

## **ASPECTOS DO ROMANCE PÓS-MODERNO EM *LIBRA***

Prof. Ms. **Carlos Eduardo Brefore Pinheiro**

**Denise Furtado Maciel de Arruda**

**Gilmara Maria Varela Machado**

**Janaína Zavitoski da Silva**

### **I. INTRODUÇÃO**

Não é fácil estabelecer quem utilizou a palavra *pós-modernidade* pela primeira vez ou que momento histórico é delimitado por esta etapa; se o *pós-moderno* vem como antítese do *moderno* ou para complementar e completar o antigo período. Segundo Teixeira Coelho (2001, p. 54), o termo *pós-moderno* estaria intimamente ligado ao termo *pós-industrial*, na forma e no conteúdo, referindo-se à sociedade alicerçada por uma tecnologia que privilegia a quantidade, acabando por provocar um abalo na qualidade. É

A sociedade da produção em massa, da química sintética, da eletrônica que dará o símbolo desta Segunda Idade [posterior à Primeira Revolução Industrial]: a televisão, o automóvel da contemporaneidade. É esta a sociedade pós-industrial que, em seu momento tardio e antes da grande crise do petróleo em 1972 (...) chegou a ser chamada de sociedade da abundância. (TEIXEIRA COELHO: 2001, p. 54-5)

Hutcheon (1991, p. 19-41), ao elaborar uma teorização do pós-moderno com o intuito de estabelecer uma poética para o período, fala da impossibilidade de se considerar o pós-modernismo como um novo paradigma por não ter substituído o humanismo liberal, mas diz que pode ser considerado como ponto de partida para a busca de algo novo. Cita também a eliminação da distância entre a arte de elite e a arte popular, distância esta que havia sido ampliada pela cultura de massa.

Para Jameson (2001, p. 13):

O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um

mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira “segunda natureza”.

O crítico diz ainda que a “esfera da mercadoria” é dilatada neste período, transformando a própria “cultura” em produto. Seria, então, o pós-modernismo o *consumo da própria produção de mercadorias como processo* (JAMESON: 2000, p. 14).

De acordo com Hall (1999, p. 10-13), para se entender a identidade cultural na era pós-moderna, é preciso entender a evolução da identidade do sujeito, desde o Iluminismo (que tem como base a concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação), passando pelo sujeito sociológico (com a consciência de que o núcleo interior do sujeito não é autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”), até a chegada do sujeito pós-moderno:

conceptuado como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel” – formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL: 1999, p. 12-3)

De acordo com essa teoria, tem-se então a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Figura esta que se aproximará do ideal da fragmentação, sustentado desde o início da modernidade: o ser humano, incapaz de entender a realidade em sua totalidade, apropria-se apenas de fragmentos dessa realidade. De acordo com Teixeira Coelho:

A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. “Analisar” significa “dividir”. O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes. O átomo não é a última unidade da matéria, pode-se ir além dele. A lingüística e a semiologia dividem o signo e o próprio processo mental em suas partes distintas. (2001, p. 31)

O artista não tem mais agora, atrás de si, empurrando e amparando-o, as forças sociais ou que assim se apresentam, estando numa

situação de isolamento inicial e de oposição à sociedade. Vê-se uma prostração nervosa oriunda da ausência de reação aos estímulos que chegam ao indivíduo vindo do exterior, da vida agitada da grande metrópole. Ele, o artista, está diante de um abismo, ou de vários abismos: o do amor, o dos valores, o da criação, entre outros; e, muitas vezes, mergulha nesse abismo, de cabeça, à procura de alguma coisa, conscientemente ou não.

Na visão de Hutcheon (1991, p. 42), o chamado “pós-modernismo”, em termos de arte, implica uma arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte, numa confrontação direta do problema do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente), isto é, com o político e o histórico. Em termos de narrativa ficcional, chegar-se-á ao que essa crítica denominou “metaficção historiográfica”, isto é:

Com este termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (...) Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (1991, p. 21-2)

As teorias poéticas sobre a estética e o romance pós-modernos, calcadas nos estudos sobre a metaficção historiográfica, podem ser aplicadas com êxito num estudo que se proponha a analisar esses fatores na obra *Libra*, de Don DeLillo, verificando que procedimentos o autor utiliza para construir sua narrativa e como ela se enquadra dentro dos aspectos teóricos da metaficção historiográfica e, sobretudo, dentro dos aspectos estéticos do romance pós-moderno.

Don DeLillo extrai sua ficção de elementos do romance popular, do *thriller*, do faroeste. Mas seus personagens, na contramão dessa tendência,

são espertos, interessados em cultura e pensantes. Os pensamentos deles transcendem, normalmente, sua vidas banais e a domesticidade de suas casas. Eles se concentram no invisível, que faz essas vidas se moverem. Se concentram, por exemplo, na televisão, com sua eterna promessa de maravilhosas existências alternativas. E o trágico abismo entre o que se quer e o que se pode ter.

*Libra* (1988) é a história de Lee Harvey Oswald, contada com o pulso e a inventividade narrativa de DeLillo. É também uma investigação da natureza conspiratória da modernidade. Em cena, duas conspirações. Uma, política. A outra, a de um libriano experimentando o avesso do sonho americano. De um lado, *Veteranos da CIA* e do FBI alimentam a fantasia de tirar Fidel Castro do poder e preparam um plano ousado cujo alvo é o presidente John F. Kennedy; a idéia é simular um atentado a Kennedy e denunciar a *Dirección de Inteligencia* cubana como uma organização criminosa disposta a tomar medidas extremas contra figuras importantes que se oponham a Cuba. Do outro lado, a *Operação Alpha 66*, grupos anticastristas providenciam tudo para atingir Kennedy – fuzis de alta potência, agentes secretos infiltrados, treinamento militar, documentos forjados relacionados a atentados contra a vida de Fidel Castro; muito dinheiro, trilhas de falsos indícios e pistas enganosas que fariam os investigadores se ocuparem por meses a fio. No meio, Lee Harvey Oswald, menino pobre, revoltado, fuzileiro naval com sonhos de ser agente secreto; apaixonado por textos marxistas, quer ser comunista na Rússia e faz panfletagem pró-Cuba nas ruas; quer estudar política e economia, escrever e ser herói; signo de Libra, a balança que pende ora para um lado ora para o outro, é a personalidade para servir de isca e colocar em prática as ambições dos grupos que querem atingir Kennedy.

Com a experiência consagrada de um autor que escreve sobre os fatos contemporâneos, Don DeLillo cria duas operações clandestinas imaginárias e um personagem real para elaborar uma impressionante ficção sobre um dos acontecimentos mais contundentes da vida pública dos EUA: o assassinato do presidente Kennedy. Uma pesquisa sobre as teorias poéticas do romance pós-moderno, centrando-se na metaficção historiográfica, que

norteou a construção da obra *Libra*, de Don Delillo, justifica-se por ser ela, a metaficção historiográfica, uma forte tendência dentro das produções romanescas contemporâneas. Assim sendo, faz-se necessário um estudo mais profundo das teorias poéticas do pós-modernismo, da teoria da metaficção historiográfica e a sua conseqüente aplicação em uma obra narrativa de relevo dentro do quadro literário internacional contemporâneo.

## II. O REAL – O QUE A HISTÓRIA NOS CONTA

John Fitzgerald Kennedy iniciou sua brilhante carreira política como deputado em 1946, defendendo reformas sociais para a população menos favorecida; continuou sua ascensão ao se eleger senador pelo estado de Massachusetts em 1952, consolidando sua imagem de futuro chefe de Estado. Quando se tornou o mais jovem presidente da história americana em 1960, Kennedy personificou o sonho americano de juventude, de prosperidade e de sucesso, se transformando em um mito ainda vivo.

Durante sua gestão, o presidente americano JFK recebeu apoio do Congresso por suas propostas de ajuda internacional aos países de terceiro mundo e pelos programas de desenvolvimento da conquista espacial americana; pela sua defesa a igualdade de negros e brancos e pelos projetos de apoio aos direitos civis e reformas sociais dos Estados Unidos da América. No campo internacional, entretanto, o governo Kennedy passou por muitas atribulações, principalmente em relação à guerra fria. Seu apoio à invasão da Baía dos Porcos (1961), expedição de cubanos exilados objetivando arrancar Fidel Castro do poder e derrubar o comunismo na ilha, foi desastroso, porque o fracasso da missão resultou no estreitamento das relações do governo cubano com o governo soviético.

Outra situação bastante delicada ocorreu no ano subseqüente, quando o governo americano descobriu armamentos nucleares soviéticos em Cuba, capazes de alcançar os EUA. Kennedy ordenou o reforço da base americana de Guantânamo e a retirada dos mísseis, gerando um conflito quase

real que poderia ter provocado uma guerra nuclear; entretanto, dessa vez ele conseguiu contornar a situação. Após três curtos anos de mandato (1961-1963) na Casa Branca e enfrentando graves crises internas, o presidente JFK dispunha-se a iniciar a campanha para sua reeleição em 1964.

Lee Harvey Oswald, provável assassino de John F. Kennedy, era um ex-fuzileiro naval nascido na cidade de Nova Orleães, no estado de Louisiana. Teve uma infância bastante conturbada, mostrando uma grande inadaptação social. Apresentava dificuldades no estudo (provavelmente por ser disléxico), entretanto era um leitor voraz e através das suas leituras se tornou um comunista convicto. Levado pelos seus ideais marxistas, mudou-se para a União Soviética em 1959, declarando sua intenção de renunciar a cidadania americana. Durante sua estadia na Rússia, enfrentou diversos problemas, inclusive uma tentativa de suicídio, decidiu retornar com sua esposa russa e a filha pequena para os EUA no ano de 1962. Nos meses subseqüentes, Oswald mudou várias vezes de cidade, voltando finalmente para Dallas, no estado do Texas, local onde começou a desenvolver suas atividades políticas a favor do líder revolucionário Fidel Castro.

Em outubro de 1963, arranhou um emprego no Armazém de Livros do estado do Texas, local do qual teriam partido os tiros que tiraram a vida do presidente americano JFK, no dia 22 de novembro de 1963. Naquela mesma tarde, quando um policial tentou interpelar Lee (por julgá-lo suspeito) acabou sendo alvejado e morto. Lee Oswald foi preso mais tarde, acusado dos dois assassinatos. No ano de 1963, iniciou-se uma excursão política visando aumentar a popularidade do presidente John F. Kennedy no estado do Texas. Na manhã do dia 22 de novembro, o avião presidencial *Air Force One* aterrisou no aeroporto Love Field, em Dallas. A caravana presidencial, composta pelo presidente americano JFK, sua esposa Jacqueline, o governador do Texas, John Connally, e sua esposa, Nellie, deixou o aeroporto após dez minutos da aterissagem, seguindo a programação se dirigiram ao prédio do Dealey Plaza, onde o presidente faria um discurso previsto.

Poucos segundos após a comitiva presidencial ter passado pela esquina com a Rua Elm e pelo edifício do Armazém de Livros Escolares do Texas, ouviu-se o som do primeiro disparo, momento no qual o presidente parou de saudar, em seguida perceberam um segundo disparo, instante em que John Kennedy levou as mãos à garganta, só aí o Serviço Secreto começou a reagir. O governador John Connally também foi atingido por esse segundo disparo. Um terceiro tiro foi disparado acertando a cabeça de John Kennedy, fazendo que uma parte de seu cérebro fosse estraçalhada. Jacqueline, tomada de pânico, subiu no capô do carro, mas foi impedida de fugir por um agente do Serviço de Segurança, que vinha atrás do veículo presidencial. Após meia hora do atentado, foi anunciada a morte do presidente causada por um disparo fatal na cabeça.

Dois dias depois, em 24 de novembro, enquanto estava nas mãos da polícia, sendo transferido para outra prisão, Lee Oswald foi assassinado com um tiro no tórax pelo proprietário de uma casa noturna, Jack Ruby. Ao surgir no subsolo do edifício, Lee está algemado e acompanhado pelos detetives Jim Leavelle e L.C. Graves, com a polícia abrindo caminho no meio da multidão para que ele se dirigisse a um furgão blindado; surgiu inesperadamente Jack Ruby, que feriu-o mortalmente no tórax com um tiro de revólver calibre 38, tão repentinamente que os policiais não tiveram tempo de fazer nada. Lee morreu vinte minutos depois no Hospital de Dallas; sem ter confirmado judicialmente sua participação no assassinato do presidente americano John F. Kennedy.

A “Comissão Warren” foi instaurada no dia 29 de novembro de 1963, assim que o vice-presidente Lyndon B. Johnson assumiu a presidência dos EUA, objetivando investigar os homicídios de John F. Kennedy e Lee Harvey Oswald e apresentar um relatório completo ao povo americano após o término das investigações, sendo seus principais membros: Earl Warren, Hale Boggs, Gerald R. Ford, Allen W. Dulles e John McCloy. Durante as investigações, a comissão ouviu 552 testemunhas e o relato de 10 agentes federais, entregando o relatório final para o presidente no dia 24 de setembro de 1964. A Comissão Warren concluiu que não houve qualquer tipo de

conspiração nacional e internacional, apontando como único culpado pelo assassinato de JFK o ex-fuzileiro naval Lee Harvey Oswald, originando a “Teoria do Assassino Solitário”. De acordo com essa comissão, ele atirou, matou o presidente e feriu o governador texano John Connally, com disparos da janela do sexto andar do Depósito de Livros do Texas, em Dallas. Oswald também foi declarado assassino do policial J. D. Tippit, que tentou prendê-lo 45 minutos após o tiroteio. Além disso, Jack Ruby, que matou Lee Oswald um dia após o assassinato de JFK, foi inocentado de ter participado dessa possível conspiração, tendo agido sozinho no assassinato de Lee H. Oswald.

As contradições existentes no relatório da Comissão Warren geraram o aparecimento de novas investigações e pesquisas que afirmavam ter havido uma conspiração muito bem tramada e organizada para assassinar o presidente americano John F. Kennedy. O fiscal Jim Garrison, de Nova Orleães, encontrou diversos pontos que divergiam do relatório da Comissão Warren, um desses exemplos foi a impossibilidade da existência da “prova CE 399” ou da “bala mágica”, visto que um projétil não poderia ter sido encontrado intacto na maca após atravessar dois corpos (do presidente americano e do governador Connally), outro ponto importante foi a existência da “Filmagem Zapruder”, mostrando a imagem do governador texano segurando seu guarda-chuva com a mão esquerda após o segundo disparo, algo improvável após seu punho esquerdo ter sido atingido por esse disparo, bem como a projeção da cabeça do presidente americano para trás e para esquerda, comprovando que o disparo foi efetuado pela frente.

O Comitê de Representantes da Câmara para Assassinatos realizou novas investigações de 1976 a 1979, concluindo que Lee Oswald participou de uma provável conspiração para assassinar o presidente John Kennedy, discordando do relatório da Comissão Warren. Essa investigação comprovou que foram efetuados quatro tiros, sendo o último disparado numa posição à frente da limusine presidencial (desmistificando a “Teoria do Assassino Solitário”). O ponto chave da possível conspiração era a política presidencial de JFK e suas intenções de reeleição, visto que contrariavam os interesses, tanto econômicos como políticos, de muitos cidadãos americanos

influentes. Entretanto quem deu a ordem para assassinar o presidente americano ou quem apertou o gatilho que o vitimou é um mistério que jamais será desvendado.

### **III. O FICCIONAL – O QUE *LIBRA* NOS CONTA**

De acordo com a obra, o chefe da conspiração que planejou o assassinato do presidente americano J. F. Kennedy foi Walter Everett Junior, conhecido como Win, ex-agente secreto do Serviço de Inteligência Americana (CIA). Este foi rebaixado à carreira de professor de História e Economia, Universidade Feminina de Dallas, Texas. Tal rebaixamento ocorreu devido a várias incorreções operacionais e a má coordenação de Win no episódio histórico da mal sucedida invasão da Baía dos Porcos, Cuba. Esta visava à queda de Fidel Castro e do regime comunista vigente na ilha. Assim, esse fato, associado ao corte de verba da CIA para combater o anti-castrismo e a negativa pública do presidente, almejando a morte de Fidel Castro, fez com que Win se revoltasse e elaborasse um plano conspiratório para eliminar o presidente americano. Seu objetivo, entretanto, não era matar o presidente, pois o atirador deveria errar o alvo. Sua intenção era organizar uma conspiração para culpar Fidel Castro e a Inteligência Cubana, uma jogada política, todavia se nota que o plano foi além das expectativas, culminando no assassinato do presidente americano.

Win convocou um fiel companheiro da CIA, Lawrence Parmenter (Larry), para participar da execução do atentado. Esse agente também fora prejudicado com a operação da invasão da Baía dos Porcos, perdendo suas economias quando as aplicou em ações petroleiras e terras para o cultivo da cana em Cuba. Sua pretensão era vingar-se e derrubar o comunismo em Cuba. Larry contratou o agente de campo T. Jay Mackey, instrutor de armas e atiradores, especialista em guerrilhas, para treinar alguns homens. Sabia apenas parte do plano inicial. Logo, fez contato com velhos conhecidos cubanos anti-castristas, que lutaram na Baía dos Porcos: Raymo e Vasquez e também um americano, assassino frio e paranóico, Wayne Elko. A escolha de

Larry Parmenter para o atirador foi Lee Harvey Oswald, indicado por David Ferrie. Este, ex-piloto americano da E. Airlines, tinha contato com T. J. Mackey e Lee H. Oswald. Conheceu Lee, quando ele ainda era adolescente em Nova Orleães.

Lee Harvey Oswald era um moço pobre, revoltado, fuzileiro naval e David Ferrie sabia da perigosa vida política de Lee, ideais comunistas, seu passado na Rússia, seu interesse por Cuba e seu signo Libra (indivíduos facilmente influenciáveis). Deste modo, o perfil de Lee era perfeito para ser o atirador e o joguete na operação. Os treinos com fuzis e mira telescópica ocorreram nos pântanos a oeste de Nova Orleães, em precárias condições de alojamento e conforto. Os atiradores se encontravam no acampamento dos Alpha 66, que era mantido por Guy Banister, ex-agente do FBI e dono de uma agência de detetives “*Guy Banister Associates*” em Nova Orleães. Este dedicava a sua vida ao movimento anticastrista e contava com a ajuda financeira do mafioso Carmine Latta para o seu intento.

Os indivíduos selecionados por T. J. Mackey para se exercitarem como atiradores e se prepararem para o atentado contra JFK foram: Raymo, cubano, melhor atirador e homem de inteira confiança de Mackey; Frank Vasquez, cubano anticastrista, amigo de Raymo e Wayne Elko, americano pára-quedista, atirador violento e desleixado. Além deles havia David Ferrie, bom atirador e Lee Harvey Oswald que era chamado de “Leon” pelos cubanos. Após o treinamento ficou combinado que todos os envolvidos teriam de aguardar pelas próximas instruções. Meses depois, Raymo, Vasquez e Wayne Elko receberam ordens para saírem de Miami e viajarem até o Texas, pois o atentado contra o presidente aconteceria no dia 22 de novembro de 1963, quando o mesmo participaria de uma caravana com finalidade política em carro aberto, no centro de Dallas.

No dia 22 de novembro de 1963, T. J. Mackey se encontrava no local onde ocorreria o assassinato para vistoriar os locais do percurso do presidente americano pelas ruas Main e Elm e forneceria as últimas coordenadas a Lee H. Oswald. Tarefa relativamente fácil foi ludibriar Lee, pois

o mesmo acreditava que seria o atirador solitário. Entretanto, este seria apenas um joguete, pois haveria um segundo atirador em excelente posição para executar o plano. Mackey não acreditava que Lee conseguiria acertar o alvo, pois no atentado contra o general Walker, alvo mais próximo e fácil, ele havia errado o tiro.

Após Mackey e Lee repassarem o plano, combinou-se que Lee seria levado para Galvestone à noite e no dia seguinte para fora do país. Porém, Mackey havia mandado Wayne Elko matar Lee logo após o assassinato do presidente, pois seu papel era apenas de caráter histórico. O plano consistia em incriminar Lee H. Oswald, pois a arma do crime seria deixada em local de fácil acesso somada aos panfletos pró-Cuba que ele distribuía nas ruas, assim como a correspondência que Lee mantinha com o diretor nacional da Comissão de Jogo Limpo com Cuba; pois no momento que suas simpatias esquerdistas fossem reveladas, as autoridades concluiriam que ele fora recrutado pelos agentes de Castro, que o usaram e depois o mataram. Caberia a Guy Banister chamar a atenção do FBI para a alcinha de Hidell utilizada por Lee.

O avião presidencial aterrissou em Dallas com a primeira-dama Jackeline e o presidente John F. Kennedy. Estes apareceram abanando as mãos e em seguida se dirigiram ao carro, um Lincoln azul-escuro com uma bandeira americana no pára-choque dianteiro. Havia dois homens do serviço secreto no banco da frente, o governador do Texas, Connally, e sua esposa se acomodaram nos assentos dobráveis e os Kennedy sentaram-se atrás. A carreta partiu, sendo precedida por um carro batedor e cinco motos dirigidas por policiais militares. A caravana se estendia por um quilômetro. O presidente achou importante ser visto num carro aberto sem capota à prova de balas e sem agentes muito próximos, pois queria que a multidão o visse.

Meio-dia, a caravana começou a dobrar a rua Hudson. Neste momento, Lee se encontrava no depósito de livros onde trabalhava, local por onde a caravana passaria. Avistou J. F. Kennedy e sua esposa. Logo, pôs o cotovelo esquerdo nas caixas empilhadas e apoiou o cano da arma na borda

da caixa em cima da balaustrada. Mirou a nuca do Presidente e disparou. O presidente fechou os punhos junto à garganta, com os braços arqueados para fora e o carro parou. Lee havia disparado cedo demais. Efetuou um segundo disparo e observou a primeira-dama se curvar em direção ao presidente. Também notou que o governador Connally havia sido atingido. Logo, Lee dispararia o terceiro tiro, todavia observou que alguém havia disparado antes e, neste momento, percebeu que havia sido enganado pela conspiração.

Momentos antes do atentado, Raymo parou o carro no estacionamento, além da metade da Rua Elm, ponto estratégico. Percebeu que Lee disparara cedo demais e ao ver que o carro presidencial avançava, mirou na cabeça de JFK, disparando o terceiro tiro. Entrou no carro onde Vasquez se encontrava no volante e partiram rapidamente. Assim que os policiais texanos notaram que o primeiro tiro tinha sido disparado do Depósito de Livros, apontaram os fuzis e escopetas para o local.

Logo após o atentado, Lee escondeu o fuzil entre as pilhas de caixas. Desceu rapidamente a escada para o segundo andar e apanhou uma Coca-Cola na máquina do restaurante. Logo, encontrou o policial Roy Truly que tecia investigações, explicando que trabalhava naquele local, sendo liberado imediatamente. Entrou em um e se dirigiu, inicialmente, para o quarto da pensão onde morava, a fim de pegar seu revólver calibre 38. Em seguida, foi ao cinema Texas para se encontrar com Wayne Elko. Neste momento, era Hidell, o monstro, alcunha que se auto-intitulava quando praticava atos violentos. Ademais, estava consciente que caíra numa armadilha e que fora um bode expiatório. Quando avistou um carro de polícia desviou do trajeto, todavia foi abordado pelo patrulheiro Tippit, com quem teve uma violenta discussão, a qual culminou em quatro tiros no policial. Esse fato foi testemunhado por uma garçonete chamada Helen, que assustada, saiu gritando e chamando por socorro. Wayne Elko, na hora do atentado, se encontrava no Cine Texas assistindo a um filme de guerra, aguardando a ordem para exterminar Lee. Porém, os policiais anteciparam-no, pararam o filme e prenderam Lee Oswald.

Jacob Rubenstein (Jack Ruby), judeu de 52 anos, morava em Dallas. Valentão, criado nas ruas mais violentas de Chicago. Era proprietário de duas boates de “strip-tease” na cidade de Dallas, encontrava-se endividado e precisando de um empréstimo de 44 mil dólares, valor que devia à Receita Federal. Tentou obter a quantia com o mafioso Carmine Latta, porém fora desencorajado pelos seus amigos Jack Karlinsky e Toni Astorina. Era amigo de jovens policiais- levava, com frequência, sanduíches aos policiais do 3º andar da delegacia, especialmente a Russell Shively, investigador), mafiosos, jornalistas, radialistas e miseráveis de rua, orgulhando-se de seu patriotismo.

Um dia após o assassinato do presidente americano, recebeu um telefonema de Karlinsky propondo que assassinasse Lee Oswald, pois dessa forma conseguiria o empréstimo e livraria a cidade de Dallas de uma vergonha nacional. Ruby concordou, pois idolatrava Kennedy. No dia seguinte, às dez horas da manhã, parou seu carro em um estacionamento da Western Union, momentos antes da transferência de Lee Oswald do quartel general da polícia para uma cadeia municipal. Ruby viu um grupo de policiais sair do escritório da prisão escoltando o prisioneiro, saiu da multidão, tirou o revólver do bolso e disparou uma vez, acertando o tiro bem no meio do corpo da vítima. Logo, os policiais renderam Jack Ruby, que não conseguia entender a atitude deles, principalmente quando foi “xingado” pelo seu grande amigo Russell Shively. Lee Oswald foi internado no Hospital Parkland, porém acabou morrendo. Por outro lado, Ruby foi condenado e recebeu a sentença de pena de morte. Ficou enlouquecido, tentou suicídio e faleceu de câncer em janeiro de 1967.

No segundo capítulo, aparece o personagem Nicholas Branch, graduado analista aposentado da Agência Central de Inteligência (CIA) e contratado para escrever a história do atentado ao presidente Kennedy. Este aparece durante a obra, entremeando-se às conspirações. Branch teria que analisar 175 mil páginas de documentos sobre teorias, trajetórias de balas e outros. Recebeu fotos da autópsia de Lee Oswald, que estava com olhos abertos e o ferimento do lado esquerdo, um enorme Y, da clavícula até a região genital. O curador enviou os exames de balística, que continham a velocidade

da bala e testes realizados em cabras, com cabeças despedaçadas por balas, fotos de crânios humanos com a parte direita dilacerada e simulações do crânio do presidente, pois este ficou desaparecido por 20 anos dos Arquivos Nacionais.

Branch questionava tudo e se refugiava nas suas anotações, porém achava cedo para escrever uma história porque continuavam chegando dados. Eram muitos nomes com diversos pseudônimos, por exemplo: Lee apresentava diversos apelidos tais como: Tex (quando criança em Nova York), Ozzie (dado pelos fuzileiros navais), Alek (quando morava na Rússia), Leon (dado pelos conspiradores cubanos) e Hidell (utilizado por ele próprio quando praticava delitos).

Recebeu uma fita que fora gravada em Miami nove dias antes da data marcada para J. F. Kennedy aparecer por lá, contendo uma conversa gravada entre um informante da polícia, William Somerset, e um membro do Congresso da Liberdade e do Conselho de Cidadãos Brancos de Atlanta, Joseph Milteer, na qual o informante afirmava que iriam tentar assassinar o presidente JFK. Por causa do conteúdo dessa fita, o presidente foi de helicóptero do aeroporto até um hotel do Centro e falou apenas com os jornalistas.

Branch recebeu mais de 30 volumes do arquivo da CIA sobre Oswald, muitas caixas de relatórios sobre a investigação e transcrições do julgamento de pessoas remotamente ligadas ao atentado de 22 de novembro. Também recebeu relatórios dos legistas sobre a morte de alguns envolvidos no atentado que vitimou JFK. Assim, Walter Everett Junior (Win), chefe da conspiração, morreu de um ataque cardíaco em 1965; Wayne Elko morreu por envenenamento agudo com morfina em 1966; George Mohrenschildt morreu em março de 1977, declarado suicídio e David Ferrie morreu em 1967, naturalmente.

#### IV. O ARTESANAL – ASPECTOS DE *LIBRA*

O romance *Libra* chama a atenção do leitor de cara pela organização de seus capítulos, todos eles trazendo como títulos datas e nomes de localidades. Essa divisão da obra evidenciando tempo e espaço deixa entrever uma bipolaridade que focará os eventos a serem narrados: de um lado, nos capítulos que trazem no título localidades específicas, tem-se a vida de Lee Harvey Oswald contada, desde sua infância até o dia do assassinato do presidente Kennedy; do outro lado, nos capítulos com datas (todas referentes ao ano de 1963), tem-se a trajetória dos planos conspiratórios contra Kennedy. Em ambos os tipos de capítulos, Lee é sempre o foco central – ou tendo sua vida narrada ou pairando no ar como o elemento que falta para concluir o plano do atentado (e, posteriormente, sendo mencionado pelos membros das duas equipes conspiratórias, até seu recrutamento).

Além dessa organização peculiar dos capítulos, que funciona como um afinamento de eventos passados (a vida de Lee e os planos de conspiração) que desaguarão num mesmo e trágico evento presente – o assassinato de John Kennedy, o romance apresenta várias particularidades que merecem destaque. Como primeira delas, deve-se ressaltar a presença de duas personagens que, embora apareçam pouco ao longo da trama, sua aparição repentina, confundindo suas vozes com a do narrador, leva o leitor a uma conseqüente confusão entre realidade e imaginação. São elas: Nicolas Branch e Marguerite Oswald.

Nicolas Branch é uma personagem distanciada temporalmente da trama central do romance: agente aposentado contratado pela Agência há quinze anos, dedica sua vida a escrever a história do assassinato do presidente dos Estados Unidos John Kennedy; detém todo o conhecimento dos fatos através de documentos que recebe dos mais variados tipos, que nunca foram vistos por ninguém fora do Quartel General de Langley – listas de testemunhas, listas de mortes, fotografias, gravações, projétil, roupas – investigava a morte de pessoas que poderiam estar ligados ao fato. É este personagem que tenta desvendar todo o mistério em torno da morte de J. K. e

é sua voz que estimula o leitor a refletir sobre possíveis hipóteses o real motivo e execução do plano de assassinato de Kennedy.

A outra personagem é Marguerite Oswald, mãe de Lee, sua voz se confunde com a voz do narrador, quando, em meio ao relato dos fatos, aparece seu discurso a um juiz a quem está prestando esclarecimentos. Marguerite acredita ter sido uma conspiração que levou o filho a se envolver no assassinato do presidente Kennedy e faz indagações que levam o leitor a ficar dividido entre a “teoria do assassino solitário” e a “teoria conspiratória”. Como mãe, Marguerite defende seu filho, alega ter poderes extra-sensoriais que teriam indicado a ela se Lee realmente fosse o culpado:

O negócio é saber desde quando estão usando ele! (p. 422)

Lee ao menos sabia que estava sendo usado! (p. 424)

Existem histórias dentro de histórias que a imprensa não sabe. (p. 423)

Outro item a ser ressaltado diz respeito ao próprio título empregado por DeLillo. Libra é uma referência ao signo de Lee: existe o libriano positivo, que consegue autodomínio, bem equilibrado, cabeça boa, sensato, respeitado, e também o libriano negativo, que é instável, impulsivo, indeciso, em posição para dar o salto perigoso para um lado ou para o outro. Os aspectos do libriano negativo condizem com o comportamento de Lee, e, através deste título, DeLillo faz seu personagens desenvolver uma trajetória marcada por esse perfil astrológico, dando possíveis causas para o envolvimento de Lee nos planos para o assassinato de Kennedy e sua manipulação pelos demais membros desse grupo.

– Quando é o seu aniversário! – perguntou Shaw de saída.

– Dezoito de outubro. – respondeu Lee.

– Libra. Um libriano.

– Balança. – disse Ferrie.

– A balança. – disse shaw

Isso parece dizer-lhes tudo o que precisavam saber. (p. 297)

A balança é a chave. (p. 297)

O quadro psicológico de Lee também contribui para o perfil que os conspiradores precisavam. Na infância, a psicóloga julgou o nível superior de inteligência normal brilhante. Lee não acreditava em Deus, achava que era superstição ou falsidade. Quando esteve na Rússia, buscando seu ideal, ao dirigir-se a uma entrevista com a KGB, aplicaram vários testes em Lee: aptidão, inteligência, perfil de personalidades, inglês, matemática, identificação de formas e padrões – o resultado foi negativo. Lee tendia para instabilidade emocional; com o resultado, teria que voltar para os Estados Unidos; para ficar na Rússia, tentou o suicídio cortando seus pulsos.

O narrador apresenta Lee sob a acunha de vários pseudônimos: Alek James Hidell, Dr. J. A. Hidell, Osborne, Leon, Leslie Oswald, Aleksei e William Bobo – este último é o que foi gravado em sua lápide. Hidell não é apenas um pseudônimo, é um ideograma que sugere muito sobre a personalidade e o significado de Lee dentro da trama do assassinato de Kennedy. Lee o usava para esconder ou demonstrar, conforme as circunstâncias, sua fanática ideologia marxista-socialista. Qualquer situação que e referisse a sua ideologia, era Hidell (o mau, o violento, o político) quem aparecia. É inevitável aqui um olhar intertextual com a obra de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro*, que estabelece um diálogo com o protagonista da trama de DeLillo – personagem de mente complexa, numa crise interior que o divide, não estabelecendo uma lógica de distinção entre aquilo que é bom e aquilo que é mau:

Tire o e duplo de Lee.  
Esconda o / duplo de Hidell.  
Hidell quer dizer esconda o L.  
Não conta. (p. 90)

Hidell significa não conte.  
O id é o inferno.  
Jerkle e Hide em sua pequena cela.” (p. 100)

Ainda nesse jogo entre ficção e realidade, entre verdades e mentiras, entre misticismo e materialismo, a trama de DeLillo conduz a vida de Lee H. Oswald de forma a que esta se cerque de uma série de coincidências, levando o leitor a mais enigmas em torno do assassinato de Kennedy. Entre

essas coincidências trazidas para a trama, para iludir e provocar o leitor, merecem destaque: o nome de Fidel Castro na guerrilha ser Alex, enquanto Lee era conhecido como Alek; Banister estar à procura de Lee; e este, inesperadamente, entrar pela sua porta; Lee encomendar um revólver e uma carabina, com um mês e meio de diferença entre a primeira e a segunda encomenda, e estas chegarem no mesmo dia; muitos fatos ocorridos sempre em outubro – aniversário de Lee, seu alistamento nos Fuzileiros, o tiro que ele mesmo se dá no braço, no Japão, sua chegada à Rússia, sua tentativa de suicídio, um ano sem ver sua mãe, crise dos mísseis, data em que Marina o deixa. Coroando todas essas coincidências, a mais mórbida é aquela entre Lee e Kennedy, assassino e vítima:

Lee estava sempre lendo dois ou três livros, como Kennedy. Fizera o serviço militar no Pacífico, como Kennedy. Letra ruim, ortografia horrível, como Kennedy. Esposas grávidas na mesma época. Irmãos chamados Robert.” (p. 317)

## V. O TEÓRICO – A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Os preceitos teóricos sobre a metaficção historiográfica foram fundamentados em primeiro lugar por Northrop Frye, em sua obra *Anatomia da Crítica* (1957). Posteriormente foram condensados por Hayden White, numa conferência proferida na Universidade de Yale, em 1974, com base no artigo *A Estrutura da Narrativa Histórica* (1972) e no seu livro *Meta-história* (1973). A versão revisada por White desse material deu origem ao ensaio *O texto histórico como artefato literário* (1974), o qual foi examinado como substrato da metaficção historiográfica, ora em estudo.

Nesse ensaio, o autor pondera sobre a dificuldade de se ter uma história objetiva de uma disciplina erudita, ou o historiador é tendencioso ou não possui perícia suficiente para distinguir entre fatos significativos ou insignificantes de sua área. Por essa razão, a história necessita de vários tipos de investigação para solucionar tais problemas; é o que a meta-história tenta

fazer, bem como o levantamento do passado e na relação desse passado com o presente. Tanto o filósofo quanto os historiadores, observa White:

Esqueceram-se de encarar seriamente o *status* das narrativas históricas, relutando em encará-las como elas são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (1974, p. 98)

Essa fusão de história com consciência mítica, pode desagradar a alguns historiadores e teóricos literários, cuja concepção de literatura frente à história, pressupõe uma oposição radical à ficção ou à fantasia. Nesse sentido, Frye (1974, p. 99) assegura: “quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e assim, se aproxima do poético na estrutura”. Diz ainda que “o historiador trabalha de modo indutivo, coletando seus fatos e tentando evitar quaisquer padrões de formação exceto aqueles que ele vê, ou tem a honesta convicção de ver nos próprios fatos”. Tal afirmação é verdadeira, enquanto enfoca a forma “ideal” de inspiração da escrita histórica desde a época dos gregos, contudo ela é problemática, já que esse ideal pressupõe uma oposição entre o mito e história.

Em sua obra *Anatomia da Crítica*, Frye concebeu que as ficções são sublimações parciais de estruturas míticas arquetípicas, permitindo especificar o fictício no espaço entre os conceitos de “mítico” e “histórico”. As estruturas míticas arquetípicas foram deslocadas para o interior de artefatos verbais para servirem de sentido latente deles, ou seja, seu conteúdo temático, sendo que o sentido fundamental de todas as ficções, qual seja seu conteúdo temático, consiste nas “estruturas de enredo pré-genéricas” ou *mythoi*, derivadas dos *corpora* da literatura religiosa clássica e judaica-cristã; e tem-se a *diánoia* (ponto) de uma história, quando se identifica o tema, que a transforma numa parábola ou fábula ilustrativa. N. Frye teoriza:

Toda obra de literatura tem ao mesmo tempo um aspecto funcional e um aspecto temático, mas quando nos movemos da projeção ficcional para a articulação aberta do tema, a escrita tende a assumir o aspecto de comunicação direta e escrita discursiva imediata e deixa de ser literatura. (id, ibid)

Para esse autor, a história pertence à categoria da “escrita discursiva”. Em razão disso, quando a estrutura mítica do enredo (o elemento ficcional) está obviamente presente, o texto deixa de ser história, para tornar-se um gênero bastardo, produto de uma união profana, anormal, entre a história e a poesia.

White, autor do presente ensaio, explica em que consiste a “urdidura do enredo”, que não passa da codificação dos fatos contidos na crônica, em forma de componentes de tipos específicos de estruturas de enredo, precisamente da maneira que Frye sugeriu ser o caso das ficções em geral. Já o conjunto de acontecimentos históricos registrados (documentados) por si só não constitui uma história, são os elementos da história. Somente serão convertidos em história pela supressão e subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias alternativas; em suma, por todas as técnicas que se encontram na urdidura do enredo de um romance ou peça.

O mesmo conjunto de eventos pode servir como ingrediente de uma história que seja trágica ou cômica, romântica ou irônica (satírica), conforme as categorias primárias da literatura de Frye, dependendo da decisão do historiador em configurá-lo dentro da estrutura do enredo ou *mythos*, que lhe pareça mais apropriado para contar tais eventos e transformá-los numa história inteligível. O importante é que a maioria das seqüências históricas pode ser contada de muitas maneiras diferentes, fornecendo interpretações e sentidos diferentes. O modo como o historiador configura uma situação depende da harmonização entre o enredo e os acontecimentos históricos que deseja relatar. Trata-se de uma operação literária, criadora de ficção; o que não deprecia sua condição de narrativa histórica, posto que fornece um tipo de conhecimento. O historiador pode relatar um conjunto de acontecimentos através da explicação científica, subordinando os eventos às leis da física, da mecânica ou da casualidade, como também para conferir sentido a um conjunto de fatos estranhos, enigmáticos ou misteriosos poderá utilizar-se da metafísica e das crenças religiosas.

Essas codificações são necessárias para familiarizarem o leitor com dados exóticos e estranhos, em virtude deles estarem distantes de seu tempo e de terem se originado de vidas e costumes diferentes dos atuais. Também para familiarizá-lo com o tipo a que pertence à história que está relatando, o historiador urde o seu relato na forma de uma história específica: romântica, trágica, cômica, irônica, epopéica; assim, o leitor acompanha com êxito a narrativa, entendendo-a, pois está habituado com tais estruturas de enredo como parte da sua dotação cultural. As narrativas históricas nos falam algo importante sobre o aspecto mimético das histórias. Nessa esteira, Frye declara (1957, p. 104) que “a história é um modelo verbal de um conjunto de acontecimentos exteriores à mente do historiador”. No entanto, é errado considerar que esse modelo ou imitação seja como um mapa, uma fotografia ou uma maquete de construção de um avião, pois os processos históricos não são como modelos originais, considerando que foi a própria singularidade do original, tal como apareceu nos documentos, que inspirou o historiador a criar o seu modelo particular.

O teórico C. S. Peirce desenvolveu na sua filosofia da linguagem a distinção entre signo, símbolo e ícone, a qual nos ajudam a compreender de modo formal que uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também, um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura dos acontecimentos, em nossa tradição literária. Isso facilita o entendimento sobre o que é fictício nas representações realistas do mundo e o que é realista nas representações fictícias. Contudo, Frye entende que tais representações valem apenas para a poesia ou para as filosofias da história, consideradas como um sistema de signos, sendo que a narrativa histórica aponta para duas direções: para os acontecimentos descritos e para o tipo de história ou *mythos*, que o historiador escolhe para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos. Frente a isso, White explica que a narrativa em si não é o ícone, só descreve os fatos para informar ao leitor daquilo que serve iconicamente para familiarizarem-no com tais acontecimentos.

Precisa ser revisada a discussão de formas narrativas, como a historiografia e a distinção entre o discurso poético e em prosa, qual seja entre história e poesia, tão antiga quanto Aristóteles. Para conferir sentido ao mundo, a citada distinção entre história (representação do verdadeiro) e a ficção (representação do imaginário) deve dar lugar ao entendimento que só se pode conhecer o real comparando-o com o imaginável. O elemento ficcional de todas as narrativas históricas se evidencia, pois a história, como mundo real ao longo de sua evolução no tempo, adquire sentido tal qual a poesia e o romance, posto que buscam ser reconhecidos familiarmente. Considerando ainda que a coerência nas obras de ficção ensina a realidade através da imaginação. Nessa direção, ensina White (1974, p. 114): “Se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo”. E completa (1974, p. 115): “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado, a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”.

Em decorrência dessa primeira teoria elaborada por Northrop Frye, de modo consistente e bem desenvolvida por Hayden White, conclui-se que as bases da metaficção historiográfica estavam consolidadas. No entanto, faltava-lhes os fundamentos técnicos e teóricos específicos, os quais foram criados pela estudiosa canadense Linda Hutcheon, que lhes deu apropriadamente o nome de metaficção historiográfica. O termo foi introduzido nos Estados Unidos, de conformidade com Inger Christensen, em algum momento da década de 60, pelo escritor norte-americano William Gass, que pretendia definir essa nova atitude, explorando aquilo que considerava ser a conexão entre a linguagem, a realidade e a dimensão sensorial da leitura. É a narrativa pós-moderna. Para o teórico Steven Connor, o texto literário pós-moderno é:

Autoconsciente, descentrado, cético e galhofeiramente polimorfo, esse texto de Borges a Beckett e a Rushdie, é um objeto ideal de análise para uma teoria da literatura que suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar. (1989, p. 107)

Outros estudiosos do pós-modernismo como Linda Hutcheon entendem que a história e a literatura são dois discursos aparentados. Em

razão disso, Hutcheon (1991, p. 149) observa que “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes.” Como também acolhe: “A ruptura de fronteiras genéricas ou disciplinares, saúda a infiltração da história na literatura pós-moderna e o fim da distinção entre literatura e teoria; chamando-a de metaficção historiográfica”.

A preocupação com o passado histórico, sublinha Hutcheon, não deve ser atrelada ao retorno nostálgico no tempo, como fizeram os românticos, essa noção precisa ser superada e conseqüentemente assimilada à possibilidade de se recuar ao passado criticamente. No seu texto *O passatempo do tempo Passado*, Hutcheon aponta que até o século XIX a literatura e a história eram tidas como o mesmo ramo do saber, porém, a partir dessa data até a bem pouco tempo, foram consideradas disciplinas distintas: a literatura e os estudos históricos. Atualmente se contesta (na Teoria Literária e na arte pós-moderna) a separação entre o literário e o histórico, visando mais o que a ficção e a história têm em comum do que as suas diferenças. Em função disso, descreve o que ambas compactuam:

- têm verossimilhança (fora da verdade objetiva);
- são convencionais na sua forma narrativa;
- não são transparentes em termos de linguagem e de estrutura;
- desenvolvem os textos do passado com sua textualidade complexa (intertextuais).

A metaficção historiográfica lembra que a própria história e a própria ficção são termos históricos, cujas definições e inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo. A autora contesta a visão tradicional que utilizava a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa: à referência, à subjetividade, a sua identidade como texto e até seu envolvimento na ideologia. Entende que o ceticismo tomou o lugar do positivismo (Comte), tanto na ficção quanto na escrita da história, sendo que nossa confiança foi abalada nesse aspecto filosófico, mas não destruída. Daí que (1991, p. 142) “o pós-

modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova”.

A discussão sobre a relação entre arte e historiografia é importante para o pós-modernismo, pois a separação é tradicional, na qual o entendimento aristotélico determinava que o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, dos pormenores do passado, já o poeta poderia falar sobre o que aconteceria no futuro, lidando mais facilmente com os elementos universais. Portanto, a escrita da história não tinha nenhuma limitação convencional quanto à possibilidade ou probabilidade de acontecer. Por isso, desde então, muitos historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais.

Nessa esteira, o romance pós-moderno fez o mesmo e às vezes o inverso, confrontando paradoxos de representação: fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. Tal confrontação é contraditória, não querendo destruir nenhum lado dessa dicotomia, o que é prazeroso para o leitor de qualquer época, ao ser convencido da natureza fictícia daquilo que leu com base no real.

Os “contadores de histórias” (ficcionalistas) nas suas narrativas podem silenciar, excluir e eliminar acontecimentos; no entanto, muitos historiadores também fizeram o mesmo. Daí a preocupação com as ficções/mentiras que os pós-modernos têm em relação à variedade de verdades de obras sobre os povos, quanto a sua cultura e ao local dos fatos, rejeitando a falsidade e a marginalização. Frente a isso, a metaficção historiográfica procurou desmarginalizar o literário, confrontado-o com o histórico, e o fez tanto de modo temático como formal. Sugere ainda que a verdade e a falsidade podem não ser os termos corretos para discutir a ficção, uma vez que só existem verdades no plural e raramente existe falsidade pura, apenas as verdades alheias. Razão pela qual a interação entre o historiográfico e o metaficcional rejeita a representação “autêntica” e a cópia

“inautêntica”, como também o próprio sentido da originalidade artística é combatido quanto à transparência do referencial histórico.

Reescrever e representar o passado na ficção e na história, revelando-o no presente, impede-o de ser conclusivo, pois aparecem alterações e interferências como numa curva do tempo, a qual impossibilita toda noção sólida de história ou de realidade, como, por exemplo, o “cinema verdade” com suas deformações temporais. Há distinção entre a ficção e a história como gêneros narrativos? A resposta é que essa problematização tem ocupado seriamente parte da teoria literária contemporânea e da filosofia da história, posto que consideram a história como “um verdadeiro romance”, indicando o que elas têm em comum: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama; muito embora não tenham “a mesma ordem de discurso”.

A ficção incorpora menor dose de história social e política; em contrapartida, a historiografia incorpora esses temas de maneira estruturada e coerente, porém não deixa de ser ficção narrativa. O pós-modernismo confunde propositalmente a noção de que o problema da história é a verificação (verificabilidade) enquanto o da ficção é a veracidade. O estudioso Frederic Jameson (1984, p. 180) afirmou que “a representação histórica está em crise, como também o romance linear, por razões semelhantes”, declarando que “a solução não é abandonar a historiografia, mas sim, reorganizar seus procedimentos em outro nível”. Nesse sentido, a proposta do teórico Althusser seria a mais sensata, quando sugere que à medida que a historiografia “realista” (narrativa ultrapassada) vai se tornando problemática, o historiador deverá reformular sua vocação, não mais produzir uma história “como ocorreu realmente” e sim produzir “o conceito” de história.

Georg Lukács (1962, p. 39) entendia que o romance histórico poderia encenar o processo histórico através de um microcosmo (mundinho) que o generalizasse e concentrasse; o protagonista deveria ser um “tipo”, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. Linda Hutcheon discorda dessa opinião,

explicando que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos, seriam: os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Ensinando ainda que a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e de reconhecimento da diferença, enquanto o “tipo” tem poucas funções, exceto algo a ser atacado com ironia. O “tipo” não contém nenhuma universalidade cultural, em sua reação à história pública ou privada. Entende G. Lukacs (id, ibid) que o romance histórico seria definido pela “pouca utilização de detalhes”, o que considera “um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar clara a necessidade histórica de uma situação concreta”. Novamente Hutcheon contesta essa opinião, apontando duas diferenças:

- a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico (documental).
- a metaficção historiográfica incorpora os dados históricos, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que enfatiza é o processo de “tentar assimilar”.

O teórico G. Lukács (1962, p. 152) estabeleceu uma terceira característica definitiva para o romance histórico, qual seja a relegação das personagens históricas reais a papéis secundários; pois essas figuras do passado têm a finalidade de legitimar o mundo ficcional, na tentativa de ocultar as ligações entre ficção e história. Linda Hutcheon volta a contestar, afirmando que a auto-reflexão metaficcional dos romances pós-modernos combate isso, afirmando que é um subterfúgio rejeitado pelas versões aceitas na própria história, face ao conhecimento do passado com seus acontecimentos e a equidade investigativa.

A pergunta é: como lidar com “os fatos” e suas evidências (documentos) referentes ao passado? Essas fontes documentais podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Na verdade só se encontram no mundo “vestígios textuais” (isto é, parte de documentos), para serem transformados em fato; o que se quer saber é se são vestígios totais ou parciais e ainda se partes deles foi descartada como material não factual.

Deve-se considerar que tais documentos passam a ser signos de acontecimentos, os quais o historiador transmuta em fatos, selecionando-os conforme seu ponto de vista ou de determinado problema ou ideologia.

“A ficção pós-moderna não aspira contar a verdade (Foley, 1986, p. 26), tanto quanto aspira perguntar de quem é a verdade que se conta”. Nada nem ninguém tem legitimização para fundamentar essa pretensão. Como os fatos são do passado e não preexistentes, tanto o historiador como o romancista, não podem verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica de antigamente, de maneira que é impossível testar a validade desse relato.

## **VI. O METAFICCIONAL – A PÓS-MODERNIDADE EM *LIBRA***

Depreende-se dos ensinamentos de Linda Hutcheon que tanto a ficção como a história são gêneros narrativos e que a história é considerada como “um verdadeiro romance” pelos estudiosos da teoria literária, uma vez que tanto os historiadores quanto os ficcionistas, nas suas obras, podem silenciar, excluir e eliminar acontecimentos; ambas têm em comum: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama, exceto a ordem. Sendo que a historiografia incorpora maior dose de história social e política, e a ficção, menor dose, porém ambas constituem ficção narrativa. Lembre-se ainda que a própria história e a própria ficção são fatos históricos. Nessa esteira, observa-se que Don DeLillo, em *Libra*,<sup>1</sup> relata fatos históricos, através de diálogos de personagens castristas referentes à Revolução Cubana de 1958, a qual depôs o caudilho Fulgêncio Batista do governo de Cuba, narrando tais fatos em fragmentos lançados em vários trechos da obra (lembrando peças de um tabuleiro de xadrez). Motivo pelo qual, compreende-se que o autor utilizou-se da história na forma estrutural de ficção narrativa, isto é, da metaficção historiográfica, consoante o que abaixo segue:

Frank lembrava-se das montanhas... A chuva era total. Viviam em barracas camufladas e às vezes na lama, e ele pensava na idéia pela qual lutava. Dignidade total para o povo cubano. Justiça para os famintos e esquecidos. (1995, p. 279)

Então tinham vindo os rebeldes, seus ex-camaradas, para incendiar os canaviais. Isso era coerente com a história cubana. Quem se levanta em revolta, a primeira coisa que faz é incendiar a cana. É uma declaração de princípios sobre a dependência econômica e o controle estrangeiro. Frank via os campos arderem e sabia que os comunistas estavam por trás daquilo. (1995, p. 280)

A teórica Hutcheon ensina que na metaficção historiográfica os protagonistas nunca são “tipos” propriamente ditos, eles constituem os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Tal qual nota-se no protagonista Lee Harvey Oswald, de *Libra*, que constitui uma figura individualista, psicologicamente e socialmente desestruturada – um marginal. Mesmo que se procure considerá-lo politicamente engajado no socialismo, ele jamais se filiou ao partido comunista ou a qualquer outra corporação político-partidária. Lee é superficial, sem universalidade social ou cultural, nada representa. Exteriorizava a sua alienação patética, achava-se um herói:

Apátrida, disléxico, ainda um pouco desesperado, levantou-se no meio de uma noite de primavera e escreveu seu Diário Histórico.  
...Queria explicar-se para a posteridade.  
...acreditava piamente que sua vida ia virar de tal modo, que as pessoas um dia estudariam seu Diário Histórico, em busca de chaves para o coração e a mente do homem que o escrevera. (1995, p201-2)

Um dos conceitos importantes da metaficção historiográfica é o fato dela se aproveitar das verdades e das mentiras do registro histórico (documental). Assim, constata-se na obra em estudo que os dados históricos referentes ao atentado do presidente, relacionados pela Comissão Warren, nomeada pelo governo americano para investigar o assassinato, quando efetuou os exames periciais (de autoria, de provas, etc.), cometeu erros primários, levando à criação das várias teorias da conspiração. Isso é relatado pela personagem Nicholas Branch, analista aposentado da CIA, contratado para escrever a história secreta do assassinato do presidente Kennedy:

Construiremos teoria que fulgirão como ídolos de jade, sistemas intrigantes de suposição, quadridimensionais, elegantes.

Seguiremos as trajetórias das balas de trás prá frente até as vidas que ocupam as sombras... (1995, p. 20)

Branch há muito perdoou ao Relatório Warren as suas falhas... (1995, p. 175)

...Aprendeu o bastante sobre os dias e meses que antecederam o 22 de novembro e sobre o próprio dia, para chegar à conclusão de que a conspiração contra o presidente foi uma coisa desconexa, que teve êxito a curto prazo, sobretudo por acaso. (1995, p. 413)

Os detalhes dos fatos são incorporados pela metaficção historiográfica, numa tentativa de assimilação, porém raramente os assimila. DeLillo, tentando dar sentido aos fatos históricos do crime na trama, cria a figura de um ex-agente da CIA, Win Everett, que elabora um plano conspiratório detalhado do atentado a Kennedy. Esse processo utilizado na obra pode ser explicado: é para por o leitor a par da coleta de dados e da organização narrativa, facilitando-lhe o acesso ao texto de forma mais atual (acessibilidade textualizada); é o que preconiza Hutcheon. Comprova-se essa assertiva, a saber:

Precisamos preparar um atentado contra a vida do presidente. Planejamos cada passo, cada incidente que levará ao acontecimento. A gente forma uma equipe, deixa uma leve pista. A prova é ambígua, mas aponta para o diretorado da Inteligência cubana. Inerente ao plano, haverá um conjunto de pistas, ainda mais vagas, mais intrigantes. Indicarão tentativas da Agência para assassinar Castro. Estou armando um plano que inclui tanto os provocadores americanos quanto a reação cubana. (1995, p. 32)

Alguns teóricos da literatura, na década de 30 do século XX, entendiam que personagens reais nunca são protagonistas, ocupam papéis secundários só para legitimar o mundo ficcional. Esse entendimento é contestado por Hutcheon, a qual afiança que, pela auto-reflexão metaficcional dos romances pós-modernos, as figuras reais da história podem ocupar a função de protagonistas, pois não precisam ocultar as ligações entre ficção e história. Isso se confirma amplamente, posto que em *Libra* o seu protagonista é real, mas descrito com detalhes ficcionais, e faz parte da história: é Lee Harvey Oswald, que assassinou friamente o presidente americano John F. Kennedy, nos termos abaixo descrito:

...Ele segurava o fuzil..., e expunha-se por inteiro na alta janela... Tudo era lento e nítido. Lee apoiou-se num joelho, pôs o cotovelo esquerdo nas caixas empilhadas e apoiou o cano da arma na borda da caixa em cima da balaustrada. Mirou a nuca do presidente... Disparou por uma abertura na folhagem... A explosão ressoou sobre a praça, plana e nítida... (1995, p. 372)

...Disparou o segundo tiro... Tudo bem, atirara cedo a primeira vez, atingindo o presidente abaixo da cabeça, em alguma parte perto da região do pescoço...Tudo bem, errara o presidente com o segundo tiro e atingira Connally. Mas o carro estava ali parado, mal se movendo. (1995, p. 374)

...Então o terceiro tiro espalhou matéria por todos os lados. (1995, p. 375)

...Lee já ia disparar a terceira bala... (1995, p. 376)

No entender de Linda Hutcheon, a narratividade da metaficção historiográfica apresenta representações verbais nada simples, muitas vezes usam as “ekphrases” (ou representações verbais tiradas de representações visuais), cumprindo funções de representação básica. Nesse sentido, Don DeLillo, em *Libra*, utiliza freqüentemente essa técnica narrativa, descrevendo situações como se fossem as visualizações de um filme ou de imagens televisivas, com o seu movimento, seu ritmo, sua sinestesia, seu ambiente e, principalmente, seu tempo, através de “flash back” e “cortes”. De conformidade com o que segue:

Via-se recebendo um tiro diante da câmera. Em meio à dor via a TV. A sirene emitia aquele som pânico de alta velocidade nas ruas... Lee via-se reagindo ao perfurante calor da bala... Lembra-se da aparência do piloto, um espaçonauta de capacete e traje de borracha? ...Tudo o deixava... Sabia que ainda estava na ambulância... A única coisa que restava era a dor fingida, a imagem do rosto contorcido na TV. (1995, p. 412)

Mas lembra-se dos homens olhando o jato decolar?... na rapidez que ele se perdia na névoa... Internaram-no no Parkland às 11h42... Constatou-se que o coração estava fraco e não batia...Expirou: 13h07. Faltavam duas esponjas quando fecharam o corpo... Aeroespaço... É o pesadelo brando do meio-dia, no alto do céu da Rússia. Eu- também e você-também. Ele é um estranho, com uma máscara, caindo. (1995, p. 413)

Enfim, o romance *Libra* alicerçou sua estrutura narrativa na metaficção historiográfica, como uma opção, pois o seu autor preferiu relatar a história do atentado ao presidente de forma trágica, numa ficção que poderia ter sido contada de maneira romântica ou satírica. Ainda utilizou a metaficção

historiográfica, visando caracterizar a “teoria da conspiração”, na qual vários agentes conspiraram para perpetrarem o crime e não apenas “o atirador solitário”.

## VII. CONCLUSÃO

A análise efetuada na obra pós-moderna *Libra* foi norteadada pela fundamentação teórica e pelos princípios estéticos da metaficção historiográfica, ramo da narrativa literária contemporânea, da estudiosa canadense Linda Hutcheon. Essa ficção em relação à história apoiou-se no fato de que a narrativa cria um efeito de referência graças a sua capacidade de reescrever a realidade. O teórico Steven Connor ponderou que:

na metaficção historiográfica é atribuído ao leitor o papel ativo na produção do sentido, porque participa na releitura/reescrita da história, revive o passado através da sua própria experiência, tornando-o assim, matéria da criação da sua identidade, já não tanto coletiva como individual. É uma ficção paródica e didática, porque possibilita o diálogo individual e criativo com a história. (1979, p. 107)

Levando-se isso em consideração, foi possível enquadrar a obra de Don DeLillo dentro dos aspectos técnicos e teóricos da metaficção historiográfica. Verificando que a idéia básica do autor partiu de uma situação histórica, o atentado ao presidente Kennedy, que viabilizou o surgimento de possibilidades divergentes as quais fugiram do curso efetivo dos acontecimentos (tais como: as provas periciais inconclusivas ou equivocadas), dando oportunidade a novos desdobramentos e aberturas para se dimensionar os fatos (história) com possibilidade de criar novos cenários com diferentes alternativas. Nesses termos, DeLillo lançou a sua “teoria da conspiração”.

Alguns teóricos observaram que esse tipo de ficção é radical, cética e descentrada. Nesse ponto, um questionamento se impõe: a obra *Libra* fez a uma leitura equivocada da história? Em princípio, a resposta única é que sempre dependerá do leitor aceitar ou não a veracidade da história de Don DeLillo. Para Hutcheon, a aspecto essencial é que certos textos expõem a

ficcionalidade da própria história, negando a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção. Nesse sentido, toda história é uma espécie de literatura; mesmo que seja a infiltração da história na literatura.

Finalmente, numa reflexão crítica, é importante entender que o pós-modernismo, em que se insere a metaficção historiográfica, desafia e subverte os conceitos do que é História e do que é Literatura. No entanto, resgata e reelabora o passado histórico através de reflexões sobre condutas, critérios e valores, práticas realizadas no passado à luz do conhecimento do presente; contexto no qual se pautou a obra *Libra*, de Don DeLillo.

## VIII. BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras de Suporte Teórico – Teoria da Narrativa

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000.

### 2. Obras de Suporte Teórico – Poéticas da Pós-Modernidade

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo. In: *Crítica Marxista*. 1995. v. 1.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na era pós-moderna*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: *O mal-estar do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Prof. Ms. **Carlos Eduardo Brefore Pinheiro** – doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP; Mestre em Teoria da Literatura, pela UNESP; professor de Teoria da Literatura, na UNITOLEDO – Araçatuba/SP.

**Denise Furtado Maciel de Arruda** – Licenciada em Letras, pela UNITOLEDO – Araçatuba-SP.

**Gilmara Maria Varela Machado** – Licenciada em Letras, pela UNITOLEDO – Araçatuba-SP.

**Janaína Zavitoski da Silva** – Licenciada em Letras, pela UNITOLEDO – Araçatuba-SP.