett ou Parmenter, não tem, por exemplo, ilusões sobre a realidade social americana: "I have worked in many homes for fine families. I have seen a gentleman strike a wife in front of me. There is killing in fine homes on occasion. This boy and his Russian wife did not have a telephone or television in America. So that is another myth cut down"¹⁶². Pelo contrário, o discurso dos conspiradores vive numa ilusão sobre o mito americano e, por vezes, sugere claramente o discurso da jeremiada americana. Eis o que, por exemplo, Larry Parmenter confia a Win Everett: "I look at these ornate old buildings in bustling town squares and I find them full of a hopefulness I think I cherish (...) what stability and civic pride. It's an optimistic architecture. It expects the future to make as much sense as the past (...) I'm talking about the American past (...) as we naively think of it, which is the one kind of innocence I endorse"¹⁶³. Neste caso, nem o próprio passado americano que serve de referência a Parmenter é real. Embora não vá ao ponto de afirmar que, de acordo com a perspectiva de Parmenter, o passado americano seja ele próprio simulacro (porque Parmenter distingue claramente o que deve ter sido o passado real do passado da imaginação -sua e de muitos americanos), é indubitável que a ligação ao real de Parmenter, Everett e dos outros conspiradores é bastante ténue. Uma circunstância, aliás, que as suas dificuldades domésticas demonstram de outra maneira. E o contraste com Marguerite é de novo flagrante, pois o seu apego à família dos filhos é evidente (o que por sinal dá lugar a algumas queixas de Oswald).

¹⁶¹ Libra 455.

¹⁶² Libra 455.

¹⁶³ Libra 23.

Mencionei o caso de Marguerite Oswald a propósito da presença de uma reflexão metafísica em *Libra* e pode parecer estranho que essa reflexão possa ter como origem uma personagem tão terrena como Oswald. Embora a posição de Marguerite seja por si uma posição metafísica, não é com efeito nas suas reflexões que encontramos os referidos elementos metafísicos; mas a sua participação no romance de certo modo dispersa a atmosfera de simulacro, abre um espaço que permite a introdução desses elementos em vários comentários narratoriais. O parágrafo final do romance é revelador dessa estratégia: ao descrever o enlevo com que Marguerite ouve o nome do filho segredado por dois rapazes que vagueavam pelo cemitério, o narrador permite-se uma expansão a novos domínios encarados em termos francamente metafísicos: "No matter what happened, how hard they schemed against her, this was the one thing they could not take away- the true and lasting power of his name. It belonged to her, and to history"¹⁶⁴.

Por seu lado, o início do romance evidencia uma relação muito particular de Oswald com o real. No primeiro episódio do romance, DeLillo descreve as viagens de Oswald por metro durante a sua infância no Bronx (em que, como referi anteriormente, terá sido com efeito vizinho do próprio DeLillo) e o estranho prazer que ele sente com os ruídos e as trepidações da viagem: "He liked to stand at the front at the front of the first car, hands flat against the glass (...) His body fluttered in the fastest stretches (...) There was so much iron in the sound of those curves he could almost taste it, like a toy you put in your mouth when you are little"¹⁶⁵. Este passo serviu, por exemplo, a Stephen Bernstein, no ensaio "*Libra* and the Historical Sublime", para aproximar a experiência do real de Oswald do seu desejo de acção significativa: "The subway is of course symbolic of the "world within the world" that Oswald seeks throughout the novel, the inner workings of the external real (...) in the sublime experience of the subway Oswald already has intimations of such an approach to the real."¹⁶⁶ Embora aparentemente a descrição destas experiências de infância constituam um momento de construção naturalista da personagem, é também um indício extremamente simbólico da condição futura de Oswald: alguém que quer sentir o ruído e as trepidações também da História.

Subjacente a esta experiência do real está, na opinião de Bernstein, o conceito de "a world within the world": It is the "world inside the world" of *Libra* (13), the massively

¹⁶⁴ *Libra* 446.

¹⁶⁵ *Libra* 3.

¹⁶⁶ Stephen Bernstein, "*Libra* and the Historical Sublime", *Postmodern Culture* 4.2 (January 1994): par. 11, online, Internet, 10 de Junho de 2000.

structured shadow machinery which so covertly scripts the possibilities of quotidian existence"¹⁶⁷. Embora não concorde com Bernstein quanto à faculdade dessa maquinaria na sombra de determinar as possibilidades da existência quotidiana e à sua autonomia face às condições dessa existência, pois encontro em *Libra* um não menos importante realce do caos e da aleatoriedade do quotidiano dentro da própria "sociedade do segredo", reconheço a existência em *Libra* de um mundo claramente distinto do quotidiano; o que repudia a ideia de indiferenciação no simulacro contemporâneo de Baudrillard. Exista ou não um mundo diferente do quotidiano, este pode perfeitamente ser descrito dentro de uma teoria da "precessão de simulacros" e não é menos evidente a vivência (em alguns casos, bastante forte) do simulacro. Afinal, nem é de excluir para já a hipótese de que também esse "world within the world" seja imune ao simulacro.

Bernstein faz uma observação pertinente em relação ao entendimento da História manifestado nos romances de DeLillo: ao contrário de teóricos de inspiração marxista como Jameson ou Baudrillard, DeLillo não faz depender história, sociedade e economia entre si; o "desenrolar da história" (uma expressão tão querida não só a Oswald como ao próprio DeLillo) é uma força que não é necessariamente determinada por factores sócio-económicos, pelo que o facto de a sociedade descrita em *Libra* ser já em grande parte uma "sociedade do simulacro" (um conceito, advirto, abusivo da teoria do simulacro, pois, como referi, Baudrillard não confere ao conceito de sociedade mais do que um estatuto heurístico) não faz da História igualmente um simulacro. Esse entendimento da História pode ser aparentado com o do Sublime, porque, tal como o Sublime, a História basta-se a si própria. O conhecedor mais experimentado da Teoria do Sublime e, em particular, da terceira Crítica de Kant, pode certamente objectar que essa faculdade de bastar-se a si próprio é também atribuída, entre outros conceitos, ao Belo. Devo adicionar então que o Sublime está associado à ideia de ilimitação (é esta aliás a primeira diferença que Kant estabelece entre o Belo e o Sublime) e a um sentido diacrónico da experiência estética. Do mesmo modo, a História, nos termos em que é entendida nos romances de DeLillo, não se confunde com a estrutura sócio-económica e, de certo modo, contém-na, dada a sua maior abrangência, a sua "ilimitação".

Dentro desta sublimidade da História, podemos questionar-nos sobre quais então os seus protagonistas, os actores que lhe fornecem a dimensão subjectiva necessária; porque, tal como Kant entende o Sublime, um dos seus elementos-chave é a existência de

¹⁶⁷ Bernstein, par. 6.

um sujeito transfigurado que, após a experiência traumática do encontro com a sublimidade, consegue assimilar os seus atributos e redimir assim a natureza caótica da experiência traumática anterior. É evidente que o sujeito transcendental de Kant não é totalmente identificável com os protagonistas de *Libra*, e que só o leitor, por intermédio de um "Sublime hermenêutico", tem uma noção mais lúcida da sublimidade presente na descrição da História contemporânea nos romances de DeLillo. Nas palavras de Bernstein: "While DeLillo's readers may have the appropriate distance from his novels' terror to appreciate the sublimity of his depiction of a culture about to spin out of orbit, his characters do not. Thus they are more helpfully considered in the Burkean model"¹⁶⁸. Embora o recurso à teoria do Sublime de Burke mereça algumas reservas no caso de *Libra*, tendo em consideração algumas condicionantes políticas da teoria burkeana, julgo ser de extrema pertinência esta conclusão de Bernstein: "What we will see in *Libra* is a hybrid combination of Kant and Burke, a sublime which is manifested through magnitude and ineffability, exhausting the powers of enumeration or speech to give any representational account of it. At the same time this sublime will arouse a powerful terror, the terror so frequently noted in DeLillo's work which gestures frantically toward apocalypse"¹⁶⁹.

Uma das instâncias do Sublime que Frank Lentricchia encontra no romance é a multiplicidade de referências astrológicas. Lentricchia, no ensaio já referido sobre *Libra*, afirma que o único factor de coerência na vida de Oswald é o sugerido pelo título do romance; descreve a história hipodiegética de Oswald como "his imagined biography of Oswald, a plotless tale of an aimless life propelled by the agonies of inconsistent and contradictory motivation, a life without coherent form except for the form implied by the

¹⁶⁸ Bernstein, par. 4.

¹⁶⁹ Bernstein, par. 4.

book's title"¹⁷⁰. Lentricchia continua, citando a observação de Clay Shaw a propósito do facto de Oswald ser do signo Balança: "'Oswald is "a negative Libran, somewhat unsteady and impulsive. Easily, easily, easily influenced. Poised to make the dangerous leap" (...) It doesn't much help to say that he is someone named "Oswald" who can get up from a chair where he's been reading a book, calmly walk over to his wife, pummel her with both fists, then return to the chair and resume his reading, quietly. The identity of the negative libran is the nonidentity of sheer possibility- of the American who might play any part. The negative libran is an undecidable intention waiting to be decided"¹⁷¹. A astrologia é assim, de acordo com Lentricchia, o veículo de um sentido profundo de um sistema concentracionário: "Astrology is the metaphor in *Libra* for being trapped in a system whose determinative power is grippingly registered by DeLillo's double narrative of an amorphous existence haphazardly stumbling into the future where a plot awaits to confer upon it the identity of a role fraught with form and purpose"¹⁷². Contudo, mais do que registar a existência desse sistema concentracionário, o papel da astrologia no romance é o de reenvio para o facto da existência do irrepresentável. Por isso, não posso concordar com Skip Willman quando, depois de citar este mesmo passo do ensaio de Lentricchia, refere que a astrologia fornece o princípio formal pelo qual a antinomia entre contingência e conspiração é reconsiderada num horizonte de possível reconciliação. Nem penso que a astrologia em *Libra* constitua um princípio ordenador que, de algum modo, funcione de consolo perante a evidência da aleatoriedade do mundo, nem que a reflexão de Adorno sobre a astrologia que serve de base ao artigo de Willman seja de particular relevância no caso de *Libra*.

Willman menciona a opinião de Adorno, segundo a qual a astrologia oferece a promessa de uma re-aproximação por via irracional com a totalidade social, pois que faz

¹⁷⁰ Lentricchia 201.

¹⁷¹ Lentricchia 201.

¹⁷² Lentricchia 202.

parecer com que o insignificante seja fundamentado por um sentido oculto e grandioso que não pode ser contudo plenamente encontrado entre os humanos ou sequer reconhecido, ou seja, projecta as operações incompreendidas do sistema social nas estrelas. Consequentemente, constitui um duplicado em ponto maior de um mundo opaco e reificado, embora significativo em termos metafísicos. Ora, nestes termos, uma reflexão sobre o uso da astrologia em *Libra* seria válida no âmbito da teoria do Simulacro e não de uma teoria do Sublime. Embora Adorno antecipe o tratamento de Jameson da questão fundamental do sujeito no capitalismo tardio como uma questão cognitiva (a de ser incapaz de compreender as operações da totalidade social), uma vez que as vivências económico-sociais em *Libra* são definitivamente marcadas pelo simulacro, o uso da astrologia no romance não pode conduzir à reificação da realidade social existente como segunda natureza que Adorno refere. Digamos que esse uso está precisamente nos antípodas de uma tal reificação, dado que a astrologia é referida sempre de modo a subverter um certo número de percepções comuns da realidade social, mesmo quando Ferrie tenta convencer Oswald da sua vocação para o desafio que propõe.

Daí que não considere paradoxal esta associação da astrologia como um elemento formal de *Libra* com a consciência das condições sócio-económicas no momento de "capitalismo tardio" patenteada ao longo do romance, pelo menos não nos termos em que Willman sugere essa paradoxalidade. O uso da astrologia tem, em *Libra*, um valor metafísico inegável que não encerra qualquer das interrogações sobre o assassinio ou o momento social em que ocorreu. "With *Libra*, DeLillo advances a distinctly incoherent vision of social reality in the aftermath of the Kennedy assassination; therefore, DeLillo's use of astrology offers a purely aesthetic "consolation" and by no means represents the relinquishing of a critical attitude"¹⁷³, conclui Willman. No entanto, se, tal como acontece

¹⁷³ Willman 635.

em outros romances de DeLillo, é apresentada uma visão de uma sociedade fortemente marcada pelo simulacro baudrillardiano (*White Noise* é um exemplo cabal), o carácter estético do uso da astrologia no romance não deve, na minha opinião, ser tido como ancilar de um propósito de "consolo". Porque, sendo mais preciso quanto ao carácter estético deste uso, ele está, como tenho referido, associado à categoria estética do Sublime que, por exemplo, na reflexão de Kant, está associada ao sentimento de *unlust* (desprazer). Não será um motivo menor para o estranhamento da América face a um dos seus "inimigos públicos" do século passado o facto de Oswald permanecer um mistério. Ao contrário de outros inimigos públicos, como os *gangsters* ou os terroristas, é muito difícil (senão impossível) oferecer um retrato completo de Lee Harvey Oswald que seja minimamente convincente. Talvez porque a sua representação seja de tal modo permeável às mais diversas abordagens, qualquer dessas abordagens não pode deixar de ser acompanhada pelo desconforto de simultaneamente revelar a sua incompletude. A abordagem astrológica acentua esse desconforto, pois demonstra o modo como mesmo a abordagem menos legítima pode acrescentar um ponto de vista (porventura, dos mais válidos) sobre o mistério de Oswald. Por outras palavras, oferece um ponto de vista obscuro, mas ao mesmo tempo salienta a crise de representação de outras abordagens supostamente legítimas. Aliás, a citação de Fredric Jameson que Willman oferece em seguida refere a questão do Sublime e da crise de representação: "Following Jameson's formal analysis of Adorno, I want to argue that DeLillo, by employing astrology, 'gestures towards an outside of thinking- whether system itself in the form of rationalization, or totality as a socioeconomic mechanism of domination and exploitation- which escapes representation by the individual thinker or thought. The function of the *impure, extrinsic reference* is less to interpret, then, than to rebuke interpretations as such and to include within the thought the reminder that is

inevitably the result of a system that escapes it and which it perpetuates"¹⁷⁴. Como lembra Willmann, é enquanto *referência extrínseca*, que Ferrie define a astrologia: "Astrology is the language of the night sky, of starry aspect and position, the truth at the edge of human affairs"¹⁷⁵. Logo, o uso da astrologia em *Libra* pode ser entendido como um modo de lembrar aos indivíduos que vivem na era do simulacro que este faz parte de um sistema económico determinado e não é a justificação metafísica desse sistema (a astrologia em *Libra* nega assim a função de reificação da sociedade como segunda natureza que Adorno propõe). Isto é, permite a criação dentro do romance de um ponto de vista que supera os pontos de vistas individuais -marcados pelo simulacro- e alerta para o vazio metafísico do simulacro e do sistema económico que o sustém. Poderão o conceito de "pensamento" proposto por Jameson e o conceito de simulacro não ser coincidentes, pelo que, em rigor, os dois contributos não são completamente conjugáveis. Poderá o simulacro, tal como definido por Baudrillard, não ser fundamentado por um sistema económico (a natureza indistinta do *primado do simulacro* não admite qualquer hipótese de uma *referência extrínseca*). Porém, uma reflexão atenta sobre as referências astrológicas no romance demonstra que a astrologia funciona como uma possível *referência extrínseca* no romance. Embora estas referências sejam produzidas por personagens comprometidas inapelavelmente pelo simulacro, como David Ferrie ou Clay Shaw, o ponto de vista introduzido pelo uso da astrologia não é de natureza individual, pelo que, em todo o caso, seria desajustado encontrar uma personagem que fosse o seu lídimo porta-voz. Se Ferrie e Shaw, nas suas conversas com Oswald, representam a astrologia como uma necessidade absoluta, não devemos por isso, na minha opinião, abstrair um valor de verdade absoluta a partir do romance. A pouca fidedignidade dos juízos de Ferrie e Shaw pode ser aferida, por exemplo, pela resposta de Ferrie a esta pergunta de Oswald: "Do you believe in

¹⁷⁴ Willman 636.

¹⁷⁵ *Libra* 175.

astrology?" Lee said. "I believe in everything," Ferrie told him"¹⁷⁶. A relevância das referências astrológicas em *Libra* reside mais nas associações e paralelismos inesperados que o leitor pode encontrar do que nos argumentos aduzidos por Ferrie para convencer Oswald a participar na conspiração. Tal como Oswald, o uso da astrologia pode ser descrito tropologicamente como um zeugma: é disso exemplo o passo em que Ferrie: "believes in his heart that he's a dedicated leftist. But he is also a libran. He is capable of seeing the other side. He is a man who harbours contradictions (...) this boy is sitting on the scales, ready to be tilted either way"(ênfase minha)¹⁷⁷. Se, neste contexto, Ferrie quer apenas dizer que, por necessidade astrológica, a ideologia marxista de Oswald não é obstáculo à sua participação nesta conspiração da extrema-direita, subentende-se, no entanto, uma descrição da condição humana de Oswald. Com efeito, não há nenhuma descrição mais sucinta e rigorosa de Oswald no romance. A astrologia dá assim um ponto de apoio para a formação de um ponto de vista independente e livre da rede de simulacros e, neste exemplo, um contributo importante para a topologização de Oswald. Funciona assim como um ponto de referência contra a *alienação do espectador* de que fala Guy Debord: "L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir (...) c'est pourquoi le spectateur ne sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout"¹⁷⁸.

Uma discussão sobre o Sublime pós-moderno não deve omitir o contributo de Jean François Lyotard para o reavivar do problema do Sublime e a sua relevância no estudo para a Pós-Modernidade. De acordo com Lyotard, o tópico da irrepresentabilidade é a primeira

¹⁷⁶ *Libra* 315.

¹⁷⁷ *Libra* 319.

¹⁷⁸ Debord, *Spectacle* 31.

característica da arte moderna. Define a arte moderna como aquela que representa o facto de existir o irrepresentável: "to make visible that there is something which can be conceived and which can neither be seen nor made visible: this is what at stake in modern painting"¹⁷⁹. O paradoxo da representação deste modo existente na arte moderna pode ser iluminado pela "Analítica do Sublime", dado que Kant equaciona sublime e irrepresentabilidade. A incomensurabilidade da realidade com o conceito é o tópico fulcral da filosofia do Sublime de Kant; a ausência de forma, indício da dificuldade da imaginação em compreender o conceito, é correlativamente um indício do irrepresentável, isto é, do esforço da imaginação em representar um objecto que rejeita qualquer forma de representação: "the empty abstraction which the imagination experiences when in search for a presentation of the infinite (another unrepresentable): this abstraction itself is like a presentation of the infinite, its "negative presentation"¹⁸⁰.

Como referi inicialmente, a relação Modernidade/Pós-Modernidade que Lyotard propõe não é uma relação de evolução histórica, mas sim de continuidade. Na perspectiva de Lyotard, a arte moderna é uma estética do Sublime: representa o irrepresentável negativamente, isto é, usa uma série de técnicas formais para indicar algo que não se deixa representar. Contudo, não oferece um sentimento genuíno do Sublime, dado que não alcança a ruptura com as formas que Kant postula como essencial: não oferece o prazer na razão que excede qualquer representação nem a dor que acompanha o falhanço da imaginação em igualar-se ao conceito. A arte pós-moderna constrói o irrepresentável dentro da própria representação e assim atinge o verdadeiro sentimento do Sublime: "that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the

¹⁷⁹ Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism". *Postmodernism: a reader*. Ed. Thomas Docherty (NY: Harvester Wheatsheaf, 1993) 43.

¹⁸⁰ Lyotard, *What* 44.

unpresentable"¹⁸¹. O objecto artístico pós-moderno não pode ser julgado por quaisquer juízos prévios nem regido por quaisquer regras estabelecidas, pois que esses juízos e regras são o próprio objecto da busca da arte pós-moderna. Esta qualidade *performativa* da arte pós-moderna fá-la participar do Sublime.

Lyotard tem em mente um Pós-Modernismo enquanto arte de vanguarda (conquanto outros dos seus escritos critiquem asperamente uma "transvanguarda" pós-modernista, representada, por exemplo, por Benito Oliva ou Jeff Koons) e decerto que DeLillo não deve ser entendido nos mesmos parâmetros que essa arte de vanguarda. Bernstein afirma que, no esquema de Lyotard, a arte de DeLillo deve ser classificada como moderna, uma vez que, mais do que construir o irrepresentável dentro da representação, preocupa-se com a representação do facto de existir algo que não se deixa representar: "By this account we would have to consider DeLillo resolutely modern (in Lyotard's schema), since his sublime will be that which is more concerned "to present the fact that the unpresentable exists"¹⁸². Contudo, julgo que há lugar para discutir a presença de uma experiência do Sublime em *Libra* que não está incluída na descrição de Lyotard; negar essa presença por não estar prevista no modelo lyotardiano seria subvalorizar a dimensão de terror e inefabilidade que percorre *Libra*. Como a leitura dos capítulos referentes ao dia do assassinio esclarece, há a partir daí uma mudança subtil da voz narrativa-pela primeira vez, este não é mais inequivocamente o romance de Branch- associada com aqueles elementos.

Formalmente, *Libra* alterna capítulos dedicados à existência errante de Oswald (intitulados como *In + presente lugar de errância de Oswald*) com capítulos dedicados à investigação de Branch sobre a conspiração (intitulados pela data a que se referem os acontecimentos). O capítulo "22 November" supostamente pertence assim ao segundo

¹⁸¹ Lyotard, *What* 46.

¹⁸² Bernstein: par. 5.

grupo de capítulos; contudo, apresenta bastantes diferenças em termos de comunicação narrativa em relação a outros capítulos do mesmo grupo. O registo característico destes capítulos pode ser exemplificado por este passo: "W. Guy Banister, former special agent of the FBI, collector of anticommunist intelligence, is found dead in his home in New Orleans in June 1964, his monogrammed .357 Magnum in a drawer by the bed. Ruled a heart attack. Frank Vázquez, the former schoolteacher who fought for and against Castro, is found dead in front of El Mundo Bestway"¹⁸³. Certamente que afirmar ser este o registo característico daqueles capítulos é omitir as reflexões de Branch sobre a sua crise metodológica ou as cenas domésticas ocorridas com os conspiradores; mas em geral, sempre que Branch descreve circunstâncias ligadas ao assassinio, é este o registo escolhido. Compare-se agora com este passo do capítulo "22 November":

SPEAKING AT THE TT

WILL U U PLEASE STAY OFF THIS WIRE

SSSSSSSSSS

STAY OFF STAY OFF

SSSSSSSSSS

ZA SNIPER SERIOUSLY WOUNDED

PRESIDENT KENNEDY

DOWN TOWN DAL LAS TO DAY

PERHAPS FAMILY

(...)Strange harsh cries kept sounding from the lawns, from the echoing underpass, a thickness of voice, all desperate effort, like speech of the deaf and dumb"¹⁸⁴. Ao contrário dos capítulos anteriores, onde a narração singulativa é privilegiada, o valor incoativo do

¹⁸³ Libra 183.

¹⁸⁴ Libra 404.

verbo é constantemente realçado (daí o recurso ao *past continuous*, praticamente ausente nos restantes capítulos). Por outro lado, não só é alargado o estatuto de onisciência do narrador, uma vez que a onisciência restrita dos capítulos anteriores cede face aos múltiplos monólogos interiores das personagens, como também o ponto de vista do narrador é regularmente interrompido por estes ruídos estáticos. Pode dizer-se que este capítulo marca a confluência dos dois níveis diegéticos do romance, o que a metalepse narrativa abrupta confirma.

Mas esta mudança verificada no capítulo "22 November" não é por isso o exemplo mais evidente dessa experiência do Sublime em *Libra*. A personagem Lee Harvey Oswald constitui com efeito um **zeugma** figurativo que não pode ser meramente entendido como um indício da existência do irrepresentável. Tal como na figura estilística, Oswald subentende muito mais do que aquilo que é imediatamente expresso. Terá sido este facto que levou uma parte da crítica –a menos receptiva ao romance de DeLillo– a atacar a construção desta personagem. É o caso de George Will, que (inevitavelmente) afirma: "His intimation is that America is a sick society that breeds extremism and conspiracies and that Oswald was a national type, a product of the culture (...) DeLillo's indictment is uninterestingly uninteresting. It is the familiar, banal thought that Oswald was a lonely neurotic who tried to shed ordariness by lunging into the theater of the Kennedys"¹⁸⁵. Julgo no entanto que este ponto de vista esquece o imenso trabalho de construção de Oswald (personagem), trabalho esse que o subtrai ao carácter redutor de "neurótico solitário". Oswald é ulteriormente um caso de sucesso na história americana, conquanto a sua biografia (como aliás refere George Will: "the unremarkable fact that recent assassins or would-be

¹⁸⁵ Will 57.

assassins (...) have been marginal men, not social successes"¹⁸⁶) seja uma história de insucesso na sociedade americana. Penso que a questão central sobre Oswald é a aparente incongruência entre a sua existência, banal e mesquinha, e o impacto que o seu nome teve no decurso da história americana e que, tal como na "não-ficção" de Mailer, esta questão percorre todo o romance de DeLillo.

Apenas que, como referi anteriormente, *Libra* não pode ser entendido como uma investigação biográfica nos mesmos termos que *Oswald's Tale*. DeLillo não procura impor um significado, trágico ou de outra natureza, à figura histórica de Oswald. Pelo contrário, não é absurdo comparar a "vingança" de Ruby (que aliás é uma personagem muito mais visível em *Libra* do que em *Oswald's Tale*) a esta recusa obstinada em conferir uma significação definitiva a Oswald e ao seu acto: tal como Ruby pretende impedir Oswald (pelo menos, de acordo com a teoria sugerida em *Libra*) de efectuar qualquer denúncia comprometedora, assim o narrador "elimina" sucessivamente as mais diversas configurações de Oswald que, de um modo ou de outro, se deixem comprometer com uma significação estável. Tal como a "vingança" de Ruby indicia no entanto o envolvimento de outras instâncias para além de Oswald, também esta "deambulação" do narrador pelas configurações (diria mesmo vidas, uma vez que Oswald passa por uma série de experiências de morte simbólica - na Marinha, na União Soviética...) de Oswald manifesta a existência desse elemento irrepresentável que é uma "fonte do Sublime" (na terminologia do pseudo-Longino). A errância de Oswald ao longo do romance é um dos sintomas desta "irrepresentabilidade da representação"; afinal, nem a sua própria morte física impede que -pelo menos- o seu nome continue essa errância. Desde logo, porque não é "Lee Harvey Oswald" que é enterrado; como sabemos, as autoridades enterram Oswald com o nome de William Bobo por temer que o seu túmulo fosse convertido numa espécie de santuário.

¹⁸⁶ Will 57.

Embora a crítica delilliana em geral tenha desvalorizado as profissões de fé marxistas de Oswald, julgo que há algo mais a dizer do que a evidência de serem uma ferramenta de justificação pessoal ou como demonstração da dimensão simulacional das crenças políticas de Oswald. A citação da carta de Oswald ao seu irmão que serve de epígrafe à primeira parte do romance, em que repudia a placidez da vida na sociedade de consumo americana ("Happiness is not based on oneself, it does not consist of a small home, of taking and getting"¹⁸⁷) em favor da luta revolucionária, ou do seu entendimento pessoal dela ("Happiness is taking part of the struggle, where is no borderline between one's own personal world, and the world in general"¹⁸⁸), introduz imediatamente uma nova dimensão, definida precisamente por essa possibilidade de osmose entre particular e geral, o indivíduo e o mundo. Essa dimensão não pode ser nem de natureza sociológica nem de natureza económica, uma vez que, em ambos os casos, tal seria um compromisso com a sociedade de consumo/era do simulacro que Oswald quer repudiar; tem de ser por outro lado uma dimensão com um carácter claramente teleológico. Certamente que Oswald não tem uma percepção clara do que seja o objectivo final; nos termos em que Oswald afirma as suas intenções, não está distante do desejo constitucional americano de "perseguição da felicidade". A burocracia soviética pode não ser o melhor juiz, mas o seu juízo sobre Oswald não perde pertinência por isso: Oswald nunca será o revolucionário-modelo dos seus melhores sonhos.

Que esta indefinição à volta de Oswald é um dos motivos para o impasse metodológico de Branch, esclarece o seguinte passo do romance: "Oswald's eyes are gray, they are blue, they are brown. He is five feet nine, five feet ten, five feet eleven (...) Branch has support for all these propositions in eyewitness testimony and commission exhibits. Oswald even looks like different from one photograph to the next. He is solid,

¹⁸⁷ Libra 1.

¹⁸⁸ Libra 1.

frail, thin-lipped, broad-featured, extroverted, shy and bank-clerkish, all, with the columned neck of a fullback. **He looks like everybody (...)** In another photo (...) four or five men face the camera. They all look like Oswald. **Branch thinks they look more like Oswald than the figure in profile, officially identified as him**" (ênfase minha)¹⁸⁹. Como Branch inicialmente refere, com efeito, "Facts are lonely things. Branch has seen how a pathos comes to cling to cling to the firmest fact"¹⁹⁰, embora numa apropriação mais rigorosa das categorias estéticas, e nos termos desta reflexão, não seja o Patético, mas sim o Sublime que envolve os factos descritos por DeLillo.

A propósito da diferença semântica entre *dissimular* e *simular*, Baudrillard inicia uma série de considerações sobre o valor da História na cultura contemporânea. Se dissimular é fingir não ter aquilo que se tem e simular fingir ter aquilo que não se tem, pensar-se-ia inicialmente que estão numa relação complementar de reenvio para uma presença/ausência. Não é assim; enquanto o dissimular não afecta o princípio de realidade, o simular põe em causa esse princípio, pois instabiliza a diferença entre verdadeiro e falso, real e imaginário. Tal como Baudrillard exemplifica a propósito da controvérsia entre iconoclastas e iconólatras, é possível que os iconólatras tivessem consciência de que sentenciavam a morte do seu Deus a partir do momento em que o representaram, ao mesmo tempo que evitavam demonstrar a sua irreferencialidade, pois a iconologia no mínimo oculta o vazio que engendra: "il est dangereux de démasquer les images, puisqu'elles dissimulent qu'il n'y a rien derrière"¹⁹¹. As imagens possuem uma capacidade letal, relativamente ao seu real e ao seu modelo, embora a cultura ocidental tenha afirmado um poder contrário das imagens, um poder dialéctico que garante a referencialidade dessas mesmas imagens-um sentido do real. Mas as imagens são destituídas desse poder dialéctico a partir do momento

¹⁸⁹ Libra 300.

¹⁹⁰ Libra 300.

¹⁹¹ Baudrillard, SS 15.

em que se constituem como simulacro e perdem a sua referencialidade. Esta perda do real motiva, por sua vez, a tentativa da sua recuperação, embora uma tentativa *nostálgica*. "Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens (...) surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, réssurection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu"¹⁹². Concluindo, o discurso da História, a descrição de um passado da cultura em que o discurso da História está inserido, é uma simulação, na medida em que finge existir uma relação entre duas culturas diferentes que de facto não existe - pelo menos, no que diz respeito à cultura historiografada. Porque a relação da cultura contemporânea com o seu passado histórico é uma relação de nostalgia do real, um sintoma dessa perda do real engendrada pelos poderes da imagem.

"Il nous faut un passé visible, un *continuum* visible, un mythe visible de l'origine, qui nous rassure sur nos fins"¹⁹³. Tal como Baudrillard refere que o nosso fascínio por Ramsés é equivalente ao dos cristãos durante o Renascimento pelos índios americanos na medida em que abrem a possibilidade de evitar a lei universal -do simulacro ou do Evangelho-, nos mesmos termos, poder-se-ia dizer que o fascínio despertado pela história de Oswald está no seu carácter simuladamente excepcional. "Surtout parce que notre culture rêve, derrière cette puissance défunte qu'elle cherche à annexer, d'un ordre qui n'aurait rien eu à voir avec elle, et elle en rêve parce qu'elle a l'exterminé en l'exhumant *comme son propre passé*"¹⁹⁴. Contudo, não é neste registo que DeLillo apresentou a sua obra; pelo menos nas entrevistas concedidas aquando da publicação de *Libra*, DeLillo entende o seu trabalho de reconstituição de um modo completamente oposto ao de uma "ressurreição em cor-de-rosa". Mesmo quando o seu depoimento pode parecer ecoar as expressões com que Baudrillard descreve as operações da "ressurreição em cor-de-rosa", (por exemplo, na entrevista concedida a Herbert Mitgang, "'I couldn't possibly create fictional characters to compete with Oswald or Marina or Jack Ruby. So I didn't try. But fiction can counteract some of the ambiguity and try to rescue history from its confusions. Stories

¹⁹² Baudrillard, SS 17.

¹⁹³ Baudrillard, SS 22.

¹⁹⁴ Baudrillard, SS 22.

are a consolation; fiction can be a balm.''¹⁹⁵), o sentido da História que DeLillo apresenta não proclama a continuidade ininterrupta que a historiografia "cor-de-rosa" procura encontrar. Pelo contrário, procura salientar as diferenças e as convulsões do processo histórico, de modo a permitir um seu entendimento mais amplo. Porque, tal como a astrologia, o sentido da História, tal como indicado por Stephen Bernstein, é outra instância do Sublime em *Libra* e um novo ponto de referência contra as depredações da "era do simulacro". Porque, como instância do Sublime, respeita o princípio de não-representabilidade que Kant definiu como a característica primeira do Sublime e que Baudrillard, na sua referência à controvérsia iconoclástica, entende como a antítese do simulacro. Por outras palavras, é o factor desconhecido que interfere na equação entre a teoria do Sublime pós-moderno proposta por Lyotard e a experiência do Sublime em *Libra*; ou o elemento que supera o pensamento pós-moderno.

3.2 Multiplicidade e o Sublime Histórico

Juntamente com o Sublime pós-moderno proposto por Lyotard, talvez a outra proposta para um re-entendimento do Sublime em termos pós-modernos que tenha conseguido maior repercussão académica seja a defendida por Fredric Jameson. Enquanto que a proposta de Lyotard é a criação de uma alternativa à teoria avançada pela *transvanguarda* dos anos 80, a proposta de Jameson é sobretudo a averiguação das condições de representabilidade no âmbito de uma "última fase do capitalismo industrial", ou seja, define um Sublime enquanto elemento estritamente *material* de um conjunto de sistemas de reprodução contemporâneos: "Yet something else does tend to emerge in the most energetic postmodernist texts, and this is the sense that beyond all thematics or content the work seems somehow to tap the networks of the reproductive process and thereby to afford us some glimpse into a postmodern or technological sublime, whose power or authenticity is documented by the success of such works in evoking a whole new postmodern space in emergence around us"¹⁹⁶. O Sublime tecnológico descrito por Jameson está particularmente vinculado à emergência de um novo espaço pós-moderno; se considerarmos os exemplos aduzidos por Jameson como as realizações máximas do Pós-Modernismo (embora Jameson seja extremamente parcimonioso quanto a referências

¹⁹⁵ Herbert Mitgang. "Reanimating Oswald, Ruby et al. in a Novel on the Assassination". *NY Times* (19 July 1988): 15.

¹⁹⁶ Jameson 37.

literárias pós-modernas, o *cyberpunk* parece reunir na sua opinião as características de um Pós-Modernismo literário), podemos do mesmo passo considerar este Sublime tecnológico como a instância do Sublime característica do Pós-Modernismo literário.

Há que referir que as propostas de Lyotard e Jameson não são mutuamente exclusivas, pois que a proposta de Lyotard tem um alcance diferente: constitui uma leitura em termos kantianos das possibilidades de representação ao dispor da arte contemporânea, ou seja, uma leitura *estética* do Sublime- que poderia facilmente incluir instâncias do Sublime encontradas por Jameson, embora em termos completamente diferentes. Digamos que tanto a teoria de Lyotard como a de Jameson partilham a mesma base, a analítica do Sublime kantiana, conquanto Jameson interponha o aproveitamento muito próprio que Marx desenvolvera a partir dessa mesma base kantiana. Por outro lado, tal facto leva a que a teoria jamesoniana do Sublime se quer mais vinculada a instâncias concretas do Sublime contemporâneo; a teoria lyotardiana é tanto um estudo destas instâncias como a criação de espaços abertos para futuras criações (o que, no modelo conceptual de Jameson, previsivelmente encerraria um perigo "idealista"). Em todo o caso, existe uma ligação umbilical entre o Pós-Modernismo e o Sublime, tanto que qualquer reflexão sobre o pós-moderno passa também por uma reflexão sobre o problema do Sublime. Deste modo, pensar sobre *Libra* nos termos, por exemplo, de um Sublime tecnológico é pensar também sobre *Libra* em termos de um Pós-Modernismo. O problema do Sublime em *Libra* é também o problema da sua periodização.

Como referi anteriormente, a presença do Sublime em *Libra* não está vinculada a um novo entendimento do espaço ou pelas novas tecnologias de reprodução. Bem pelo contrário! Pelo menos, como a narrativa de Branch sugere incisivamente, não há maravilha tecnológica que resolva -ou sequer justifique- o assassinio de Kennedy ou, num quadro mais largo, as contradições que estiveram na base de todas as convulsões sociais ocorridas ao longo dos anos 60: em todos os aspectos, a tecnologia em *Libra* está *aquém*. Em suma, o mote publicitário "*Better Living Through Chemistry*" (criado nos anos 50 e uma presença recorrente na obra de DeLillo) é permanentemente negado, não havendo lugar para o fascínio associado ao Sublime tecnológico¹⁹⁷. O que não impede que o problema das novas possibilidades de representação permitidas pelo desenvolvimento tecnológico, da lógica

¹⁹⁷ Poderia, no entanto, recordar o exemplo apresentado por Schiller: sublime não é o canto das Sereias, é o esforço de Ulisses em não ouvi-lo. O fascínio pode estar associado ao Sublime, mas não são sinónimos.

cultural do "capitalismo tardio" (um conceito que DeLillo aceitaria sem reticências), seja extensivamente tematizado ao longo do romance -mas sem um Sublime tecnológico.

Conquanto pudessem ser estudadas outras instâncias do Sublime no romance (assim a figura da maternidade em Marguerite Oswald, por exemplo), encontro duas instâncias principais (que, coincidência ou não, configuram com grande clareza os dois modos kantianos), a saber, a crise de representação de Nicholas Branch face às incontáveis minúcias da investigação do assassinio (em termos kantianos, um objecto do *Sublime matemático*) e o desafio que a personagem de Oswald coloca por final em termos éticos e representacionais (em termos kantianos, um objecto do *Sublime dinâmico*). Julgo ser produtivo recordar a categorização kantiana, uma vez que o "Sublime tecnológico" dificilmente pode ser concebido enquanto Sublime dinâmico. Como o próprio Jameson admite, a tecnologia contemporânea não reúne as qualidades naturais (diria a "aura", com todos os ecos benjaminianos do termo) de um objecto do Sublime dinâmico: "*it is immediately obvious that the technology of our own moment no longer possesses this same capacity for representation: not the turbine (...) but rather the computer, whose outer shell has no emblematic or visual power, or even the casings of the various media themselves, as with that home appliance which articulates nothing but rather implodes, carrying its flattened image surface within itself (...) here we have less to do with kinetic energy than with all kinds of new reproductive processes*"¹⁹⁸. Consequentemente, a presença de uma personagem como Oswald coloca desde logo *Libra* como um objecto estranho perante o Pós-Modernismo. Mesmo assim, resta o problema do objecto matemático-sublime que representa a crise de Branch: poderíamos, mesmo conscientes da ausência de um fascínio tecnológico, encontrar nele um "Sublime tecnológico", nem que por defeito? Julgo todavia que a crise de Branch, enquanto objecto sublime, não é de procedência diferente em relação à personagem de Oswald; nem sequer a hipótese de um fascínio negativo é plausível. Com efeito, penso que ambos os objectos procedem de um mesmo fundamento: uma *metafísica da História*, com toda a ressonância anti-pós-moderna que o conceito de metafísica tenha.

Por consequência, a teoria do pós-moderno articulada por Jameson mantém uma relação de equilíbrio (impossível?) com *Libra*: se bem que destaquem segmentos da contemporaneidade contíguos (quando não coincidentes), teoria e romance perspectivam esses segmentos de modo bastante diferente; de tal modo que se iluminam mutuamente.

¹⁹⁸ Jameson 36-7.

Jameson destaca os seguintes aspectos constitutivos do pós-moderno: uma nova "superficialidade" ("*depthlessness*"), tal como manifestada na teoria contemporânea ou na nova cultura da imagem; um novo regime de "intensidades" que substitui o primado expressionista do Modernismo (e que Jameson aliás associa ao recente regresso às teorias do Sublime); uma nova espacialidade, caracteristicamente pós-moderna, relacionada com uma nova tecnologia, figura lídima de um não menos novo mundo económico (o capitalismo tardio ou multinacional); finalmente, uma crise da historicidade, ou seja, a crise do sentido de história enquanto projecto da Humanidade (emancipador ou não) que o Iluminismo havia criado: não só o espaço é a categoria fundamental do pós-moderno, mas também se perdem o sentido de "passado" e "futuro", e da sua energia dialéctica, em favor de um "eterno presente" (em suma, a falência do grande projecto hegeliano).

Embora Jameson apresente uma descrição e não um diagnóstico desta "lógica cultural", julgo não ser abusivo considerar que a teoria de Jameson (dada a sua natureza estritamente materialista) pressupõe que, a haver algum problema a resolver na interacção entre os sujeitos e os objectos da Pós-Modernidade, é sempre da parte do sujeito (enquanto superestrutura) que se verificará a adaptação necessária. Destituídos inapelavelmente, segundo Jameson, dos fundamentos metafísicos que garantiram a sua validade pragmática no passado, reduzidos à sua condição puramente material, os valores estéticos e históricos (que DeLillo reclama, embora não pudesse estar mais longe do pensamento metaliterário de DeLillo uma qualquer intenção pedagógica da arte) são, mesmo quando de conteúdo oposicional, inapelavelmente co-optados pela estrutura de base. A experiência estética do sujeito pós-moderno é pelo menos irrevogavelmente fragmentária: "If indeed the subject has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but "heaps and fragments" and in a practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory"¹⁹⁹. Uma das primeiras questões é a relação do sujeito pós-moderno com este "heterogéneo, fragmentário e aleatório" e a possibilidade de recuperar a sua capacidade "histórica": digamos que toda a possível relação entre o pós-moderno de Jameson e o pós-moderno de DeLillo se joga nesta questão, uma vez que a hipótese de *Libra* é a de que, conquanto seja irrepresentável essa

¹⁹⁹ Jameson 25.

capacidade "histórica", é **pensável**, e só essa sua qualidade pensável pode validar uma crítica (oposicional ou não) da Pós-Modernidade.

Jameson propõe adiante algumas possibilidades para o sujeito perceptivo pós-moderno exemplar, tal como o mutante capaz de observar simultaneamente cinquenta e sete canais de televisão, representado por David Bowie no filme *O Homem que Desceu do Espaço*, ou o cliente por fim possuidor de todo o equipamento perceptual necessário para interagir plenamente com o *hiperespaço* que Jameson encontra no Westin Bonaventure. É claro que o leitor ideal de DeLillo está mais próximo de um sujeito perceptivo tradicional do que dos mutantes jamesonianos; não é tão claro o que seja um "sujeito perceptivo tradicional", mas em todo o caso ao leitor de DeLillo não é pedida a aquisição de qualquer "equipamento perceptual" novo. Antes é pedida uma atenção redobrada aos mecanismos de organização temporal muitos próprios do romance delilliano: seria esta a primeira cláusula do "contrato de leitura" nele apresentado. Mesmo porque o romance de DeLillo nunca ensaiou o *total flow* que Jameson considera como o desiderato da arte pós-moderna: nos romances de DeLillo, abundam as técnicas de "intervalo", e *Libra* não é exceção. Podemos mesmo considerar a alternância entre os capítulos de Branch e os capítulos de Oswald como uma dessas técnicas, uma vez que pressupõem uma agilidade de acompanhamento diegético-temporal que excede os limites de uma atenção (a famosa regra dos "15 segundos") televisiva; aliás, os capítulos de Branch por si são já um desafio a essa agilidade, dada a sua tendência desconcertantemente proléptica, pela qual os factos reais são introduzidos dentro da estrutura do romance.

A ênfase colocada por DeLillo no facto de as figuras históricas reais que estiveram envolvidas no caso Kennedy excederem as melhores expectativas de qualquer ficcionista pode ser entendida também como um registo do número de entraves que o caso Kennedy coloca quanto à sua representação em *total flow*. Embora seja admissível que essa experiência fragmentária e aleatória da realidade tenha nascido com o impacto que a divulgação do assassinio teve junto da opinião pública (facto de que o filme Zapruder seria o emblema por excelência, tal como aliás é sugerido em *Underworld*), não podemos deixar de verificar em *Libra* uma preocupação obsessiva em registar uma dimensão inexoravelmente individual das suas personagens (mesmo quando essas personagens são exemplo da ingerência do simulacro no quotidiano), negando ao mesmo tempo as leituras conspiratórias do caso (como a proposta em *J.F.K.*) e as leituras oficiais (desde o relatório Warren aos "detractores"). Se bem que as personagens de *Libra* não possam ser entendidas

em termos de uma concepção tradicional (monádica) do sujeito, manifestam ainda a permanência de uma noção de indivíduo: problemática, mas actuante em todo o caso. Digamos que há em *Libra* um reconhecimento implícito dos limites de representação inerentes a cada personagem e um desejo (utópico?) de acompanhar e responder aos movimentos pelos quais as personagens (neste caso, Oswald em particular) configuram e superam esses limites. O mesmo é dizer que *Libra* é percorrido por um reconhecimento do **inefável**; ou por uma incessante problematização dos limites éticos e representacionais. Deste modo, o desafio que *Libra* coloca ao seu leitor não é o de ser capaz de apreender a multiplicidade enquanto multiplicidade de representações, mas sim o de **pensar constantemente o irrepresentável**, ou seja, percorrer as direcções indicadas por Branch e Oswald (como referi anteriormente, os principais lugares do Sublime no romance). Há todavia que pensar porquê, tendo o mesmo fundamento, estas duas instâncias são de natureza tão diferente; e porquê, dentro da antinomia simulacro/sublime proposta anteriormente, tanto a personagem de Oswald como a crise de Branch oscilam freneticamente entre os dois termos. O que leva à relação problemática entre o Sublime matemático e o Sublime dinâmico; e a qualidade *dinâmica* do Sublime apresentada em *Libra* está com efeito directamente relacionada com o problema da *multiplicidade* do romance.

Uma das antinomias actuates no romance é precisamente entre a multiplicidade e a infinidade irrepresentável; pelo menos, existe um equilíbrio entre estes termos contraditórios que a personagem de Oswald mantém por fim. Para lá da sua consciência puramente individual de ter entrando nos domínios sublimes da História, não pode ser esquecido que Oswald é ainda um tópico de representação para outros intervenientes; e que, para estes outros intervenientes (Branch à cabeça), Oswald aparece sobretudo como multiplicidade: "To Nicholas Branch, more frequently of late, "Lee H. Oswald" seems a technical diagram, part of some exercise in the secret manipulation of history. A photograph taken by hidden CIA cameras of a man walking past the Soviet embassy in Mexico City bears the identifying tag "Lee H.Oswald (...) Another form of double. It's not surprising that Branch thinks of the day and month of the assassination in strictly numerical terms- 11/22"²⁰⁰. A associação por Branch da data do assassinio de Kennedy com a fácil explosão de duplos de Oswald merece no mínimo esta observação: o universo diegético do romance é, regra geral, facilmente duplicável. Sem que opere por trás um

²⁰⁰ *Libra* 377.

"princípio conspiratório": a conspiração é um princípio extremamente deslizante neste romance, e poderíamos mesmo estudar *Libra* unicamente como uma demonstração dessa faculdade de deslize. Mas o desafio fulcral proposto por *Libra* a todas as nossas representações de Oswald consiste na possibilidade de Oswald ser (pelo menos, nas condições actuais de representação) ulteriormente irrepresentável; e que todas as representações de Oswald (inclusive as suas próprias auto-representações) enquanto multiplicidade (duplicidade) são outras tantas instâncias do simulacro e outros tantos falhanços em compreender a dimensão *única* de Oswald.

Uma demonstração prática deste problema: esta nova forma de duplo está directamente associada à preponderância contemporânea da representação sobre o representado. Ao contrário da vivência interior do duplo, tópico privilegiado desde Hoffmann a Dostoevsky, o novo duplo pós-moderno de DeLillo é puramente imagem, sem um interior que duplique. A menos que, como é referido em seguida, haja algo mais a dizer sobre a duplicação: "But there's something even more curious than the misidentification. The man in the photograph matches the written physical description of T.J. Mackey (The Curator has never been able to provide a photograph of Mackey labeled as such.)"²⁰¹. Neste caso, é a própria duplicidade interna da fotografia que está em causa. Afastemos a hipótese de conspiração, de um agente directamente responsável pelas "manipulação secreta da história": seria pressupor uma transparência das imagens que quer o romance quer a teoria pós-moderna negariam. No seu processo de auto-(re)produção, as imagens criam por si os seus próprios duplos, num processo de multiplicação para além das capacidades humanas de representação: o mesmo é dizer que as imagens contemporâneas são objectos matemático-sublimes. A imagem contemporânea só pode existir como excesso representacional e como simulacro, ou seja, o Sublime matemático e o simulacro contemporâneos fundamentam-se mutuamente e essa qualidade matemático-sublime do simulacro aumenta a sua eficiência enquanto ocultação do seu vazio metafísico e da existência (subterrânea?) de uma processualidade histórica dinâmica que comentaria esse vazio; o que, por sua vez, comenta a antinomia que tenho desenvolvido, entre **multiplicidade enquanto simulacro e da infinidade enquanto sublime**. Devo agora acrescentar: **da infinidade enquanto sublime dinâmico**. O sublime dinâmico em *Libra* está numa relação inversamente proporcional à multiplicidade de representações; daí que a irrepresentabilidade final de Oswald seja apenas veiculada pela meditação final de

²⁰¹ *Libra* 377-8.

Marguerite Oswald, pela conversa dos rapazes que passavam nessa altura pelo cemitério, pelo projecto de vida que Oswald configura na prisão...e mais seria desvirtuar essa qualidade irrepresentável do carácter inexoravelmente histórico de Oswald. Além de que a própria tendência metafísica da obra de DeLillo, por si, justificaria este número parcimonioso de instâncias do Sublime: apesar do lugar que a noção de realidade empírica ocupa no espaço ideológico dos seus romances, DeLillo não é um escritor realista (no sentido lukacsiano do termo), estando mais próximo de uma tradição de romances "de ideias" ou do romance de tese; o que não quer dizer que os romances de DeLillo ofereçam uma interpretação *a priori* da realidade contemporânea. Embora seja uma aproximação demasiado fácil (o que não impede alguma crítica de referir abusivamente esta proximidade), acontece no romance de DeLillo como no romance naturalista (de Zola a Frank Norris): como conciliar os fundamentos do romance de tese com a observação de um real social na sua materialidade? Nem o romance naturalista nem o romance de DeLillo conseguem resolver esta contradição; afinal, esta contradição está na base da própria hipótese do romance, porque é efectivamente de um problema de interpretação que nascem os conflitos éticos e representacionais de que *Libra* está saturado.

Não é aquela a única objecção que possa ser posta a uma tese do "Sublime histórico". Embora geralmente o Sublime seja associado a objectos de qualidade atemporal (como Lyotard observa, pelo menos a teoria de Burke radica precisamente nesta possibilidade de "nada ocorrer" no Sublime), não é forçado nem sequer único em DeLillo encontrar um Sublime histórico. Como Schiller diria: "a História universal é para mim um objecto sublime. O mundo nada mais é no fundo, enquanto objecto histórico, do que o conflito das forças da natureza entre si mesmas e com a liberdade humana, fazendo-nos a História o relato acerca do sucesso desta luta". Pode parecer desnecessária a comparação do Sublime em DeLillo com uma teorização tão recuada, mas permite esclarecer alguns problemas fundamentais: o Sublime histórico em *Libra* repete este conflito entre acção humana e objecto, embora com diferenças substanciais em relação ao projecto de Schiller, não só em termos de liberdade humana, mas também quanto ao conceito de Natureza. Do mesmo modo que Schiller de seguida exceptua da sua noção de História e de Natureza as vicissitudes de momento histórico específicos, também há que exceptuar do Sublime histórico de DeLillo quase toda a escalada piramidal de factos e factóides à volta de Oswald e do assassinio. Tal como acontece nas tragédias de Schiller, o Sublime em *Libra*

reside nas acções e nos sujeitos que põem em evidência a natureza contraditória, *agónica*, da processualidade histórica. Com a diferença fundamental de a contemporaneidade ter entretanto complicado o universo ético-representacional moderno (de que o projecto estético de Schiller é um fundador), através, por exemplo, do primado do simulacro; perante o qual, o conceito de Natureza ganha um carácter de tal modo problemático que só uma **reconstrução em profundidade** (leia-se: pensar o irrepresentável) permite a sua re-conceptualização. A liberdade humana radica nessa reconstrução -e Oswald não encontra finalmente a sua liberdade quando formula (ironicamente) na prisão o seu projecto de vida? É deste pressuposto que depende a hipótese oposicional (em termos schillerianos: "emancipadora") de *Libra*.

A hipótese "emancipadora" de DeLillo é a de que a "Natureza" ainda não foi destituída pela "Imagem", apesar de todas as aparências do contrário (como *White Noise* já explorara extensivamente). Uma hipótese original, tendo em conta estas palavras de Jameson sobre a relação entre cultura e realidade: "Today, culture impacts back on reality in ways that make any independent and, as it were, non-or extracultural form of it problematical, (...) so that finally the theorists unite their voices in the new doxa that the referent no longer exists"²⁰². O projecto de DeLillo segue em sentido contrário ao descrito: existe um referente e a realidade tem um tal impacto na cultura que excede as suas capacidades de representação, revelando os seus limites: qualquer forma "não-real" de cultura só pode ser extremamente problemática, ou melhor, simulacional. A história do assassinio de Kennedy é tanto mais produtiva quanto os factos a ela associados possuem uma irrefutabilidade histórica extrema, combinada com uma demonstração exacta dos limites de representação da sociedade de informação contemporânea. **O caso Kennedy afirma inegavelmente a existência de uma mudança narrativizável e historicizável**, mudança essa todavia que, por via da nova sociedade de informação (formada precisamente a partir de 1963?) e do primado do simulacro que a sustenta, permanece oculta ou, pelo menos, irrepresentável. O desafio (um outro: a produtividade das teorias do Sublime quanto à sua relação com *Libra* pode efectivamente ser medida pela existência comum de um grande número de desafios) presente em *Libra* é precisamente tentar encontrar na história de Oswald os mecanismos de formação do sujeito histórico. O outro desafio é conseguir fugir aos epítetos de "sentimental" ou "simulacional" e "cor-de-rosa" que as teorias do pós-moderno de Jameson e Baudrillard lhe colocariam.

²⁰² Jameson 34.

A primeira questão a propósito da recuperação da História no romance de DeLillo é a da *puerilidade*. Entendo puerilidade no sentido que Karl Marx confere ao termo quando discute, no final da introdução aos *Manuscritos de 1857*, o mistério do apelo estético inesgotável da poesia e da mitologia helénicas: se bem que haja esse apelo, derivado do facto de provirem de condições sócio-económicas únicas -a "infância da civilização"-, seria pueril o esforço de, na contemporaneidade, continuar a poesia e mitologia helénicas. É também a questão da "nostalgia do real" de Baudrillard ou dos "falsos retornos" de Jameson; ou de saber se DeLillo repetiria apenas os mesmos enganos que descreve em Oswald e em outras personagens; ou ainda a questão de puerilidade ou originalidade em DeLillo. Seria com efeito fatal para a oposicionalidade que DeLillo reclama para o seu romance se a sua crítica fosse fundamentada num modelo anacrónico de história, pois seria duplicar precisamente o sentido do pós-modernismo descrito por Jameson que é suposto contrariar; uma "culturalização" da realidade que a biografia de Oswald, em todo o caso, problematizaria exponencialmente. Por consequência, a originalidade de DeLillo residirá no modo como o romance tematiza a permanência das mesmas condições sociais que assistiram ao nascimento da ideia de História. Novamente, a importância da teoria do Sublime: a recuperação da categoria do Sublime (longinquamente enunciada pelo Pseudo-Longino) e a criação da ideia moderna de História são coetâneas, pelo que a produtividade perene do sublime pode indiciar a permanência das mesmas estruturas sociais básicas que estiveram na base de ambas as teorizações (da História e do Sublime).

Penso que a diferença entre o pós-modernismo de Jameson e o pós-moderno de DeLillo é uma questão de (para continuar com a terminologia marxista) valor (tanto de uso como valor-trabalho). O fascínio presente no uso dos novos sistemas de crédito bancário, das novas tecnologias de comunicação ou informação que, segundo Jameson, distingue a euforia pós-moderna, não é reafirmado em *Libra*. Os resultados apresentados por via da cornucópia de tecnologias oferecida pela CIA excedem as necessidades de Branch. Daí que o seu valor de uso conheça uma reversão catastrófica; aliás, é significativo que a descrição das (supostamente esclarecedoras) provas possam ser lidas como um catálogo de loja dos horrores. Não é surpreendente que Branch mostre confiança apenas na capacidade (artesanal?) dos seus poderes mnemónicos: "But he knows where everything is. From a stack of folders that reaches halfway up a wall, he smartly plucks the one he wants (...)

There is no formal system to help him track the material in the room. He uses hand and eye, color and shape and memory, the configuration of suggestive things that link an object to its contents"²⁰³. Contudo, esta segurança relativa é incessantemente perturbada pela sucessão de novas provas e investigações científicas que o Curador (que, coincidência ou não, Branch só conhece pelo telefone) envia, pelo que Branch é cada vez mais um pesadelo corporativo: a depreciação do valor-trabalho até 0. Se bem que Oswald seja o escândalo principal do romance, Branch é o eficaz escândalo da sua ineficácia total, ou seja, a sua produtividade é tão facilmente perturbável que só um problema de importância civilizacional pode justificar um tal fracasso.

A volubilidade das personagens é efectivamente um dos problemas fulcrais de *Libra*. Um aspecto a reter é a surpreendente facilidade com que Oswald é abordado por desconhecidos, desde Ferrie a de Mohrenschildt. Sem dúvida que Oswald parece facilmente influenciável por desconhecidos (seja como for: quem com efeito podemos considerar como os conhecidos de Oswald?), mas a questão neste momento é o modo com o romance trata as estratégias de abordagem por parte destes contactos de Oswald. Invariavelmente, não só tentam fazer com que Oswald reconheça a sua originalidade, como também admitem eles próprios reconhecer a natureza única de Oswald. Mais do que um esquema de "afinidades electivas", o que está em causa é o próprio entendimento do devir histórico, mormente de como um facto histórico pode ser gerado, sem que para isso as intenções originais dos intervenientes assumam especial referência –a menos quando essas mesmas intenções servem precisamente para realizar outros fins que não os inicialmente previstos. Se bem que DeLillo não pretenda decerto formular uma teoria da evolução histórica (decerto que essa breve constatação sobre o valor da intenção, ou da "vontade", sobre o processo histórico não merece uma atenção especial por parte da teoria historiográfica contemporânea), não é menos verdade que, através desse re-entendimento da processualidade histórica, DeLillo cria uma estética própria (neste caso, bem merecedora da atenção dos teóricos, dada a ruptura com alguns dos padrões pós-modernistas que tenho observado); e, porque não referi-lo, uma filosofia e uma sociologia próprias.

A relevância dos sucessivos encontros de Oswald com os seus contactos reside aí: oferece uma imagem esclarecedora da sua relação com a sociedade. Se um dos motivos do paradoxo histórico que Oswald representa é o facto de combinar a marginalidade com o seu

²⁰³ *Libra* 14-5.

papel histórico decisivo, o momento em que encontra os seus vários contactos é a instância que medeia estas duas realidades distintas. Facto do qual podemos desde logo tirar duas conclusões (tendo também em consideração a relativa marginalidade de grande parte dos instigadores da conspiração): por um lado, a fragilidade e a indeterminação dos sistemas de poder político, tão vulnerável afinal face aos assaltos de um grupo incomensuravelmente minoritário; por outro, como é evidente depois da comparação com *Oswald's Tale* ou o relatório Warren, *Libra* acentua a marginalidade dos intervenientes na conspiração: ao gosto ou não de alguma crítica, *Libra* revela a existência de largos segmentos sociais que passam ao lado da sociedade americana (auto)imaginada como tal. Contudo, essa revelação por si não justificaria a dimensão única de Oswald: mesmo que em certa medida represente uma "outra América" (na expressão celebrizada por Michael Harrington), Oswald nunca se confunde com um herói colectivo (ao jeito do romance proletário dos anos 30). Não é relevante de todo neste momento lembrar a diferença entre uma personagem histórica, como Oswald, e personagens ficcionais, uma vez que, mesmo em confronto com as outras personagens históricas presentes no romance, Oswald adquire uma dimensão histórica única. Por seu lado, David Ferrie, Jack Ruby, de Mohrenschildt, do mesmo modo que Frank ou Raymo, constituem no fim uma presença residual, enquanto a notícia das suas mortes pontua os meandros da investigação de Branch. Embora por si indiciem a existência de uma outra conspiração destinada a encobrir a primeira, é inevitável observar que esta eventual segunda conspiração, conquanto possa ser muito mais sofisticada -e certa- que a anterior, não possui o seu valor histórico: basta que não seja desenvolvida à volta do eixo Oswald-Kennedy. Ferrie, novamente com mais alguma razão do que imaginaria, está certo quando isola, de entre a intriga que ele e os seus colaboradores preparam, Oswald e Kennedy, uma vez que, pelo menos dentro da economia narrativa do romance, Oswald é o único elemento cuja valia histórica pode ser equiparada à de Kennedy. O que não só retira a importância do assassinio-enquanto-conspiração (e respectiva teoria), como leva de novo à questão mais importante: de que modo Oswald assume esta importância?

Uma leitura psicanalítica indicaria a presença de um "retorno do reprimido" em processo nesta evolução de Oswald, que poderia ser então associada a uma manifestação da consciência recalcada americana das suas realidades menos favoráveis, sendo que o assassinio corresponderia ao momento traumático de libertação desse reprimido. Decerto que a questão Oswald é uma questão que os americanos desejam evitar a todo o custo (até aos dias de hoje), embora não sintam por isso uma menor obsessão com a sua biografia.

Contudo, não penso que o efeito produzido por Oswald possa ser inteiramente representado através deste "retorno": para o que é importante lembrar de novo a surpresa e mesmo algum encanto (mesmo quando, como acontece com Ferrie, esse encanto se aproxima perigosamente, na perspectiva de Oswald, do assédio homossexual) que os seus contactos encontram com Oswald. Não, o processo pelo qual Oswald se junta à "corrente" histórica é demasiado fácil para um "retorno do reprimido"; e, no entanto, Oswald e o problema interpretativo que a sua biografia coloca são, pelo menos no modo como DeLillo os descreve, de tal modo fugidios que essa facilidade é extremamente problemática, como se a biografia de Oswald anulasse desprevenidamente algumas categorias fundamentais da cultura e da política contemporâneas. É essa fuga que, na minha opinião, interessa analisar, para que seja possível construir uma explicação tão abrangente quanto possível da dimensão histórica de Oswald: a sua relevância histórica será tanto melhor entendida (podia ser esta a tese de *Libra*) quanto ele for percebido como um problema interpretativo e for admitido que, de algum modo, há algo na biografia de Oswald que foge às categorias fundamentais do nosso pensamento. Daí que, por exemplo, os remédios alternativos propostos por Keeseey sejam, no mínimo, desajustados: "rather than trying to close the gap between rich and poor in the ordinary, difficult, but only effective ways -working hard at steady jobs to improve his family's lot, protesting against economic injustice at organized meetings and in the voting booth- Lee turns again to secret plots involving violence that he mistakenly sees as revolutionary"²⁰⁴. Será demais realçar que, como o romance tematiza abundantemente, são precisamente os "meios eficazes" de Keeseey o melhor modo de passar *ao largo* da História? Em todo o caso, penso que seria abusivo ler *Libra* à luz de um qualquer esquema de *self-improvement* frankliniano (conquanto este possa ser muito do agrado da cultura americana): diria por exagero que o Oswald de DeLillo está mais próximo dos heróis insuperavelmente heróicos de Stendhal do que do herói americano clássico (ou dos seus negativos, como os narradores de Poe ou os americanos perdidos de Melville) ou, para ser mais concreto, de Julien Sorel do que de Poor Richard, Ragged Dick ou de Ishmael, Pierre ou Israel Potter. Lembrando sempre que Oswald é um caso saliente de resistência à interpretação, pelo que este esforço de localização "topográfica" de Oswald só seria justificável em outra extensão.

²⁰⁴ Keeseey 164.

A relevância histórica de Oswald está deste modo associada ao problema da sua interpretação. É uma hipótese absurda, mas o universo de *Libra* é muito receptivo em todo o caso ao absurdo: a de que o próprio Oswald tenha configurado a sua biografia (que, como sabemos, ele realmente pretendia que tivesse relevância histórica) de modo a suscitar a própria dificuldade da sua interpretação. Nem *Libra* nem os relatos não-ficcionais permitem contudo verificar esta hipótese, mas, para além do cuidado dos conspiradores em configurar um "bode expiatório" extremamente interpretável, *Libra* ainda descreve o próprio cuidado de Oswald, após ser detido, em assegurar o seu renome histórico (passa a ser o "trabalho da sua vida"), mesmo que a reconstrução da sua vida anterior ao assassinio ocupe o resto que tem ainda a viver (e a sua cela, numa premonição da sala preenchida de papéis e relatórios de Branch); como se a verdadeira vida de Oswald tivesse duas naturezas suplementares, a da "acção" e a da "interpretação".

Não é surpreendente assim que Oswald entenda o "trabalho da sua vida" como um trabalho de interpretação: "Lee Harvey Oswald was awake in his cell. It was beginning to occur to him that he'd found his life's work. After the crimes comes the reconstruction. He will have motives to analyze, the whole rich question of truth and guilt. Time to reflect, time to turn this thing in his mind. **Here is a crime that clearly yields material for deep interpretation**"(ênfase minha)²⁰⁵. É neste momento que a existência anónima de Oswald encontra um rumo. Desta vez, Oswald não se ilude quanto ao seu papel: imagina-se enquanto figura histórica, o que de facto é. Esta coincidência final sugere, na minha opinião, que esta meditação final de Oswald não deve ser entendida nos mesmos termos de outras meditações de Oswald (como o "diário histórico"), pois que possui uma nova profundidade, que advém não só do carácter profundamente traumático do assassinio mas também das possibilidades de (re)auto-entendimento que o caso oferece a Oswald. Mais do que uma continuação das ilusões de Oswald e da sua tendência para imaginar-se em termos de *pose*, é o momento de Oswald efectuar o seu *regresso*.

O que poderá querer dizer que a pretensão ulterior de Oswald é pensar-se a si próprio enquanto entidade histórica: "Time to grow in self-knowledge, to explore the meaning of what's done. He will vary the act a hundred ways, speed it up and slow it down, shift emphasis, find shadings, see his whole life change. This was the true beginning"²⁰⁶. De que outro modo poderíamos entender este compromisso de Oswald com a dimensão do Tempo? Com efeito, é evidente que o propósito final de Oswald é fazer o Oswald

²⁰⁵ *Libra* 434.

²⁰⁶ *Libra* 434.

"histórico" compreender o Oswald "pré-histórico", efectuar um trabalho da memória que, ao invés de isolar alguns momentos significativos, consiga recapturar todos os instantes e saturá-los de significado; uma memória *inclusiva*, não *exclusiva*. Digamos que Oswald pretende criar um *monstro* da percepção temporal que fosse capaz de perceber todos os instantes, tanto distintiva como relacionalmente. É a criação desse monstro aliás que os autores de Oswald, desde o comissário Warren a Norman Mailer, têm procurado criar, embora em vão. No caso de DeLillo, seria forçado encontrar mais do que algumas "sugestões de leitura" com vista à criação desse monstro, uma vez que Branch, enquanto intérprete interno do caso, não consegue senão ensaiar várias hipóteses heurísticas (embora DeLillo vá posteriormente tentar criar o seu próprio monstro, em *Underworld*).

Certamente que o propósito de Oswald não chegará a ser cumprido, por via da *vendetta* de Jack Ruby. Contudo, é significativo que Oswald nas suas meditações finais prenuncie o tratamento histórico que receberia na posteridade: "they will give him writing paper and books. He will fill his cell with books about the case. He will have time to educate himself in criminal law, ballistics (...) whatever pertains to the case he will examine and consume. People will come to see him, the lawyers first, then psychologists, historians, biographers. His life had a single clear subject now, called Lee Harvey Oswald"²⁰⁷. Ou seja, apesar de todas as ilusões que pontuam o seu percurso, Oswald é no final lúcido ao ponto de apresentar uma clara premonição da maneira como tanto os seus contemporâneos como os seus vindouros iriam estudá-lo enquanto figura histórica. Ora, como referi anteriormente, este aspecto é algo de único em *Libra*, uma vez que o relatório Warren é omissos em relação ao período entre a prisão e o assassinio de Oswald (*Oswald's Tale* é também omissos quanto ao mesmo período). Para além da questão da *singularização* de Oswald, julgo podermos encontrar outro princípio em acção por estas páginas; princípio esse que, na densa meditação final de Oswald, é aludido em seguida: "There was clearly a better time beginning, a time of deep reading in the case, of self-analysis and reconstruction. He no longer saw confinement as a lifetime curse. He'd found the truth about a room. He could easily live in a cell half this size". A tarefa final de Oswald é ao mesmo tempo um trabalho de (auto)leitura e interpretação, de reconstrução e melhoramento pessoal; e o princípio unificador que rege esta múltipla tarefa é o da possibilidade utópica de, numa curiosa reversão da estética modernista, *temporalização do espaço* (para além de uma noção de personagem enquanto texto: os livros que Oswald pretende são ulteriormente a escrita de

²⁰⁷ *Libra* 435.

si próprio). Ou seja, a partir do momento em que consegue determinar as coordenadas temporais da sua vida marcada pelos espaços desidentitários, justifica a sua vida, o seu crime inclusive; o projecto utópico final de Oswald é conseguir representar a sua biografia enquanto ligação coerente entre passado/presente/futuro. Certamente que, para além da posterior impossibilidade física, este projecto encontraria ainda o obstáculo da irrepresentabilidade da História; todavia, a reconstrução pessoal de Oswald depende da própria possibilidade de uma simbiose com a sua (de Oswald) natureza histórica: "The more time he spent in a cell, the stronger he would get. Everybody knew who he was now. This charged him with strength"²⁰⁸.

O ultraje final de Oswald foi o ter demonstrado que não é possível permanecer imune à História, pelo que o diagnóstico feito por Karlinsky quando em conversa com Ruby tem tanto de certo como de (pateticamente) desajustado: "It's terrible, what's happening in this city, Jack. Every hour brings new words of grief abroad and wonderment how this could happen. Already the Europeans are talking this is conspiracy. What do we expect? They have their centuries of daggers in the back, frame-ups and poisons"²⁰⁹. Se é tentador entender estas frases nos termos de uma perda da inocência política americana, julgo no entanto que o que está aqui em causa é sobretudo o efeito traumático do assassinio no simulacro da política internacional durante a Guerra Fria (aliás, como a obra de DeLillo tem indicado com alguma persistência, a própria noção de "inocência política" é bastante questionável). Logo, está aqui um exemplo de como o simulacro, coadjuvado pela posição dominante que adquiriu no mundo contemporâneo, é um fiel servidor dos fins da História; e o serviço é tão mais eficiente quanto consiga ocultar a sua natureza histórica ou, por outras palavras, quanto mais consistente for a sua fundamentação metafísica *ex tempore*.

Deste modo, não devemos conferir ao diagnóstico de Karlinsky o mesmo valor que à leitura pessoal dos acontecimentos por parte de Oswald, porque se esta leitura está comprometida com a dimensão irrepresentável (sublime) da História, o diagnóstico de Karlinsky é um dos exemplos finais do primado do simulacro no universo político contemporâneo: digamos que oferece uma excelente leitura superficial dos acontecimentos, mas que evita os desafios representacionais que este caso indelevelmente transporta. Poderia mesmo dizer que o diagnóstico de Karlinsky é contra-representacional, uma vez que

²⁰⁸ Libra 435.

²⁰⁹ Libra 429.

o seu propósito evidente é o de rasurar quaisquer realidades comprometedoras - They're saying reports of mob action any time. The people want a blank space where he's standing. This act, they'll build a monument, whoever does it. It's the shortest road to hero I ever saw"²¹⁰-, ou seja, anular o problema Oswald e possivelmente elevar Ruby a herói (o que em todo o caso é também elidir quaisquer desafios representacionais). Ficamos por saber se o apelo "mefistofélico" de Karlinsky é ou não acompanhado de uma presciência "demoníaca", pelo que não podemos asseverar qual seja de facto o papel destinado a Ruby, mas, seja como for, a avaliar pelas outras instâncias "mefistofélicas" no romance, não é provável que um carácter heróico da *vendetta* de Ruby seja alguma vez uma possibilidade a ter em atenção. É conveniente lembrar que a figura do herói é um dos simulacros recorrentes em *Libra* (e por isso é de evitar uma leitura heróica do Oswald de *Libra*: seria não só continuar o simulacro, como evadir-se à dimensão maximamente problemática da representação de Oswald).

Não é então surpreendente que Ruby sinta uma identificação final com Oswald. Tal como Ferrie e de Mohrenschildt haviam tentado cativar Oswald para os seus planos, Karlinsky tenta convencer Ruby a assumir o papel de vingador. Um papel, no entanto, para o qual Ruby posteriormente intui terem sido escondidas algumas linhas: "He begins to merge with Oswald. He can't tell the difference between them. All he knows for sure is that there is a missing element here, a word that they have cancelled completely. Jack Ruby has stopped being the man who killed the President's assassin. He is the man who killed the President"²¹¹. Para além do problema da identidade de Oswald (dir-se-ia que Oswald é o *everyman* genuíno, tal a sua capacidade para se confundir com qualquer outra pessoa), a questão fulcral aqui é a consciência de um elemento ausente, em todo o caso directamente associado ao fiasco das grandes expectativas que Karlinsky prometera. Essa "palavra omitida" pode ser a consciência do vazio metafísico do simulacro, mas Ruby não entenderá até ao fim a sua função subalterna nas intrigas. Daí que Ruby sofra de uma culpa sem referente denominável, o que Ruby tenta suprir através de um imaginário paranóico, povoado por imagens dos campos de concentração nazis.

Embora Auschwitz possa ser a evidência cruel da existência de um devir histórico, no romance de DeLillo nem Auschwitz é imune ao primado do simulacro. Digamos que, tal como a América não é imune ao devir histórico, Auschwitz não é imune ao simulacro e às suas intrusões no imaginário e no universo representacional contemporâneo. Daí que, ao

²¹⁰ *Libra* 431.

²¹¹ *Libra* 445.

contrário de Oswald (que aparenta ter percebido os mecanismos de reprodução do sujeito histórico contemporâneo), as meditações finais de Ruby incidam obsessivamente sobre um estereótipo, o do judeu perseguido. Embora o anti-semitismo a que Ruby alude constantemente seja insofismavelmente um facto histórico, Ruby, no final, constitui-se como um sujeito esquizofrénico, tal a sua crença absoluta nas suas fantasias anti-semitas. Para o Ruby morituro, América e Auschwitz são (literalmente) a mesma coisa. Não é decerto esse um dos propósitos da crítica de DeLillo à sociedade americana (apesar da ansiedade de alguma crítica quanto à presença recorrente de alusões nazis na obra de DeLillo), mas a facilidade com que estereótipos e preconceitos conseguem influenciar as mais diversas agendas políticas é um deles. Afinal, o desafio lançado por Karlinsky a Ruby já havia sido posto em termos de um poderoso estereótipo americano (que serve aliás para inúmeros fins ao longo do romance), a "luta ao sol poente" dos *Westerns*, como insinua Karlinsky: "it's considered settling things Old West-style. They have it ingrained in the way they think. You get a shvartzer kills another shvartzer in a gunfight, the case won't even go to trial"²¹².

Para além do estereótipo do *Western*, há ainda o aproveitamento que Karlinsky faz dele. Não é apenas o caso de Karlinsky nitidamente confiar num outro estereótipo – o do texano e da sua noção peculiar de justiça – de modo a persuadir Ruby que a sua vingança vai ser despenalizada, tendo em conta o apoio popular que tal iniciativa granjearia. Porque Karlinsky, ao sugerir que a vingança nem sequer seria levada a tribunal, reafirma uma das suas obsessões quanto à resolução do caso de Oswald: a da necessidade a todo o custo de fazer com que o acto de Oswald não constitua mais que um acto passageiro e sem importância. Poderíamos entender esta obsessão de Karlinsky como apenas uma obsessão individual, determinada pela protecção dos seus interesses individuais; mas, na medida em que responde a uma obsessão presente já na própria cultura americana, todo este esforço de persuasão por parte de Karlinsky pode também ser lido como o comentário mais extenso de DeLillo sobre o modo como a América lida com a sua própria história. Desta forma, a figura da "luta ao sol poente" não é apenas um dos muitos estereótipos e simulacros que povoam todos estes esforços de persuasão ao longo do romance; é também uma figura do entendimento da América. Tal como os "conselhos" de Ferrie e de Mohrenschildt, o discurso de Karlinsky é mais profundo do que intencionaria. Tanto mais que a história "ao sol poente" citada por Karlinsky repete o modo como o discurso americano lê a sua história:

²¹² Libra 431.

como se fosse uma reconciliação (em termos hegelianos) de termos inexistentes, ou então uma noção idealista da História sem dialéctica. Tal como a cultura a representa, a História americana é pura finalidade; e casos como o de Oswald são tão ameaçadores para essa pura finalidade quanto esta conspiração nem sequer possuía provavelmente uma finalidade clara. Pelo contrário, o discurso americano da História acentua o seu valor final, em desfavor do seu processo dialéctico, isto é, tal como o pistoleiro elimina outro sem qualquer penalização, assim o discurso americano pretende rasurar todas as vicissitudes históricas (dialécticas) de modo a assegurar a inviolabilidade da *ideia* milenar (Nova Jerusalém, *City-upon-the-Hill...*). As dificuldades simbólicas do caso de Oswald começam a partir do momento em que transgride toda uma série de categorias e pressupostos que sustentam a ideia final.

Para além daquela reconciliação de termos inexistentes, é também importante referir uma relação semiótica que, como a crítica clássica da literatura americana observou *ad nauseam*, caracteriza a cultura americana : o símbolo. Uma tendência bastante actuante também em *Libra*, por duas razões: não só porque o símbolo foi o espaço privilegiado de crítica na cultura americana (a "jeremiada americana" citada por Bercovitch), em desfavor de uma crítica mais vinculada à observação do real social concreto, como também porque o símbolo depende duma intensificação do significado, intensificação essa que permite a extracção das verdades absolutas a partir de factos (excessivamente?) relativos, como se o símbolo fosse uma potência exponencial por natureza conducente ao infinito. Também por isso, a resistência simbólica do caso Kennedy: como simbolizar um facto que, por base, encerra uma grandeza (entenda-se: uma grandeza histórica) já de si exponencial? Ou, nos termos de Branch, como simbolizar um facto que por si constitui uma aberração, ou que, como as personagens descobrem, é demasiado real, isto é, indica uma realidade sócio-histórica que a cultura americana tendencialmente desvaloriza? Contudo, as personagens de *Libra* não conseguem pensar sobre o caso senão em termos simbólicos: é, em todo o caso, um outro esforço de levar de novo o caso para o campo do representável, tal como a exaustiva cobertura mediática do evento ou os diversos simulacros de planos elaborados pelos restantes conspiradores. Em certo sentido (há que lembrar sempre a restrição que constitui a incerteza quanto à abrangência histórica do simulacro), o pensamento simbólico é equacionado com as outras formas de simulacro no romance, como se a ligação necessária entre os termos do símbolo fosse o processo tropológico que também está presente na autovalidação do simulacro. Esta crítica do símbolo já havia dominado alguma da literatura

americana clássica (Hawthorne, Melville...), mas novamente DeLillo demarcase de uma tradição americana reconhecível, uma vez que coloca desde logo a questão no campo do irrepresentável, ao mesmo tempo que as meditações das personagens revelam a inadequação e a insuficiência de um pensamento simbólico. Deste modo, penso que o diálogo mais importante estabelecido por *Libra* quanto à questão do signo/símbolo não tem como principal interlocutor a tradição simbolista americana (a ser, introduziria um carácter de necessidade na economia de representação do romance que contrariaria não só a rejeição de uma causalidade simples como também a causalidade complexa -inexoravelmente histórica- nos limites do pensável que o Sublime histórico inscreve no romance), mas sim a própria economia do signo na contemporaneidade; e que esse diálogo está intimamente associado com a própria relação do romance de DeLillo com o Pós-Modernismo.

Fredric Jameson conclui a sua reflexão sobre a arte pós-moderna do vídeo com uma pequena história sobre a evolução do conceito de signo durante a modernidade (aqui entendida no sua acepção histórica) e a sua relação com a evolução dos movimentos estéticos seus contemporâneos: "once upon a time at the dawn of capitalism and middle-class society, there emerged something called the sign, which seemed to entertain unproblematical relations with the referent. This initial heyday of the sign (...) came into being because of the corrosive dissolution of older forms of magical language by a force which I call that of reification, a force whose logic is one of ruthless separation and disjunction, of specialization and rationalization, of a Taylorizing division of labor in all realms. Unfortunately, that force which brought traditional reference into being continued unremittingly, being the very logic of capital itself"²¹³. Nos termos desta reflexão de Jameson, a evolução do signo segue a própria lógica do capitalismo (aliás, não é forçado relacionar neste momento uma série de acontecimentos já nossos conhecidos, todos eles emergentes durante o mesmo período, como a teoria do sublime, a História, o capitalismo inicial e o conceito de signo). Podemos falar então de uma economia semiótica que, ao replicar a lógica do capital, assume gradualmente uma cada vez maior complexidade. O impacto do que Jameson designa como "reificação" sente-se de igual forma no signo e no mercado (ou, de modo idêntico, nas categorias estéticas ou nas históricas): uma quebra de verdades absolutas e atemporais, em favor de uma nova consciência da mudança e da transfiguração justa. Continua Jameson: "Thus this first moment of decoding or of realism

²¹³ Jameson 95-6.

cannot long endure; by a dialectical reversal it then itself in turn becomes the object of the corrosive force of reification, which enters the realm of language to disjoin the sign from the referent. Such a disjunction does not completely abolish the referent, or the objective world, or reality, which still continue to entertain a feeble existence on the horizon (...). But its great distance from the sign now allows the latter to enter a moment of autonomy, of a relatively free-floating Utopian existence, as over against its former objects. This autonomy of culture, this semiautonomy of language, is the moment of modernism, and of a realm of the aesthetic which redoubles the world without being altogether of it, thereby winning a certain negative or critical power, but also a certain otherworldly futility"²¹⁴. Se fosse caso de recordar a alternância moderno/pós-moderno que McHale encontra na ficção contemporânea (que pode todavia ser considerada como tão só uma incidência do mesmo Pós-Modernismo, no âmbito da *explosão demográfica* pós-moderna referida por Jameson), poder-se-ia considerar a dificuldade em integrar *Libra* dentro do Pós-Modernismo como um "regresso do moderno". Julgo não haver lugar a referir um tal regresso, porque, do mesmo modo que *Libra* se mostra irredutível aos pressupostos do pós-moderno, não é menos irredutível em relação aos pressupostos do moderno, tal como aqui resumidos por Jameson. Pode ser argumentado que este resumo ou que o pensamento de Jameson sobre o moderno são incompletos, mas, tal como é minha opinião que a teoria de Jameson é a mais abrangente quanto à difícil relação de *Libra* com a Pós-Modernidade, assim creio que a relação de Jameson com o moderno deve ser lida nos termos de Jameson (a menos que, por algum motivo, fosse menos rigoroso quanto a fenómeno do Modernismo: o que julgo não ser o caso). Supor a possibilidade de uma relação de *Libra* com o moderno que não seja mediada pela instância intervalar do pós-moderno seria assacar uma *puerilidade* inultrapassável ao universo ideológico de DeLillo. Por outro lado, *Libra*, na minha opinião, nega os próprios elementos presentes não só na descrição de Jameson como na descrição da generalidade da crítica do Modernismo: é o caso da "autonomia da cultura e semi-autonomia da linguagem".

Não devemos supor uma autonomia do moderno face ao pós-moderno, tanto mais que, como Jameson indica de seguida, o Pós-Modernismo é o desenrolar do próprio efeito da reificação na economia do signo: "Yet the force of reification, which was responsible for this new moment, does not stop there either: in another stage, heightened, a kind of reversal of quantity into quality, reification penetrates the sign itself and disjoins the

²¹⁴ Jameson 96.

signifier from the signified. Now reference and reality disappear altogether, and even meaning -the signified- is problematized. We are left with that pure and random play of signifiers that we can call postmodernism, which no longer produces monumental works of the modernist type but ceaselessly reshuffles the fragments of preexisting texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: metabooks which cannibalize other books, metabooks which collate bits of other texts- such is the logic of postmodernism in general"²¹⁵. Chamemo-lhe reificação ou não, pelo próprio natureza em eterno movimento da "lógica do capital", é necessário que ao "puro jogo aleatório de significantes" que constitui o Pós-Modernismo, suceda um novo movimento estético, associado não só a um novo entendimento da categoria do signo como também a um novo momento de desenvolvimento da lógica do capital. Embora a previsão de uma tal necessidade histórica seja na verdade algo estranho em relação ao Pós-Modernismo (por natureza, ahistórico), tendo em atenção *Libra* e o investimento histórico patente ao longo do romance, esta é uma questão inevitável a propósito da relação de *Libra* com o Pós-Modernismo: se o romance está para lá do Pós-Modernismo, importa saber qual a direcção estética que indica, qual a sua "futuridade", uma vez que é essa mesma "futuridade" que o retira definitivamente dos pressupostos do romance pós-moderno. Dentro da situação narrativa proposta por Jameson -a depredação sucessiva da categoria do signo através da lógica incontrolável da reificação-, esta indagação é tanto mais pertinente quando, ainda de acordo com a história de Jameson, o signo aparenta ter sido destituído dos seus últimos fundamentos durante o Pós-Modernismo. Neste caso, ou o conceito moderno de signo se revelará tão operativo quanto o foi durante a Modernidade, ou então uma revolução da Semântica está por fazer- e só tendo em vista este horizonte poderemos então compreender o percurso que *Libra* segue em comparação com o Pós-Modernismo. Qualquer reflexão sobre a relação de *Libra* com a Pós-Modernidade desenvolvida nestes termos encontra-se assim na posição ingrata de só poder justificada *a posteriori*; embora não seja inconcebível que esteja presciente uma tendência a definir por entre as páginas (para concordar com o materialismo da análise de Jameson) de *Libra*.

²¹⁵ Jameson 95-6.

Algumas notas finais sobre o irrepresentável e *Libra*

Se os romances iniciais de DeLillo denotam uma reflexão -dir-se-ia obsessiva- sobre o simulacro e os seus efeitos no imaginário contemporâneo, os seus últimos romances manifestam uma preocupação -não menos obsessiva- em encontrar dimensões desse mesmo imaginário que permanecem resistentes ao simulacro e aos mecanismos da sociedade de consumo que o sustenta. Por "últimos romances", entendo os romances publicados por DeLillo após *Libra*, pois que esta obra, na minha opinião, pode ser entendida como o ponto que separa os romances "pós-modernistas" e os outros romances de DeLillo. Embora admita que esse ponto de separação pudesse também ser encontrado em *The Names* ou em *White Noise*, julgo que *Libra*, na medida em que é o primeiro romance que demonstra definitivamente os limites do simulacro (o grande tema dos romances "pós-modernistas" de DeLillo), testemunha um esforço de ruptura com uma estética pós-moderna que supera as explorações "para lá do Pós-Modernismo" presentes nos dois outros romances. Esse esforço de ruptura é tanto mais manifesto quanto *Libra* tematiza em profundidade uma questão sempre por resolver da teoria do simulacro, ou seja, a da sua universalidade/historicidade. Como referi anteriormente, nem os textos de Baudrillard nem os romances "pós-modernos" de DeLillo são claros quanto à natureza histórica e ao carácter universal do simulacro: questões como a existência do simulacro em outros tempos históricos ou outros espaços geográficos ficam por responder, pelo que não é certo que o "primado do simulacro" seja ou não um fenómeno específico da sociedade ocidental contemporânea.

Libra manifesta uma atenção especial ao modo como o simulacro consegue exercer a sua preponderância na Pós-Modernidade; o encantamento de Marina Oswald perante as possibilidades oferecidas pela sociedade de consumo americana, os planos e os contra-planos dos conspiradores, a agenda "revolucionária" de Oswald são outros tantos meios de investigar o modo como o simulacro pode facilmente ganhar preponderância numa sociedade como a actual. Tal como os romances "pós-modernos" de DeLillo, *Libra* é uma crítica da Pós-Modernidade. Apenas que, desta vez, DeLillo tenta situar o simulacro; se quisermos, tenta romper o círculo vicioso que constitui, em última análise, a errância de David Bell, em *Americana* (que termina, não esqueçamos, em Dealey Plaza!). Essa tentativa constitui não

menos que isto: problematizar aquele que terá sido o evento mais marcante na origem da "era do simulacro" e salientar a natureza **irrepresentável** do principal interveniente nesse evento, isto é, salientar não só a existência de dimensões humanas irredutíveis, sobre as quais o simulacro não pode exercer o seu domínio (embora consiga obstruir à nossa capacidade de representação e de relação com essas mesmas dimensões), como também balizar historicamente a "era do simulacro". Como *Libra* e posteriormente *Underworld* sugerem, a "era do simulacro" é a consequência histórica do pós-Segunda Guerra Mundial e, muito particularmente, das necessidades da "Guerra Fria" mantida contra a União Soviética. Quanto à abrangência do simulacro sobre outras épocas, é bem possível que seja mais um efeito da acção do simulacro sobre a nossa (in)capacidade de representação enquanto sujeitos históricos (como a nostalgia da *midtown* americana expressa por Larry Parmenter) do que uma realidade efectiva ou, se quisermos, na expressão de Baudrillard, uma "realidade real". Em *The Names*, a harmonia da cultura clássica tal como imortalizada no Parténon constituía um reduto sobre o qual o simulacro parece nunca poder vir a exercer o seu primado. Pelo contrário, as ruínas nazis pontualmente referidas ao longo de *White Noise* pareciam um exemplo nítido da existência do simulacro em outras situações históricas; o mesmo acontece com a nossa capacidade de relação com o passado histórico, como se ela não pudesse exceder a natureza simulacional de um "celeiro mais fotografado da América".

Oswald não será o celeiro mais fotografado da América, mas não deixa de ser o "vilão" por excelência da história americana do séc. XX. O que não impede DeLillo de procurar considerar o mistério da sua biografia sem se comprometer com os estereótipos que as investigações, oficiais e amadoras, lançaram sobre Oswald, rejeitando ao mesmo tempo este género de interpretações e um outro tipo de interpretações apriorísticas, como a posterior leitura trágica de Oswald, defendida por Norman Mailer no seu *Oswald's Tale*. A interpretação de DeLillo é uma interpretação paradoxal, uma vez que procura descrever o mistério de Oswald precisamente pela sua irrepresentabilidade, pela incongruência entre os efeitos incalculados das suas acções e a pobreza da sua agenda política; tanto que poderíamos mesmo perguntar se DeLillo propõe ou não uma interpretação. Na verdade, aquilo que DeLillo propõe é tão só um desafio à capacidade do leitor em pensar o irrepresentável, pensar o mistério de Oswald e, nesse movimento, conseguir exceder os limites que o simulacro impõem às capacidades de representação. Ao mesmo tempo, a

questão da ilibação moral de Oswald perde a sua actualidade, uma vez que o caso Oswald é situado para lá da moral. A questão não é a atribuição de culpas pelos actos de Oswald, mas sim o modo como esses actos colocam em crise os modos de representação da "era do simulacro". Primeiro dos *serial killers*, marxista incipiente, um de muitos ressentidos americanos, psicopata com possíveis traumas homossexuais, há sempre algo que foge nestas descrições de Oswald; e é por esse *algo* e não por intermédio desses lugares-comuns que DeLillo pretende descrever Oswald.

Não é a questão mais importante nem sequer uma questão que possa esclarecer, mas quer tenha sido o mistério de Oswald que tenha forçado DeLillo a re-pensar definitivamente a sua estética pós-moderna, quer as explorações de DeLillo "para lá do Pós-Modernismo" tenham encontrado o seu objecto ideal na figura de Oswald, é certo que o seu (de Oswald) desafio representacional não pode, com efeito, ser abrangido por uma estética pós-moderna. Talvez não seja accidental que não haja uma "metaficção historiográfica", que Linda Hutcheon propunha como o género por excelência da ficção pós-moderna, sobre Oswald, ou que o único autor canónico que tenha escrito em extensão sobre Oswald, para além de DeLillo, seja Norman Mailer -que, embora referido como um dos precursores do Pós-Modernismo, é geralmente descrito como um dos autores da anterior geração de um Modernismo tardio americano. Como referi anteriormente, embora evidencie certas incidências do simulacro, tal como outros protagonistas de romances anteriores de DeLillo, Oswald é o primeiro protagonista distintamente não-pós-moderno dos romances de DeLillo. Se tivermos como referência as estratégias de representação que Fredric Jameson descreve como características da Pós-Modernidade, concluímos desde logo que Oswald é uma figura impossível de ser descrita de acordo com essas estratégias, uma vez que é precisamente através de uma "multiplicidade representacional" tal como definida por Jameson que a figura de Oswald tem sido constantemente mal interpretada. Não há estratégia representacional pós-moderna que seja adequada ao problema representacional de Oswald.

A incongruência desta proposição com o repto lançado por Jean-François Lyotard no sentido de uma arte pós-moderna da "irrepresentabilidade" avisou-me necessariamente da especificidade, em termos periodológicos e não só, de *Libra*. Com efeito, Lyotard propõe precisamente que a arte pós-moderna construa o irrepresentável dentro das suas próprias

representações. É possível que a descrição de uma figura histórica como Oswald seja um trabalho no sentido dessa "construção da irrepresentabilidade"; todavia, na minha opinião, entender a questão do irrepresentável em *Libra* nestes termos seria uma forma de passar ao lado das questões que, para este estudo, julgo ser as mais urgentes ou, por outras palavras, uma maneira de repetir o erro de Nicholas Branch: pretender encontrar uma referência (mais ou menos) estável de representação para Oswald a todo o custo. A aplicação do desafio lyotardiano ao caso especial de *Libra* poderia definir com clareza a sua "pós-modernidade", mas teria dificuldades em descrever as dificuldades do romance-mesmo quando um e outro falam de "irrepresentabilidade". Pareceu-me evidente que as questões suscitados pelo Sublime pós-moderno de Lyotard e pelas instâncias do Sublime em *Libra* são de natureza radicalmente diferente, facto este pelo qual verifiquei não só a inoperância desta proposta de Lyotard no que diz respeito ao caso particular de *Libra* mas também a existência de um elemento estranho no romance que sustentava tanto a descrição "da vida e dos feitos" de Oswald como a sua relação problemática com o Pós-Modernismo. Por outro lado, a reflexão sobre outros romances de DeLillo sugeriu-me a existência do que eu descreveria como uma nova preocupação moral no romance, intimamente associada a esse problema representacional.

A "cornucópia de representações" que Lyotard (apesar da sua crítica a um certo eclectismo pós-moderno, exemplo do *kitsch* contemporâneo) e Jameson encontram na cena artística actual não tem de facto um correspondente visível em *Libra* (a não ser no seu reflexo negativo, a panóplia de informações anódinas ao dispor de Branch). De facto, este romance, na minha opinião, exige uma outra espécie de austeridade. Não podemos dizer que os romances de DeLillo sejam uma demonstração das teorias de Baudrillard, mas é conveniente lembrar o sentimento de incómodo perante as condições de representação actuais que ambos os autores partilham; como se DeLillo procurasse, depois dessa demonstração ao absurdo da "cornucópia de representações" contemporânea que é *White Noise*, salientar as possibilidades inexploradas (assim já havia sido sugerido em *The Names*) de uma "ecologia das imagens" (na expressão de Susan Sontag). Inicialmente, supus que o "sublime" fosse uma questão superimposta à questão principal do romance (de todos os romances de DeLillo, aliás), o simulacro. Só posteriormente concluí que existia uma ligação muito mais interdependente entre "simulacro" e "sublime" neste romance, que justifica a distância em relação ao simulacro baudrillardiano, ao sublime pós-moderno e,

por fim, ao próprio Pós-Modernismo; como se "simulacro" e "sublime" dependessem um do outro, de modo a preservar a pureza "ecológica" das representações. Ou, nos termos da própria evolução dos romances de DeLillo, uma perspectiva que permitisse conjugar a perspectiva dos primeiros romances com a sugerida em *The Names*, sem repetir o excesso representacional descrito em *White Noise*.

O confronto com os dois romances posteriores de DeLillo, *Mao II* e *Underworld* (desconto assim a sua publicação mais recente, *The Body Artist*, não só porque descreve-la-ia como uma novela, mas também porque julgo ser uma obra de fôlego manifestamente desigual), salienta por seu lado o novo cuidado de DeLillo em procurar representar a processualidade histórica e as condições da própria literatura para essa representação. É claro que DeLillo não propõe grandes concepções da História, ao modo dos românticos alemães ou de um Tolstoi; mas não deixa de tematizar uma série de conexões entre eventos da natureza e da relevância (aparentemente) mais diversa. Estas conexões inesperadas que DeLillo encontra na formação dos processos históricos são de natureza radicalmente diferente dos grandes esquemas paranóicos das teorias de conspiração; uma vez que dedica uma atenção singular à importância do acaso e do residual nessa formação - e porque claramente admite que mesmo essas conexões inesperadas não explicam tudo, dada a própria natureza *irrepresentável* do acaso e do residual. São estas as condições que aproximam Oswald e as lixeiras pós-industriais de *Underworld*: apesar da sua situação residual na sociedade contemporânea, da sua natureza opaca em termos representacionais, ambos encerram um conteúdo significativo. Este conteúdo é um factor desconhecido, e é possível que seja também um factor de evolução histórica; mas decerto que não corresponde aos significados que pretendem apor-lhe, sejam as reflexões de Nick Shay, sejam os sonhos revolucionários de Oswald. Entre as consequências imprevisíveis dos seus actos e a natureza tantas vezes espúria das intenções da sua agenda política, está o espaço do Sublime neste romance. Nada, com efeito, consegue representar este hiato que constitui, mais do que as hipóteses sobre atiradores solitários ou atiradores múltiplos, o cerne do caso Kennedy em *Libra*.

Sem pretender enunciar qualquer teoria periodológica, penso que cada período literário é normalmente acompanhado por um novo sistema de organização social, por novos meios de transmissão e difusão do conhecimento, por novas hipóteses oposicionais. Desde

Libra que DeLillo, nos seus romances, tem gradualmente precisado estas condições para o aparecimento de algo "para lá do Pós-Modernismo". A função primordial de *Libra* a este respeito não deve ser menosprezada, mesmo quando confrontada com a dimensão enciclopédica de *Underworld*; diria mesmo que *Libra* encerra um *Underworld* em situação embrionária. Não se trata apenas de um conjunto de alusões partilhadas, tais como à crise dos mísseis cubanos ou ao filme Zapruder; um romance antecipa claramente o outro. Por exemplo, tal como *Underworld* sugere, na minha opinião, uma nova economia global, baseada no potencial informativo das tecnologias *online*, cujo reverso é a série de lixeiras (literais e metafóricas) que pontuam o espaço do romance -nova realidade essa que reclama uma nova tendência artística e que excede as capacidades representacionais do Pós-Modernismo-, assim Oswald é o primeiro homem global, tão à-vontade (ou sem ela) nos Estados Unidos como na antiga União Soviética ou na Cuba castrista. A indiferenciação geográfica do espaço pós-moderno, numa época de "perda de história", pode ser criticada a partir duma recuperação da mesma "história", irrepresentáveis como sejam os seus processos. É a hipótese que está no cerne de *Underworld*; mas fora formulada pela primeira vez em *Libra*.

Bibliografia Utilizada

Bibliografia Primária

DeLillo, Don. *Americana*. 1971. Harmondsworth: Penguin, 1990.

- - - , "American Blood: A Journey Through The Labyrinth of Dallas and JFK".

Rolling Stone 8 Dec. 1983: 21-22+.

- - - , *The Body Artist*. London: Picador, 2001.

- - - , *End Zone*. 1972. Harmondsworth: Penguin, 1986.

- - - , *Great Jones Street*. 1973. London: Picador, 1999.

- - - , *Libra*. 1988. Harmondsworth: Penguin, 1989.

- - - , *Mao II*. 1991. London: Vintage, 1992.

- - - , *The Names*. 1982. London: Picador, 1999.

- - - , *Players*. 1977. London: Vintage, 1991.

- - - , "The Power of History". *NY Times Magazine* 7 Sept 1997: 60-63.

- - - , *Ratner's Star*. 1976. London: Vintage, 1991.

- - - , *Running Dog*. 1978. London: Picador, 1999.

- - - , *Underworld*. 1997. London: Picador, 1998.

- - - , *Valparaiso: A Play in Two Acts*. NY: Scribners, 1999.

- - - , *White Noise*. 1984. London: Picador, 1999.

Mailer, Norman. *Oswald's Tale: An American Mystery*. 1994. London: Little, Brown & Co., 1995.

Bibliografia Secundária

Alsen, Eberhard. *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Postmodern Studies 19. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Baudrillard, Jean: *Amérique*. 1986. Le Livre de Poche. Paris: LGF, 1988.

- - - , *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

- - - , *A Sociedade de Consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1991. Trad. de *La Société de Consommation*, 1970.

- - - , *Les Stratégies Fatales*. Coll. Figures. Paris: Grasset, 1983.

Benjamin, Walter. *Oeuvres*. Trad. Maurice de Gondillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Coll. Folio Essais. 3 vols. Paris: Gallimard, 2000.

Bernstein, Stephen. "Libra and the Historical Sublime". *Postmodern Culture* 4.2 (January 1994): 25 pars. Online. Internet. 10 de Junho de 2000.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge, 1995.

Bizzini, Silvia Caporale. "Can the Intellectual Still Speak? The Example of Don DeLillo's *Mao II*". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 245-257.

Cain, William E. "Making Meaningful Worlds: Self and History in *Libra*". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 58-69.

Civello, Paul. *American Literary Naturalism and its Twentieth-Century Transformations: Frank Norris, Ernest Hemingway, Don DeLillo*. Athens: U of Georgia P, 1994.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to the Theories of the Contemporary*. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 1997.

Currie, Mark, ed. *Metafiction*. Longman Critical Readers. London: Longman, 1995.

Debord, Guy. *Commentaires sur la Société du Spectacle*. 1988. Coll. Folio 2905. Paris: Gallimard, 1997.

- - - , *La Société du Spectacle*. 1967. Coll. Folio 2788. Paris: Gallimard, 1999.

De Curtis, Anthony. "An Outsider in This Society : An Interview with Don DeLillo". *Introducing Don DeLillo*. Frank Lentricchia, ed. 1991. Durham: Duke UP, 1999. 43-66.

Deleuze, Gilles. *La Philosophie Critique de Kant*. 1963. Paris: PUF, 1998.

- - - e Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie: L'anti-Oédipe*. 1972. Coll. Critique. Paris: Minuit, 1997.

Docherty, Thomas, ed. *Postmodernism: A Reader*. NY: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Duvall, John N. "From Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the Moment of Canonization". *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 559-568.

Eco, Umberto. *Apostille au Nom de La Rose*. 1983. Le Livre de Poche. Paris: LGF, 1987.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Bibliothèque des Sciences Humaines. 1969. Paris: Gallimard, 1995.

Gardner, Curt. "DeLillo Detractors". *Don DeLillo's America*. Online. Internet. 10 de Março de 2000. URL: <http://www.perival.com/delillo/detractors.html>

Habermas, Jurgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. 1985. Frankfurt, Suhrkamp, 1998.

- - - , *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, Routledge, 1988.

- - - , *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

- - - , *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen, 1985.

Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. London: Verso, 1999.

- - - , *Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso, 1998.

Johnston, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: John Hopkins UP, 1998.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Estudos Gerais: Série Universitária, Clássicos de Filosofia. Lisboa: IN-CM, 1998. Trad. de *Critik der Urteilkraft*. 1790.

Keesey, Douglas. *Don DeLillo*. Twayne's United States Authors Series. NY: Twayne, 1993.

Knight, Peter. "Everything Is Connected: *Underworlds* Secret History of Paranoia". *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 811-836.

LeClair, Tom. "An Interview with Don DeLillo". *Anything Can Happen: Interviews With Contemporary American Novelists*. Tom LeClair e Larry McCaffery, ed. Urbana: U of Illinois P, 1983. 79-90.

- - - , *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: U of Illinois P, 1987.

Lentricchia, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. 1991. Durham: Duke UP, 1999.

- - - , "Libra as Postmodern Critique". *Introducing Don DeLillo*. Frank Lentricchia, ed. 1991. Durham: Duke UP, 1999. 193-215.

- - - , ed. *New Essays on White Noise*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Levine, Robert S. *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne and Melville*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Lyotard, Jean-François. "Answering the Question: What is Postmodernism". *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty (NY: Harvester Wheatsheaf, 1993). 38-46.

- - - , *La Condition Postmoderne*. 1979. Coll. Critique. Paris: Minuit, 1991.

- - - , *L'Inhumain: Causeries sur le Temps*. Coll. Débats. Paris: Galilée, 1988

- - - , *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: Galilée, 1991.

- - - , *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*. Coll. Débats. Paris: Galilée, 1986.

Mailer, Norman. *The Armies of the Night: History as a Novel, The Novel as History*. 1968. NY: Penguin, 1994.

- - - , *The Executioner's Song*. 1979. London: Vintage, 1991.

Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Trad. Ken Fowkes e David Fernbach. Intro. Ernest Mandel. 3 vols. Harmondsworth: Penguin, 1976. Trad. de *Das Kapital*. 1867-94.

- - - , *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. Trad. Martin Nicolaus. Harmondsworth: Penguin, 1973. Trad. de *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Rohentwurf)*. 1939.

McClure, John. "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy". *Introducing Don DeLillo*. Frank Lentricchia, ed. 1991. Durham: Duke UP, 1999. 99-116.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

- - - , *Postmodernist Fiction*. 1987. London: Routledge, 1994.

Melley, Timothy. *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca: U of Cornell P, 2000.

Millard, Bill. "The Fable of the Ants: Myopic Interactions in DeLillo's *Libra*". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 213-228.

Mitgang, Herbert. "Reanimating Oswald, Ruby et al. in a Novel on the Assassination". *NY Times* 19 July 1988: C15+.

Mott, Christopher M. "*Libra* and the Subject of History". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 229-244.

Nel, Philip. "A Small Incisive Shock": Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-Garde in Underworld". *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 724-752.

Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos; Ou Como se Filsofa com o Martelo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1988. Trad. de *Gotzen-Dammerung - oder wie mann mit dem Hammer philosophiert*. 1889.

O'Donnell, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham: Duke UP, 2000.

Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000.

Parrish, Timothy L. "From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel". *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 696-723.

Rettberg, Scott. "American Simulacra: Don DeLillo's Fiction in Light of Some Aspects of Postmodernism". Online. Internet. 10 de Junho de 2000. URL: <http://blues.fd1.uc.edu/~RETTBESR/delillo.html>

Ruland, Richard e Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature*. 1991. Harmondsworth: Penguin, 1992.

Ruppersburg, Hugh e Engles, Tim, ed. *Critical Essays on Don DeLillo*. NY: GK Hall, 2000.

Saltzman, Arthur. "Awful Symmetries in Don DeLillo's Underworld". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 302-316.

Schiller, Friedrich. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Trad. e intro. Teresa Rodrigues Cadete. Estudos Gerais: Série Universitária, Clássicos de Filosofia. Lisboa: IN-CM, 1997.

- - - , *Über die asthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. 1795. Universal-Bibliothek 8994. Stuttgart: Reclam, 1997.

Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing From Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell UP, 1995.

Warren Commission. *The Warren Report*. Online. Internet. 6 de Maio de 2000. URL: <http://www.informatik.uni-rostock.de/Kennedy/WCR/>

Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. London: Routledge, 1993.

Weinstein, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. NY: Oxford UP, 1993.

Wilcox, Leonard. "'Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 196-212.

Will, George. "Shallow Look at the Mind of an Assassin". *Critical Essays on Don DeLillo*. Hugh Ruppersburg e Tim Engles, ed. NY: GK Hall, 2000. 56-7.

Willman, Skip. "Art After Dealey Plaza: Don DeLillo's *Librd*". *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 621-640.

Zizek, Slavoj. *The Zizek Reader*. Elizabeth Wright e Edmond Wright, ed. Blackwell Readers. Cambridge: Blackwell, 1999.