

AS ELITES DO QUOTIDIANO: DON DELILLO E A POLÍTICA DA ESCRITA EM MAO II*

«Nós incorporámos o inferno no quotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos», escreveu recentemente Eduardo Lourenço no texto de abertura de *O Esplendor do Caos*, ao traçar as linhas de uma reflexão que progressivamente se vai alargando: «Basta passar em revista o imaginário deste fim de século... para ter uma ideia do ponto a que chegou um mundo onde o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade, para ter uma ideia da metamorfose da cultura humana. Pode discutir-se se a desordem em que estamos mergulhados... releva ou não, em sentido próprio, do conceito de caos. Do que não há dúvidas é de que o habitamos como se fosse o próprio esplendor»¹. O objecto da análise em questão é um tema central do nosso tempo, o da crise da cultura unitária, anunciado por Nietzsche, e que, projectado no mapa da «era da mundialização»², evidencia a ausência de uma ordem que defina uma imagem ou uma concepção do mundo. O tema da mundialização, tanto da cultura como da economia, suscita outro muito caro a Eduardo Lourenço, o da hegemonia cultural da América e os desafios que essa realidade lança à Europa, ele que, não há muitos anos, afirmou peremptoriamente: «A um título ou outro, todos os homens são ‘americanos’...»³.

* Texto da comunicação apresentada no XIX Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), Sintra, 1-3 de Abril de 1998.

¹ LOURENÇO, Eduardo – «Caos e esplendor», in *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva, 1998 [1997], p. 11.

² LOURENÇO, Eduardo – «A cultura na era da mundialização» e «A ressaca da mundialização», *op. cit.*, pp. 13-24, 25-29.

³ LOURENÇO, Eduardo – ‘América! América’, «Finisterra: Revista de Reflexão Crítica», n.º 13/14, Verão/Outubro 1993, p. 7.

Mesmo quem não queira aprofundar a justeza desta observação, não deixará de reconhecer que o diagnóstico atrás sintetizado é inevitavelmente «americano», isto é, aplica-se sem esforço à contemporaneidade da América, à sua deriva, ao conflito entre o real e as formas culturais e literárias em que ele se cumpre, mas que no entanto manifestam uma lógica autónoma, o seu próprio esplendor. De entre os escritores americanos contemporâneos, Don DeLillo é aquele que mais reiteradamente tem sabido colocar o caos endémico de toda uma condição epocal do lado de uma aventura literária que constrói o imaginário de uma sociedade. O autor questiona as coordenadas tradicionais da ficção e não-ficção, enveredando, dir-se-á no jargão pós-modernista, pela «metaficção historiográfica»⁴. Só que DeLillo sabe usar habilmente o poder social da literatura para desvalorizar as elites de teóricos e críticos, e para se instalar nas culturas comuns de leitores e seres que, vivendo ou não os rituais do quotidiano como pura virtualidade, conhecem outras elites, as do terror, de contornos predominantemente políticos. É em torno delas que DeLillo explora em *Mao II* (1991), de forma inovadora, as relações entre terroristas e escritores e as vicissitudes de uma outra política, a da escrita.

O projecto romanesco em DeLillo é o do rigor histórico e empenhamento crítico. Não se trata de um exercício de ficção que veicule, em sentido didáctico, um contra-modelo social e cultural, de comportamento individual ou colectivo. O que o autor nos oferece é uma exposição da *caoticidade*⁵ americana com o intuito de a tornar insustentável ou de a representar como um espelho, que é o do próprio terror, com o qual os americanos e nós próprios somos confrontados e postos em causa. A obra de DeLillo, entre *Americana* (1971) e *Underworld* (1997), é uma leitura impiedosa da América e do seu mito: o mito provoca o terror, um terror primordial, porque, como afirma Roberto Calasso, não é mais do que «um conhecimento do simulacro através do simulacro»⁶. De certo modo, a ati-

⁴ Cf., e.g., os estudos de Linda Hutcheon, nomeadamente: «Historiographic Metafiction: Parody and the – Intertextuality of History», in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (eds.) – *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1995 [1988]; *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1995 [1989].

⁵ Cf. LOURENÇO, Eduardo – «A cultura na era da mundialização», *op. cit.*, p. 19.

⁶ CALOSSO, Roberto – *Os Quarenta e Nove Degraus*, trad. Maria Jorge Vilar, Lisboa, Cotovia, 1998, p. 103.

tude crítica de DeLillo paraleliza a de Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação*⁷, onde, partindo de Walter Benjamin e Marshall McLuhan, o autor se desvia de uma análise marxista da tecnologia como força produtiva e evolui para uma interpretação da tecnologia como *medium* ou forma expressiva. A fórmula «o *medium* é a mensagem»⁸, no seu limite, transforma-se no hiper-real de Baudrillard onde «a distância entre o real e o imaginário tende a abolir-se»⁹.

DeLillo interpreta figuras reais, imagina-lhes uma vida, cria personagens: figuras refractárias à integração e à classificação, dificilmente recuperáveis para qualquer domínio da ortodoxia americana, como Lee Harvey Oswald em *Libra* (1988), ou figuras cujo destino é exposto de novo, à revelia da América das boas causas, como é o caso de John Fitzgerald Kennedy no romance acabado de referir. Frank Lentricchia, sem esquecer antecedentes na prosa não-ficcional de Truman Capote (*In Cold Blood*) e de Norman Mailer (*The Executioner's Song*), classifica a obra em questão – «*Libra* is... a recent variant of the novel of social fate, the so-called naturalist novel now rewritten inside the postmodern arena, in the society of the image» – e enquadra as respectivas personagens: «Oswald and Kennedy are play things of the illusions that their cultures nurture and sustain, 'character' wanting to be 'image'. But they are more: In DeLillo's imagination of them, they are the founding characters of postmodern America».¹⁰

DeLillo faz um corte transversal na paisagem física e visionária da América, para no-la mostrar nas mitologias vulneráveis dos protagonistas dos seus romances, personagens acoçadas pelo burlesco e o absurdo da sociedade americana contemporânea, vítimas de um clima de conspiração e paranóia que encontra a sua origem nas fissuras da própria nação. Ao pôr a nu as contradições do mito, recorrendo à não-ficção em moldes mais incisivos

⁷ Para uma leitura de DeLillo em articulação com Baudrillard, no que diz respeito a romances como *Mao II*, mas também *The Names* e *Libra*, vide CARMICHAEL, Thomas – *Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality*, in Don DeLillo's *Libra, The Names and Mao II*, in «Contemporary Literature» 34 [1993], pp. 204-218.

⁸ BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*, trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 107.

⁹ BAUDRILLARD, Jean – *Op. cit.*, p. 152.

¹⁰ LENTRICCHIA, Frank – «Introduction», in LENTRICCHIA, Frank (ed.), – *New Essays on WHITE NOISE*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 11-12.

do que Capote ou Mailer e manipulando figuras verosímeis e reais que são transformadas em réplicas narrativas ou de imagens, o romancista foi alvo de um vasto conjunto de detractores, entre os quais Bruce Bawer é exemplo destacado: «It is impossible, in the end, to accept his characters as human beings, or to take his novels seriously as representatives of reality. All they amount to, really, is documents in the history of nihilistic chic»; «He does not develop ideas so much as juggle jargon»; «If anyone is guilty of turning modern Americans into xerox copies, it is Don DeLillo»¹¹.

Os ressentimentos que atravessam alguma crítica incidem, no essencial, em dois pontos: a transgressão levada a cabo pelo romancista das fronteiras entre o ficcional e o não-ficcional e, num plano mais amplo, a crítica à América que faz com que Bawer concentre numa frase o que para si é o tema único do romancista: «... contemporary American society is the worst enemy that the cause of human individuality and self-realization has ever had»¹². Como se DeLillo fosse caso virgem ou radicalmente atípico no panorama da literatura americana e não tivesse atrás de si, ou ao seu lado, linhas de continuidade e contiguidade. No que diz respeito ao primeiro aspecto, os críticos lançam as suas diatribes como se os leitores informados não soubessem de quem é que Theodore Dreiser está a falar quando publica *Sister Carrie*, não conhecessem os nomes cimeiros que John Dos Passos integra em *USA*, não tivessem consciência das escolhas de E.L. Doctorow em *Ragtime* ou de Robert Coover em *Public Burning*, sem esquecer Mailer e *The Executioner's Song*. Por outro lado, há que recordar que o território da literatura americana sempre foi acumulando marcos de uma intencionalidade antinomiana, de crítica ou suspeita em relação à América e aos seus valores. Trata-se de uma genealogia literária que remonta a Anne Hutchinson e que se prolonga em escritores canónicos como Emerson, Thoreau ou Twain, desembocando nas narrativas de um Thomas Pynchon, com quem DeLillo partilha uma necessidade: a da desmontagem das ameaças que circulam abaixo das superfícies americanas da promessa, por trás dos rituais reconfortáveis da vida urbana, da banalidade sub-urbana ou do *cliché* de um tablóide. Como noutros campos de reflexão acontece, também aqui a centralidade de Emerson é incon-

¹¹ BAWER, Bruce – *Diminishing Fictions: Essays on the Modern American Novel and Its Critics*, Saint Paul, Graywolf Press, 1988, pp. 263, 266.

¹² BAWER, Bruce – *Op. cit.*, p. 253.

tornável: «Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members»¹³.

É a consequência desta herança que encontramos em DeLillo e naqueles escritores que, de diversas formas, abordam o quotidiano da América contemporânea e constroem as suas personagens à volta de obsessões, desejos de ler o mundo e as suas contingências, urgência de um auto-exílio. É o caso de Paul Auster, romancista que tem muitas afinidades com DeLillo¹⁴, a quem, de resto, dedica o seu romance *Leviathan*. Torna-se pertinente citar o juízo de um leitor atento da obra austeriana, Dennis Barone: «... both DeLillo's *Mao II* (1991) and Auster's *Leviathan* (1992) can be read as responses to terrorism and contemporary politics and as studies of the role of the author in life as we know it today. Bill Gray (*Mao II*) mourns the declining significance of the author and Benjamin Sachs (*Leviathan*), who wrote his first novel in prison when he refused to serve in the army during the Vietnam War, stops writing so that he can engage in what he sees as meaningful action»¹⁵.

Em *Mao II*, há toda uma processualidade tecnológica que torna a vida contemporânea hostil ao romance: a psicologia de massas, o ímpeto fundamentalista, o terrorismo. Daí que o sistema literário pareça estar ameaçado: os escritores vivem em reclusão, são feitos reféns, enredam-se no jornalismo electrónico, perdem identidade, morrem. Brita Nilsson, a fotógrafa que no romance assume uma dependência – «I frankly have a disease called writers»¹⁶ – e que afirma a sua própria obsessão de os fixar em imagens – «I prefer to search out writers who remain obscure... A planetary

¹³ EMERSON, Ralph Waldo – «Self-Reliance» (1841), in *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, introd. Brooks Atkinson, New York, The Modern Library, 1950, p. 148.

¹⁴ Para uma síntese das semelhanças e diferenças entre os dois romancistas, e no que diz respeito aos objectivos da escrita austeriana, cf. BARONE, Dennis – «Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel», in BARONE, Dennis (ed.) – *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26, nomeadamente a p. 11: «One important difference is that in DeLillo it is the media that befuddles characters, whereas in Auster it is language itself». Cf., ainda, AZEVEDO, Carlos – *Paul Auster e 'the voice's fretting substance': Elementos para a biografia de uma escrita*, in «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», Porto, vol. XIV, 1997, pp. 185-196.

¹⁵ BARONE, Dennis – *Op. cit.*, p. 10.

¹⁶ DELILLO, Don – *Mao II*, London, Vintage, 1992 [1991], p. 24.

record»¹⁷ –, intui um traço dominante da narrativa de que faz parte: «There's a curious knot that binds novelists and terrorists»¹⁸. De resto, quando ia a caminho do esconderijo de Bill Gray, já Brita verbalizara um pressentimento: «I feel as if I'm being taken to see some terrorist chief at his secret retreat in the mountains»¹⁹. No romance, DeLillo distancia-se daquela visão com tradições literárias que se reflecte em Henry James e Joseph Conrad: a do terrorista como *alter ego* do escritor, como é o caso de Hyacinth Robinson em *The Princess Casamassima* e do narrador-terrorista em «The Informer». Não é por acaso que resíduos dessa invenção de terroristas por parte dos escritores ainda recobrem o imaginário de certas personagens, para além do já citado exemplo de Brita Nilsson: Charlie Everson, membro de uma comissão a favor da liberdade de expressão, interroga-se: «Does writing come out of bitterness and rage or does it produce bitterness and rage?»²⁰; George Haddad, um cientista político libanês, estabelece cumplicidades: «It's the novelist who understands the secret life, the rage that underlies all obscurity and neglect. You're half murderers, most of you»²¹.

Em *Mao II*, contudo, DeLillo apresenta o terrorista como antagonista do escritor através do percurso vivencial e literário de Bill Gray, para quem as afinidades de outrora entre dois tipos de rebeldes solitários e conspiradores nostálgicos deram lugar a um apoderamento da arte por seres violentos e manipuladores dos «media»: «There were the camera-toters and the gun-wavers and Bill saw barely a glimmer of difference»²². Esta promiscuidade entre tecnologia da informação, publicidade e terrorismo é ponto de chegada de uma evidência anunciada na primeira parte do romance: «... we're giving way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction before – what? I don't know»²³. George Haddad acrescentará: «... the more clearly we see terror, the less impact we feel from art»²⁴.

¹⁷ *Idem*, p. 25.

¹⁸ *Idem*, p. 41.

¹⁹ *Idem*, p. 27.

²⁰ *Idem*, p. 101.

²¹ *Idem*, p. 158.

²² *Idem*, p. 197.

²³ *Idem*, p. 42.

²⁴ *Idem*, p. 157.

No seu próprio retiro, Bill é refém de Scott Martineau, o seu guardião de imagem, que o convence a deixar-se fotografar para o público - «The book disappears into the image of the writer»²⁵. É na fuga a esta intromissão consentida na sua privacidade, e em função da possibilidade de uma imagem se sobrepor a um livro, que o escritor decide partir para Nova Iorque onde tropeça numa «nova cultura, o sistema do terror mundial»²⁶, toma conhecimento da existência como refém, em Beirute, de um poeta suíço, aproxima os terroristas dos maus artistas: «When you inflict punishment on someone who is not guilty, when you fill rooms with innocent victims, you begin to empty the world of meaning and erect a separate mental state, the mind consuming what's outside itself replacing real things with plots and fictions»²⁷. Depois de 14 de Fevereiro de 1989, data da *fatwa* lançada por Khomeini, é impossível tratar questões que envolvam terroristas e escritores sem referir, como contexto inescapável para uma leitura de *Mao II*, o caso de Salman Rushdie e dos seus *Versos Satânicos*. Assistimos aí à dramatização do conflito entre concepções pós-modernas do romance político e a realidade corrente da política e violência. Embora sejam inúmeras as correspondências entre as duas obras – a começar pelas circunstâncias em que um isolamento sitiado é imposto – DeLillo não convoca Rushdie para o seu romance, embora inclua três acontecimentos de 1989 mediados pela televisão: as mortes num estádio de futebol (com a correspondente fotografia a introduzir a primeira parte do romance), o funeral de Khomeini (entrada fotográfica para a segunda parte) e o massacre de Tiananmen.

Quem no romance mais observa essa ligação dos acontecimentos e das imagens à morte e à histeria das grandes multidões é Karen, personagem marcada pelas solicitações do mundo pós-moderno, quer na sua participação num culto dirigido por um mestre coreano ou na sua atracção pelo fundamentalismo, quer na sua dificuldade em separar as imagens do real ou na sugestão de contiguidade entre extremismo fundamentalista e a prática do terror: o seu mestre, Khomeini e Mao são mutuamente reversíveis, as multidões vão-se tecnicamente substituindo (de Sheffield e Teerão a Pequim), o esplendor de luz que ilumina a sua interioridade, aquando da morte de Khomeni, é rapidamente transposto para a aura revolucionária do

²⁵ *Idem*, p. 71.

²⁶ *Idem*, p. 112.

²⁷ *Idem*, p. 200.

Sendero Luminoso. Quer dizer: Karen habita um mundo de simulacros, cujas implicações políticas nos são equacionadas pelo olhar de Brita, atraído por uma pintura, *Gorby I*, com sinais de Andy Warhol: «... she thought that possibly in this one picture she could detect a maximum statement about the dissolvability of the artist and the exaltation of the public figure, about how it is possible to fuse images, Mikhail Gorbachev's and Marilyn Monroe's, and to steal auras, Gold Marilyn's and Dead-White Andy's, and maybe six other things as well»²⁸.

O poder deste tipo de imagens na cultura contemporânea, a deriva de um mundo conceptual que imita o mundo real e os efeitos do terrorismo nos escritores vivos são os elementos de risco e de perigo que, para Bill Gray, ganham uma clara preponderância sobre os factores de progresso e esperança. Recusando o fervor maoista de George Haddad para escrever um qualquer Livro Vermelho – «This is the unchanged narrative every culture needs in order to survive»²⁹ – o escritor criado por DeLillo encontra na ambivalência, no cepticismo e na representação de vozes conflituosas a essência do romance e do seu programa ficcional: «... a writer creates a character as a way to reveal consciousness, increase the flow of meaning. This is how we reply to power and beat back our fear»³⁰. Procurando a figura do poder na trivialização mediática do caos, DeLillo enuncia respostas que enviam o leitor para a percepção de um conflito entre o real de finais do século XX e concepções românticas do escritor. Bill Gray depressa aprende que a sua circunstância temporal, em cuja fragilização também é conivente, não se compadece com uma vida de retiro, à maneira de Thoreau. A sua condição literária estimula o cotejo com o poeta romântico que, duzentos anos antes, estava em conflito com o mundo industrial, empenhado em criar uma unidade superadora da fragmentação do seu tempo através da emoção e do mundo melhor da poesia. Já não se escreve a exaltação da natureza à maneira de Wordsworth, enquanto o gesto isolado, rebelde e heróico, vagamente evocador de um Byron, que Bill protagoniza ao tentar libertar o poeta-refém Jean-Claude Julien, exhibe precisamente no seu fracasso a impossibilidade e os limites de valores românticos e humanistas na contemporaneidade. A partir do momento em que foi diagnosticada a «condição pós-moderna», a «crise do sentido» foi inte-

²⁸ *Idem*, p. 134.

²⁹ *Idem*, p. 162.

³⁰ *Idem*, p. 200.

grada de maneira a tornar obsoleta a reivindicação de visões do mundo, de crenças, de valores, de sentido.

George Haddad enaltece os terroristas, «the only possible heroes for our time»³¹. Bill Gray não supõe a possibilidade de uma nostálgica resposta crítica: «What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous»³². Jean-Claude Julien é impedido de escrever no seu cativeiro; Bill Gray renuncia à escrita e, antes de morrer, apenas logra transformar-se em personagem num romance imaginário. Mas o seu legado inclui um pensamento crucial: «Beckett is the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative»³³. Mas essas narrativas trágicas, de forma só aparentemente paradoxal, acabam por rasurar o trágico. A literatura transformou-se num sub-sistema de paradigmas culturais dominantes que misturam tecnicidade e perversidade.

Mao II demonstra que escritores e textos podem dissolver-se num golpe tecnológico, mediático, eventualmente comandado pelos profissionais do terror e da política, imagens de um quotidiano onde se impõem com o poder de elites. Em termos do poder da escrita, o romance não termina esperançosamente: os criadores literários desaparecem e a palavra final pertence sintomaticamente a uma fotógrafa e não a um romancista. Brita Nilsson desistiu dos escritores – «Writers stopped one day»³⁴ – e prepara-se para um encontro com um chefe terrorista enquanto observa Beirute: «... this place is a millenial image mill»³⁵. Esta é também a imagem que define a visão que DeLillo tem da América e que ele encaixa nos ciclos da literatura americana das duas últimas décadas comentadas por Malcolm Bradbury: «a fiction... in which... the forms are often the imprisoning patterns of a life pre-plotted and fictionalized by social powers elsewhere. What was notable was that much of this newer writing, though often more realistic than the work of the previous generation, was also far more acerbic. Its prevailing note is often that of bitter irony, an expres-

³¹ *Idem*, p. 157.

³² *Idem*, *ibidem*.

³³ *Idem*, *ibidem*.

³⁴ *Idem*, pp. 229-230.

³⁵ *Idem*, p. 229.

sion of a dismay about the emptiness, random violence, mechanism, and delusion of many American lives. This sharp and edgy tone is particularly caught in the fiction of Don DeLillo...»³⁶. Distanciando-se do pretenso tom neutral de alguns desses novos modos do literário, DeLillo entende que a participação crítica na realidade americana tem muito a ganhar, apesar de tudo, com a política da escrita. Para o autor de *Mao II*, a reflexividade é isso mesmo: devolver à América o que acontece e o que esta deve conhecer acerca de si própria: a fulgurância do sonho e da promessa, mas também a aura do terror, o esplendor do caos. Na secreta esperança de que ainda seja possível distinguir Beirute de Nova Iorque.

Carlos Azevedo

³⁶ BRADBRY, Malcolm – *The Modern American Novel*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1992 [1983], pp. 271-272.