SUSANA BRAGATTO

Jornalismo literário como literatura: o “Novo
Jornalismo” de *Armies of the Night*, de
Norman Mailer

São Paulo
2007

SUSANA BRAGATTO

Jornalismo literário como literatura: o “Novo
Jornalismo” de *Armies of the Night*, de Norman
Mailer

*Dissertação apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas como requisito
para obtenção do título de Mestre
em Literatura*

*Área de concentração: Teoria
Literária e Literatura Comparada*

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
No. Processo Fapesp: 04/11559-0

São Paulo
2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTE TRABALHO, EM QUAISQUER MÍDIAS, SOMENTE PARA FINS NÃO-COMERCIAIS E DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bragatto, Susana.

Jornalismo literário como literatura : o “Novo Jornalismo” de *Armies of the night*, de Norman Mailer / Susana Bragatto ; orientador Fábio Rigatto de Souza Andrade. -- São Paulo, 2007.

187 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Mailer, Norman, 1923-. 2. Jornalismo literário – Estados Unidos – Século 20.
3. Literatura norte-americana (crítica e interpretação) – Século 20. I. Título.

21^a. CDD 070.44980973

813.54358

B813j

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, por acolher meu projeto e incentivá-lo; levarei para sempre comigo o conhecimento adquirido.

À Universidade de São Paulo, instituição na qual venho amadurecendo mil idéiazitas desde a graduação.

À Fapesp, pela concessão da bolsa de mestrado, apoio fundamental para a realização plena desta pesquisa.

Ao professor Carlos Avighi, que sempre me instigou a seguir rumos próprios e plantou na minha cabeça a sementinha da pós.

Ao Mau (www.pierro.com.br), autor da ilustração presente neste trabalho e amigón de som&letra&firulis; à Jo (djôu!), minha consultora nos throughout dos thru; ao Mauro, uma pessoa muito especial, que me convenceu a fazer a coisa quando eu achava que ainda não era hora; ao Luli, por umas cutucadas fundamentais; ao professor Ivan Teixeira, idem; ao Luiz e às meninas da secretaria de pós, sempre muito simpáticos e solícitos em todas as minhas muitas visitinhas ao departamento!

Ao Zé, por tudo em especial, mas sobretudo por agüentar ouvir 18943731895 vezes ai-eu-preciso-estudar, sempre leveleve, meu arxsrrstista, meu par. Te amo!

À minha família, pai, mãe, lê e ivan.

**meus contatos: subragtt@hotmail.com
www.sub.weblogger.com.br**

RESUMO

BRAGATTO, Susana. *Jornalismo Literário como Literatura: O “Novo Jornalismo” de *Armies of the Night*, de Norman Mailer.* Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, 187 p.

O principal objetivo deste trabalho é investigar a forma dialética presente em *Exércitos da Noite*, uma das mais reconhecidas e ousadas obras do romancista norte-americano Norman Mailer. Publicada originalmente em 1968, *Exércitos* é um relato pessoal do autor sobre sua vivência na Marcha sobre o Pentágono, manifestação civil que reuniu milhares de pessoas em Washington, em outubro de 1967, em protesto contra a política americana na guerra do Vietnã. O livro, dividido em duas partes, recria, na primeira, uma perspectiva ficcional dos eventos, em contraste com a segunda, na qual Mailer procura criar uma visão histórica sobre os episódios da Marcha, recorrendo, para tanto, a técnicas de reportagem e excertos da cobertura da mídia no período, num tom fundamentalmente ensaístico. Permeando toda a narrativa, há o explosivo contexto da vida norte-americana do período, com sua cultura *hippie*-psicodélica, a emergência dos movimentos civis e a queima pública das cartas de convocação para a guerra.

A presente dissertação analisa este peculiar romance à luz de textos centrais das áreas de teoria literária e estudos jornalísticos, além de evocar outros autores que, como Mailer, fizeram parte de um grande contexto renovador do jornalismo literário nos anos 1960 e 1970 chamado, genericamente, de Novo Jornalismo, de origem norte-americana e repercussões profundas, inclusive no Brasil. Com tal abordagem, intento alcançar uma melhor compreensão acerca dos mecanismos ficcionais que sustentam e aproximam os discursos jornalístico e literário, nomeadamente na obra de Mailer, que o crítico do *New York Times* Alfred Kazin definiu à época como um “diário-ensaio-tratado-sermão”, com Mailer desempenhando seu dileto papel ficcional de Visionário da América.

PALAVRAS-CHAVE:

Norman Mailer - Novo Jornalismo – New Journalism – jornalismo literário - Guerra do Vietnã – literatura norte-americana

ABSTRACT

BRAGATTO, Susana. *Literary Journalism as Literature: The “New Journalism” in Norman Mailer’s *Armies of the Night**. M.A. Dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, 187 p.

The main purpose of this issue is to investigate the dialectic form on Norman Mailer’s acclaimed and Pulitzer-winner novel *The Armies of the Night: The History as a Novel, The Novel as History*, first published in 1968 as the author’s personal account of the March on the Pentagon, a peace rally that shook Washington D.C. for three days in October 1967 and gathered thousands of civilians on a protest against the american policies concerning the Vietnam War. The book, divided into two parts, recreates, on the first, a fictional perspective of the events, while the second intends to convey a historical view on the same context, by mixing reporting techniques, excerpts from the media coverage and essayistic interventions. Throughout the whole book runs the thread of the mythic north-american background of the period, with its hippie&psychedelic culture, civilian movements and burned draft cards.

Drawing on key authors from the literary and journalistic studies, this work pursuits a better understanding of the specific fictional procedures shared both by journalism and literature, namely on *Armies of the Night*, Mailer’s new journalistic piece, that the *New York Times* critic Alfred Kazin defined tentatively as a “diary-essay-tract-sermon”, with Mailer playing his favorite part of the American Visionary.

KEYWORDS:

new journalism – norman mailer – literary journalism – vietnam war – american culture of the sixties – american literature

SUMÁRIO

PARTE 1 - A DIALÉTICA FORMAL EM *ARMIES*: ROMANCE OU HISTÓRIA?

1.1. Cronista dos tempos modernos: Mailer e seus romances da história.....	09
1.2. Mailer e as provocações do espírito <i>outsider</i>	12
1.3. Notas sobre o narrador jornalista.....	19
1.4. O Novo Jornalismo.....	29
1.5. O Novo Jornalismo segundo Tom Wolfe.....	32
1.6. O narrador “autobiográfico” em terceira pessoa.....	35
1.7. Wolfe e as características do Novo Jornalismo.....	44
1.8. Estrutura narrativa em <i>Armies</i>	60

PARTE 2 – AS MUITAS ESCRITAS DA HISTÓRIA

2.1. Introdução: a verdade e suas versões.....	77
2.2. As novas histórias.....	80
2.3. Tipo, estereótipo e desconstrução em <i>Armies</i>	87
2.4. A ilusão referencial X a forma aberta em <i>Armies</i>	90
2.5. As muitas versões da história.....	101
2.6. Dialética e sobreposições: a questão do ensaio.....	111
2.7. Montagem, indeterminação e fragmentação em <i>Armies</i>	126
2.8. As prisões de Mailer.....	130
2.9. As várias vozes do ensaísta: a morte do autor.....	149
2.10. Em busca de uma conclusão.....	164

BIBLIOGRAFIA.....	168
-------------------	-----

APÊNDICE - PASSAGENS TRADUZIDAS.....	176
--------------------------------------	-----

para meus pais

PARTE 1

A DIALÉTICA FORMAL EM *ARMIES*: ROMANCE OU HISTÓRIA?

1.1. CRONISTA DOS TEMPOS MODERNOS: MAILER E SEUS ROMANCES DA HISTÓRIA

O escritor norte-americano Norman Mailer publicou *Armies of the Night* em 1968¹, um ano depois do grande protesto civil que reuniu diversos setores da sociedade em Washington contra a participação dos EUA na Guerra do Vietnã e que ficou conhecido como Marcha sobre o Pentágono.

Mais do que escrever um livro-reportagem sobre este evento, porém, o subtítulo da edição original – *History as a Novel, The Novel as History* – já prenuncia outro intuito do autor. Participante ativo da Marcha, Mailer dividiu a obra em duas partes: na primeira (intitulada “História como Romance”), relata sua vivência, pensamentos e digressões pessoais em relação aos acontecimentos, falando, no entanto, de si como personagem na terceira pessoa e empregando elementos (diálogos, fluxos de consciência, índices e caracterizações, não-linearidade, narrador intrusivo etc) típicos da clássica narrativa de ficção, como adiante observaremos, à medida que nos aproximemos do texto. Já na segunda parte (“Romance como História”), em tom

MAILER, Norman [1968]. *Os Exércitos da Noite (Os Degraus do Pentágono)* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Record, s/d, e MAILER, Norman [1968]. *The Armies of the Night – History as a Novel, The Novel as History*. New York, The New American Library, 1968. No presente trabalho, optei, sempre que possível, pela citação do original, a não ser em contextos pontuais nos quais o inglês atrapalharia a fluidez do texto analítico (nestes casos, recorro à tradução de Álvaro Cabral). Quis, assim, preservar a expressividade do estilo do autor, um pouco diluída na tradução mais solene do luso Álvaro Cabral, ainda hoje a única disponível em língua portuguesa. Quanto aos trechos integrais em inglês citados no meu trabalho, encontram tradução no apêndice ao final deste livro.

ensaístico-jornalístico, o autor procura recapitular todas as informações e repercussões (notadamente as mediáticas) em torno do evento, entremeando a revisão dos supostos acontecimentos com comentários, digressões e trechos da ampla cobertura jornalística que se deu ao caso, sob os mais variados vieses – desde a “contagem de cabeças” publicada pelo *New York Times*...

“The Defense Department said that it had made aerial photographs of the crowd at the Pentagon and had arrived at a maximum estimate there of 35,000 persons through military photo-interpretation techniques” [1968: 271].

... até relatos vívidos sobre episódios específicos da Marcha, dentre os quais transcrevo trecho de Jimmy Breslin, jornalista e, então, já conhecido pelo *approach* personalizado e pela vocação narrativa de suas matérias:

“On the steps leading from the grass to the blacktop the kids taunted the troops and kicked at them.

“Hit them – they won’t hit back”, somebody yelled.

A scraggly bearded guy in a blue denim jacket shrieked. He ran up with a flag holder and swatted a soldier in the back” [Mailer, 1968: 287].

Por meio da divisão formal do livro em duas partes, Mailer procura estabelecer um questionamento acerca do estatuto dos gêneros tradicionalmente polarizados como ficção e história, literatura e jornalismo, romance e história. Nesse sentido, se a primeira parte da obra parece constituir um romance sobre a Marcha, diz Mailer, por conta das técnicas ficcionais empregadas, por outro lado aproxima-se também da biografia, de uma espécie de documento autobiográfico que reflete “a memória escrupulosa do autor”; ou seja, segundo ele, aproximar-se-ia do relato histórico, verídico. Quanto ao

segundo tomo, “embora fiel a todos os relatos jornalísticos, depoimentos de testemunhas oculares e inferências históricas existentes, embora até fiel ao estilo geral da prosa histórica, vai revelar-se agora, finalmente, como uma espécie de condensação de um romance coletivo” [Mailer, s/d: 278]:

“It is obvious the first book is a history in the guise or dress or manifest of a novel, and the second is a real or true novel – no less! – presented in the style of history. (Of course, everyone including the author will continue to speak of the first book as a novel and the second as a history – practical usage finds flavor in such comfortable opposites). However, the first book can be, in the formal sense, nothing but a personal history which while written as a novel was to the best of the author’s memory scrupulous to facts, and therefore a document; whereas the second, while dutiful to all newspaper accounts, eyewitness reports, and historic inductions available, while even obedient to a general style of historical writing, at least up to this point, while even pretending to be a history (on the basis of its introduction) is finally now to be disclosed at some sort of condensation of a collective novel” [Mailer, 1968: 281].

Não pretendo, aqui, confundir a intenção do autor com o resultado da obra em si, que tende a delinear um quadro informal, não-teorizante e assimétrico da questão dos gêneros – percepção que é reforçada por afirmações imprecisas como a supracitada (acerca do que Mailer entende por “estilo” da “prosa histórica”, por exemplo, ou por “memória escrupulosa”). De qualquer maneira, interessa-nos, no presente trabalho, a profícua dialética formal materializada por Mailer a partir de uma mesma matéria-prima supostamente “factual”. É clara a preferência do autor pela primeira parte, à qual ele dedica dois terços do livro. Se, no segundo tomo do livro, ficamos sabendo que o evento da Marcha reuniu entre 50 mil e 100 mil pessoas, numa média aferida a partir de fontes jornalísticas diversas, no primeiro acompanhamos Mailer, O Participante – cuja história

é contada por Mailer, O Narrador² –, desde seus devaneios ao atender um telefonema em algum dia de 1967, quando foi convidado a integrar a trupe de “intelectuais” que se posicionaria entre as frentes do movimento anti-guerra, até sua prisão, junto com outros manifestantes, e o posterior enfrentamento dos jornalistas, retratados ao longo de todo o livro, não por acaso, como seres incapazes de formular uma frase mais complexa ou de captar nuances, sequiosos pelas aspas que farão um deles se sentir “suficientemente importante para acreditar que suas imortais iniciais estão sendo esculpidas numa nádega da História”³ [s/d: 156].

1.2. MAILER E AS PROVOCAÇÕES DO ESPÍRITO *OUTSIDER*

À época da *Marcha*, mais do que um escritor e jornalista de renome, Norman Mailer já havia se tornado uma figura pública, estrelando festas, colunas sociais e listas de mais-vendidos e premiados, e assinando, com cadeira cativa, grandes reportagens sobre temas prementes do *mainstream* americano. Engenheiro formado pela Harvard, Mailer cedo optou pela carreira literária, instado principalmente pelo sucesso de seu primeiro romance, *Os Nus e os Mortos* (*The Naked and the Dead*), de 1948, uma ficção de guerra inspirada em sua experiência como soldado na II Guerra Mundial.

A idéia de que a violência pode eventualmente ser traduzida como uma objeção ao conformismo e à morte social do indivíduo perpassa, direta ou indiretamente, toda a obra de Mailer. Os assuntos ligados a violência e comportamento sempre interessaram o autor, fascinado por personagens “underground”, polêmicas ou fora-da-lei da sociedade

² Conforme ele mesmo se apresenta.

³ A visão de Mailer da imprensa é bem resumida neste trecho: “The papers distorted one’s actions, and that was painful enough, but they wrenched and garbled and twisted and broke one’s words and sentences until a good author always sounded like an incoherent overcharged idiot in newsprint – there was even a corollary: the more one might have to say in a sentence, the worse one would probably sound” [1968: 78].

norte-americana⁴. Sua paixão pelo boxe, por exemplo – Mailer era, ele próprio, um praticante amador do esporte –, o levou a escrever várias reportagens relacionadas, dentre as quais a que originou o livro *A Luta (The Fight)*, de 1975, crônica acerca da emblemática luta final entre Mohammad Ali e George Foreman, no Congo, antigo Zaire, em outubro de 1974. A obra abre com uma laudatória à figura de Ali, um reforço inicial do mito:

“Há sempre um choque quando o vemos de novo. Não ao vivo, como na televisão, mas diante de nós, em pessoa, na sua melhor aparência. Quando isso acontece, o Maior Atleta do Mundo enfrenta o risco de ser o mais belo e, então, o vocabulário de seus adeptos surge em toda a sua grandeza. As mulheres suspiram *sonoramente*. Os homens *baixam* o olhar, diminuídos, lembrados de sua falta de mérito. Mesmo que jamais abrisse a boca para fazer tremer a gelatinosa opinião pública, Ali continuaria inspirando amor e ódio, pois ele é o Príncipe do Céu – como afirma o silêncio em volta de seu corpo, quando ele está contente” [Mailer, 1975: 3].

Em 1981, quando Mailer figurava constantemente na mídia por ocasião de seu envolvimento no caso Jack Abbott⁵, a questão de seu fascínio pela violência e pelas personagens marginais veio à tona em um programa de televisão norte-americano, no qual ele declarou: “Eu não romantizo a violência (...) Tudo isto vem de algo que eu disse muitos anos atrás. Eu disse que há dois tipos de violência: a violência individual e a violência do estado. A violência do estado não é apenas guerras, mas também campos

⁴ Conforme Mills, 1982: 31.

⁵ Jack Henry Abbott foi preso por assalto em meados dos anos 1970 e, posteriormente, condenado por matar um colega da prisão. Estimulado pela pesquisa de Mailer para seu livro seguinte, *The Executioner's Song* – romance baseado no caso Gary Gilmore, assassino do Kansas e primeiro condenado à morte nos EUA depois da reliberação da pena de morte no país em 1972 –, Abbott manteve correspondência com o autor entre 1978 e 1981, obtendo a simpatia deste, que o ajudou a comutar a pena e sair da prisão em 1981, gerando uma comoção nacional em torno do caso e a renovação do *status* de polemista de Mailer. O fervor da opinião pública chegou ao ápice em julho de 1981, quando, poucas semanas depois de deixar a prisão, Abbott matou a facadas um garçom em um restaurante em Manhattan, ao mesmo tempo em que seu recém-lançado livro *In the Belly of the Beast*, condensação da correspondência com Mailer, tornava-se *best-seller* nacional.

de concentração. (...) Qualquer coisa que mine as expectativas ou possibilidades das pessoas, qualquer coisa que pressione as pessoas por meio de uma força governamental externa é violência do estado... A violência individual é muito frequentemente a resposta natural de pessoas à violência coletiva do estado” [Mills, 1982: 37].

O crítico James Atlas, em artigo de 1981 no *The New Republic*, dizia de Mailer que “há décadas ele vem divulgando a idéia de que a violência é existencial, *hip*, heróica” [Mills, 1982: 31]. Atlas refere-se a um dos trechos polêmicos daquele que está entre os mais repercutidos artigos da carreira do autor, “The White Negro”, de 1957, em que Mailer argumenta que é necessária pouca coragem para dois moleques massacrarem, por exemplo, um balconista de uma loja de doces, e que, ao fazerem isto, não apenas matam um “fraco homem de meia-idade como uma instituição; viola-se a propriedade privada, embarca-se em uma nova relação com a polícia e introduz-se um elemento de risco na vida. O criminoso está assim desafiando o desconhecido, e, portanto, independentemente da brutalidade do ato, ele não é de todo covarde” – [Mailer, 1957: 279]⁶. No referido ensaio, Mailer apresenta o perfil de um novo tipo social caracteristicamente norte-americano, o *hipster*, o rebelde branco da nova geração, uma espécie de “existencialista” [271] ou “psicopata filosófico” [275] que “instintivamente sabe que expressar ativamente um impulso proibido é muito mais benéfico para ele do que meramente confessar tal desejo na segurança de um consultório médico” [278], e trata-o como um monumento da resistência contra “uma sociedade totalitária”, aproximando-o do negro, que “vive no limite entre o totalitarismo

⁶ Paráfrase minha do original: “It can of course be suggested that it takes little courage for two strong eighteen-year-old hoodlums, let us say, to beat in the brains of a candy-store keeper, and indeed the act – even by the logic of the psychopath – is not likely to prove very therapeutic, for the victim is not an immediate equal. Still, courage of a sort is necessary, for one murders not only a weak fifty-year-old man but an institution as well, one violates private property, one enters into a new relation with the police and introduces a dangerous elements into one’s life. The hoodlum is therefore daring the unknown, and so no matter how brutal the act, it is not altogether cowardly.)” [Mailer, 1957: 279].

e a democracia já há dois séculos” [272]. Alça o *hipster* à categoria de artista, replicador destemido de si mesmo, associando-o a signos do que viria a ser na década de 60 a contracultura “de massa” americana, então consumida embrionicamente nos filmes de James Dean e na música, do nascente *rock and roll* ao *cool bebop* de Charlie Parker. Na visão de Mailer, o *hip* era um coquetel de marginalidade, *jazz*, um esboço de libertação sexual, boêmia e delinquência misturados com pastiches de Marx [289] e psicanálise (por exemplo, Mailer decreta o fim da “sublimação” como estratégia de contorno das neuroses na contemporaneidade [277]). A exaltação deste ser pré-*beatnik*⁷ associa-se à persistente idéia de Mailer do artista como alguém que “segue sua própria natureza”, ao contrário do “homem comercial”, que “segue a natureza que a sociedade lhe destina”⁸.

Assim, não por acaso, esse lastro da imagem do *hipster* como um *enfant terrible* [269], um “rebelde crescido” e auto-consciente, nos termos de Jean Malaquais⁹, cujo impulso é lutar individualmente contra o conformismo reinante na sociedade por meio de uma “certa sabedoria instintiva” [278], também instiga em parte o espírito *outsider* da personagem de Mailer em *Armies*. Em primeiro lugar, este não esconde o fato de participar da Marcha, isto é, do ritual coletivo do protesto, a contragosto (“À medida que o fim de semana em Washington se aproximava, Mailer desejava que o fim de semana em Washington já tivesse passado” [Mailer, s/d: 21]); ele “não se sentia identificado com nenhuma daquelas pessoas [na Marcha]. Elas eram todas muito simpáticas e cheias de princípios para o seu gosto” [82]. O espírito cético da personagem, portanto, quer agir como um revolvedor de sentidos; recusa um discurso panfletário ou moralista em prol de uma visão não-totalitária da Marcha, baseada, sempre, na experiência e no relato particulares.

⁷ Quanto às diferenças entre *beatniks*, *hipsters* e a Geração *Beat* segundo Mailer, ver “Reflections on Hip” e “Hipster and Beatnik”, em *Advertisements for Myself* [1968]. London, Panther Books, 1972.

⁸ “Sixty-nine Questions and Answers”. Entrevista por Lyle Stuart, do *The Independent*, 1955. In: *op. cit.*

⁹ “Reflections on Hip”, *Dissent*, 1957. In: *op. cit.*, 292.

Segundo John Aldridge¹⁰, “dentro da visão unitária e quase medieval que Mailer tem da vida humana, o caráter psicológico de uma nação torna-se indistinguível do de um indivíduo” [Aldridge, 1967: 190]. Assim, reflexões sobre a atitude contracultural na sociedade norte-americana do período perpassam também toda a obra ficcional de Mailer, materializadas em protagonistas *outsiders* em determinado aspecto, desde *Barbary Shore* [1951], em que Michael, um escritor solitário e romântico cuja memória parou na guerra, é vitimado pelas manipulações políticas e sexuais de seus colegas de pensão, passando por *The Deer Park* [1955], cujo herói, Eitel, é um diretor que se recusa a cooperar com o governo na caça às bruxas comunistas, e por isso é banido da indústria cinematográfica de Hollywood, até Rojack, de *An American Dream* [1964], narrador e personagem central, místico existencialista obcecado com a experiência da morte, um *hip* inquieto e questionador, ou os adolescentes em excursão de caça no Alaska no alegórico *Why are we in Vietnam?*, de 1967, que, apesar do título, menciona a questão da guerra diretamente apenas quando, ao cabo de uma longa trajetória de rito de passagem para a vida adulta, os garotos anunciam que desejam voluntariamente se alistar para lutar na guerra.

Em *Armies*, o *élan* afetivo de Mailer, o Participante (como ele se auto-denomina), envolve vários momentos do livro em reflexões parciais, pessoais, e, assim, constantemente situa e reafirma a história em uma dimensão subjetiva na qual cena e comentário ligam-se intrinsecamente. A personagem aloja-se nessa perspectiva, jamais se “terceiriza” na história; esta é como que um sonho animado, *construto* que emana da personagem e está suscetível às suas colorações e mudanças de tom, que vão do incrédulo ao francamente afetuosos.

¹⁰ ALDRIDGE, John. “From Vietnam to Obscenity” [1967]. In: *The Devil in the Fire: Retrospective Essays on American Literature and Culture – 1951-1971*. NY, Harper’s Magazine Press, 1972, pp. 185-194.

Assim, por exemplo, ora Mailer sente-se “vinculado aos vilões que eram *hippies*”¹¹, ora entrega-se a uma espécie de fascínio estético pela movimentação em torno, comparando-a ironicamente a um “exército de mil trajes” (“army with a thousand costumes”), “baile de máscaras” onde desfilam os mais variados exemplares da sociedade norte-americana dos fervilhantes anos 1960, mas também onde cornetas militares, gritos de ordem e uma certa “intoxicação do dia, lugar, evento, as tropas esplendidamente vestidas [...] e a música” aludem paradoxalmente a “velhas batalhas” [Mailer, 1968: 106-107]. Dessa postura de uma (pretendida) vivacidade quase infantil, dispersa e atenta às próprias impressões, depreende-se também uma provocação, pois não há sentido único que perpassasse seus comentários; o subtexto é crítico, metatexto; não há “fatos”, mas um vagar expressivo, uma ilusão da História, a reafirmação contínua do sujeito como condutor dos tempos, sem o qual não há experiência, não há ação.

Desta forma, a presença deslocada de Mailer no protesto – seu terno “careta” e sua meia-idade (à época com 44 anos, o autor demonstrava certo enfado em relação aos rebuliços juvenis) em uma revolução sem *dândis* e seus comentários críticos em contraste com a oficiosa seriedade dos propósitos da marcha – e, por outro lado, a personagem ferina que não faz par com a figura verídica a que alude criam, ambas, um movimento irônico, cujas contradições transbordam para o ambiente histórico do romance, indiciam-no. A sobreposição dos planos Mailer Participante e Autor, Mailer Participante e Narrador, Marcha e testemunho da Marcha, conto e metaconto gera uma lucidez dialética, aponta para a própria vertigem do texto, sugere uma não-resolução das partes, insuficientes por si para dar conta do enigma da escritura. Assim, as múltiplas

¹¹ “Mailer’s final allegiance, however, was with the villains who were hippies. They would never have looked to blow their minds and destroy some part of the past if the authority had not brainwashed the mood of the present until it smelled like deodorant. (To cover the odor of burning flesh in Vietnam?)” [Mailer, 1968: 108].

camadas da narrativa tornam-se uma dupla chave para o entendimento do processo da escrita sobre a Marcha: por um lado, emolduram a multidão, humanizam suas contradições e, mesmo, harmonizam-nas sob o amálgama ficcional do espaço-tempo narrativo; aproximam-nas do leitor, dão-lhe crédito afetivo; e, por outro, estão cientes de suas limitações (porque vêem, excluem o que não se vê; e o que não se vê torna-se mera informação, registro mítico do Total).

Assim, em *Armies*, o sujeito aflora como definidor do (seu) mundo. Não há *briefing* jornalístico, mas desdobramento de uma experiência que é ela própria central na obra; esta não trata da Marcha, mas de Mailer na Marcha, e este, por sua vez, trata da Marcha. Narrador e personagem aparecem cindidos; são ainda outros que não o Autor, e este é, por sua vez, distinto da figura biográfica Norman Mailer. Deste (des)encontro nasce o interesse principal da obra; mais do que a inserção do sujeito na narrativa jornalística, trata-se do questionamento das vozes, de uma materialização formal dos desejos (impasses?) de polifonia e polissemia contemporâneos¹².

Destarte, pode-se afirmar que a articulação do foco narrativo cumpre função crucial para o propósito e efeito finais de *Armies of the Night*; mais do que criar uma narrativa a partir de um material histórico – estratégia já há muito largamente utilizada por outros jornalistas literários, cujo principal disfarce da subjetividade é a terceira

¹² Sem ação humana, diz Barthes, não há Narrativa; e esta, “forma extensiva ao Romance e à História” [1971: 43], “supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, exibido, oferecido” [44]. Assim, “o Romance e a História narrada”, diz, “têm por finalidade comum alienar os fatos” [46]. Se a História não admite essa fragilidade que lhe é inerente, o romance, por definição, coloca a máscara e, ao mesmo tempo, aponta-a [47]; a terceira pessoa seria a voz mais apropriada para esta auto-acusação, pois grau negativo da pessoa, perpetuação e denúncia da máscara. Ela é, segundo Barthes, o “signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas, para este, é também o primeiro meio de fazer o mundo manter-se da maneira que ele quer” [48]. A primeira pessoa, diz Barthes, é menos ambígua do que a terceira; de qualquer maneira, a presença inabalável do sujeito, em todas as suas formas, emana da escritura; seu “grau zero” é o neutro, não como ausência, mas como quebra de paradigma. Na escritura se manifesta “uma espécie de sofreguidão radical do sujeito, de sua transigência múltipla e incessante, como que incansável: luta entre a inconclusão das atitudes e a tendência da imagem a estabilizar-se, a reter-se” [Barthes, 2003: 273]. A oscilação ou hesitação, aqui, é uma via para o Neutro na escritura: como tática do escritor, costura um tema decisivo entre o indefinido e o definitivo; não anula o sujeito, mas, ao contrário, enriquece sua relação com o mundo, reata o movimento, desconstrói paradigmas.

pessoa onisciente ou a franca testemunha –, a obra questiona, por meio de uma dialética formal, de desdobramento irônico, a própria idéia de representação, a partir de um sujeito que é, paradoxalmente, a um só tempo, mas *distintamente*, autor, narrador e personagem – e, ainda assim, é-os de maneira fictícia, pois acabada, retórica, delimitada, dir-se-ia mesmo exemplar. O pano de fundo teórico desta questão, creio, muito se pode valer de uma discussão acerca da relação cognitiva entre sujeito e objeto, que será realizada no capítulo seguinte (“As muitas escritas da História”), e da discussão acerca do papel do autor na contemporaneidade como delineada por autores como Foucault e Barthes, sem se perder de vista a especificidade da obra de Mailer, cujos elementos serão evocados e analisados, na medida do possível e sempre de maneira dialética, à parte da ambição formal do autor – já que esta, como verificaremos, nem sempre é bem concretizada na estrutura do texto.

1.3. NOTAS SOBRE O NARRADOR JORNALISTA

O discurso referencial ou informativo fortalece-se com a difusão da imprensa e com a ascensão da elite burguesa no século 19, à medida que esta elege o jornal e o romance como lugares culturais de expressão. Diferentemente do discurso testemunhal, que tende a aproximar, relativizar e vivificar o narrado, o discurso referencial, tornado praticamente sinônimo do jornalismo dito tradicional, despersonaliza, discrimina, quer totalizar, sumarizar; no extremo, exclui o próprio leitor do processo: é isto, aceite, não há o que pensar. O primeiro tipo de discurso, ao abrir margens para interpretações, ganha maior densidade significativa, o que o discurso jornalístico, ao aliar-se à explicação dos fenômenos, não consegue oferecer.¹³

¹³ Sobre isto, diz Benjamin: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”; ela pode ser miraculosa, pode admitir várias interpretações, e, assim, ganhar “uma amplitude que não existe na

Segundo Walter Benjamin, a valorização moderna do discurso jornalístico – e da informação – é definitivamente um ato de poder. A imprensa, diz, em seu célebre ensaio “O Narrador”, de 1936, é “um dos instrumentos mais importantes” para a consolidação da burguesia [1996: 202]. Assim, nada mais falso do que se identificar a informação à verdade; sua pretensa isenção não é mais do que uma estratégia discursiva. O jornalista, tal qual o “historicista”, quer forjar “a imagem ‘eterna’ do passado”; seu instrumento de trabalho é a informação, cujo saber não vem de longe (ao contrário do saber da narrativa tradicional) e está associado à novidade, à idéia de mercadoria e reprodutibilidade, à fixação da história e à resolução total do momento; sua função difere da do materialista histórico, “que faz desse passado uma experiência única”¹⁴ [1996: 231], tornando-o elemento vivo de uma dialética entre passado, presente e futuro.

Essas duas visões da História vinculam-se à idéia de experiência em Benjamin. O autor faz uma distinção entre a “experiência vivida” (*Erlebnis*, característica do indivíduo solitário) e a “experiência” (*Erfahrung*, relacionada à arte de contar)¹⁵ propriamente dita. A primeira é característica do romance; diz respeito à experiência do indivíduo, do ignorante em relação a seu destino, incapaz de ensinar o mundo. A segunda refere-se à experiência como fonte da narrativa oral tradicional e da épica; aqui,

informação” (Benjamin refere-se aqui à obra de Nikolai Leskov, objeto de sua análise no referido ensaio). Já esta última “aspira a uma verificação imediata [...] ela precisa ser compreendida ‘em si e para si’” [1936: 203].

Note-se, por outro lado, que o fato de conviverem, muitas vezes, várias *explicações* – aparentemente não-correlatas ou não-auto-suficientes – sobre um mesmo “fato” na mídia é também, freqüentemente, um chavão do processo referencial, para o qual as “*interpretações*” são parte integrante de um quadro ou “realidade” de fundo, não raro servindo para referendar uma “interpretação” ou “explicação” dominante (note-se, por fim, a fragilidade de ambos os termos, cujo contraste, quando persiste, em última instância, corresponde à oposição entre duas visões de mundo distintas: uma, que acredita numa realidade última a ser *explicada*; outra, que desloca o foco da realidade para o observador, isto é, o *intérprete*).

Neste contexto de reificação da realidade, a polifonia e a polissemia tendem a servir somente para se *fixar* ou disfarçar uma (idéia dominante de) realidade; neste tipo (abundante) de jornalismo, mesmo os conflitos de opinião são estilizados, e a imprensa tem instrumentos formais para tal: chapéus (termos que dão título a uma seção ou coleção de matérias que partem de um mesmo “fato”), olhos (que destacam frases e afirmações “exemplares” de entrevistados na mancha do texto), manchetes e subtítulos (que se propõem a sumarizar um entendimento da importância da matéria a seguir).

¹⁴ Conforme “Sobre o Conceito de História”, publicado originalmente em 1940.

¹⁵ Cf. Gagnebin, Jeanne-Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *op. cit.*.

trata-se da experiência coletiva, que não se resume à vivência de um único homem, mas acumula os saberes adquiridos por uma comunidade ou grupo.

Esta última categoria de experiência (*Erfahrung*), louvada por Benjamin em narradores ligados à terra e seu povo como Nikolai Leskov e Hebel¹⁶, não persiste mais em sua forma pura no mundo atual. Seu terreno foi tomado pela informação e pela experiência individual (*Erlebnis*). Seu tempo já passou: era o do sistema de produção artesanal e familiar, em que se podia cultivar o ócio ou o tédio, “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”, e o labor demorado, que propiciava o relaxamento psíquico necessário para a excelente apreensão das histórias transmitidas oralmente¹⁷. A impossibilidade de resgatar essa experiência original enquanto tal leva, então, Benjamin a formular, nos interstícios de sua obra, a teoria de “reabertura” da narrativa, uma conciliação possível: a retomada da experiência dar-se-ia por uma nova relação, materialista, com a história e a memória.

O homem moderno, diz Benjamin em “Experiência e Pobreza”, é pobre de experiências [1996: 118]; seu mundo é mediado, e este é exatamente o domínio da grande imprensa, cuja modalidade “hard news” exclui o sujeito (no sentido daquele que vive para *contar*, que concentra uma experiência que pode ser, no seu usufruto, coletiva

¹⁶ Leskov e Hebel são dois “narradores natos”, oriundos de uma rede ancestral que Benjamin divide em dois tipos básicos: o lavrador, que se fixa na terra, geração após geração, e acumula o saber numa dimensão temporal; e o marinheiro, que carrega o conhecimento do Outro, adquirido numa dimensão espacial, da viagem. Leskov liga-se à primeira tradição.

¹⁷ Benjamin [1996: 204-205]. Para melhor definir esta “forma artesanal de comunicação” [205], Benjamin remete a Paul Valéry: para este, o artesanato é a maneira que o homem encontrou de talhar o tempo, mas seus produtos, diz, estão em vias de desaparecimento, pois “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” [206]. Valéry associava o artesanato e a narrativa antiga à arte mesma. “A observação do artista”, diz, “pode atingir uma profundidade quase mística” [220]. Benjamin completa: “A narrativa [...] não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” [205].

e redentora) do protagonismo¹⁸. Sem a humanização ou personalização do relato, restam-nos um mar indistinto de referentes, próprios do discurso jornalístico (e mais propriamente noticioso, *hard news*) tradicional, em que a proposição de conteúdo (trabalho braçal, sem sujeito, voltado para a “captação” “objetiva” do objeto) assume os termos do *lead* ou “lide” (corruptela do original em inglês, que significa abertura, guia, o que vêm à frente) e suas bases prospectivas, em tom de formulário: o que – quem – quando – onde – como – por quê¹⁹. O discurso do *lead* informa, mas não revoluciona; é estático, quer um mundo de categorias resolvidas; seu ponteiro recai sobre a explicação, em detrimento da interpretação, como mecanismo para tocar o estar-no-mundo. Assim, por exemplo, na segunda parte de *Armies*, Mailer descreve (portanto, institucionaliza, assume, coloca-se à parte) por números todo o aparato do estado destinado a controlar a manifestação:

“Waiting for them at the Pentagon or engaged in police work on the route were the following forces; 1,500 Metropolitan Police, 2,500 Washington, D.C., National Guardsmen, about 200 U. S. Marshals, and unspecified numbers of Government Security Guards, and Park, White House, and Capitol police. There were also 6,000 troops from the 82nd Airborne Division flown in from Fort Bragg, North Carolina,

¹⁸ Aqui adentramos terreno perigoso da obra benjaminiana, que exigiria maior estudo e propriedade. Por ora, opto por simplesmente evocar uma passagem que tangencia a questão do protagonismo do homem moderno. Benjamin, de acordo com sua grande vocação imagética e provocatória, diz-nos, em “Experiência e Pobreza” [1996: 117], que num quarto burguês “dos anos oitenta” sobrepõem-se todos os vestígios de seu dono; os vestígios, por sua vez, sobrepõem-se ao homem: sequioso de colecionar ‘hábitos’, este anula-se em prol de uma tipificação. A esta cultura dos vestígios contrapor-se-ia a cultura de vidro segundo Scheerbart, que elimina os rastros do homem; mas esta oposição também é falha: apagar os vestígios não é sinônimo de libertação destes. A cultura ou o passado só podem ser apropriados por uma “humanidade redimida” [1996: 223]. O homem moderno, diz Benjamin em pleno intervalo entre as duas guerras mundiais, está mergulhado em uma “nova forma de miséria”, a pobreza da experiência, que “surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” [1996: 115]. “Pois qual é o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza” [115].

¹⁹ Em inglês, estas orientações são conhecidas como os “5 W”: Who, What, When, Where, Why e How (apesar de haver 6 itens, o “how”, justamente o elemento que poderia aludir a uma estrutura narrativa, fica de “fora”). Na prática, tais convenções surgem, é claro, de conveniências do mercado de massas jornalístico, voltado para uma produção abundante e ágil. Assim, segundo Sergio Vilas Boas, tradicionalmente o *lead* existe “para que a matéria resista a um corte no pé, sem prejuízo do texto” [*O Estilo Magazine*. São Paulo, Summus, 1996, p. 45].

the same 82nd Airborne which had once parachuted into Normandy on D-Day and was now fresh from Santo Domingo and the Detroit riots. MP units had been flown in from California and Texas, the U. S. Marshals had been brought from just about everywhere – Florida, New York, Arizona, Texas, to name a few states – it was to be virtually a convention for them. In addition, 20,000 troops stationed nearby were on alert” [Mailer, 1968: 270].

A tentativa de se reduzir a percepção do mundo à existência absoluta do objeto (as coisas *são* – 3^a pessoa, exclusão da voz que fala – assim, desta forma), no entanto, é falha no único âmbito possível de sua expressão, a linguagem: pois esta conta sempre de um jeito diferente (ora são os números, ora é o conflito; a notícia faz parte de uma rede de *suites*²⁰, não se basta em si), está constantemente se retificando²¹. A visão objetivista, típica do jornalismo clássico, tenta sem sucesso a redundância, isto é, minimizar as nuances (assim, por exemplo, quer suprimir os sinais lingüísticos que indicam uma origem, um sujeito – pronomes pessoais, por exemplo –, e os tempos verbais que não sejam indicativos, ou seja, tudo aquilo que instila a dúvida na trama textual). O texto, nesse sentido, não assume literalmente a presença ou influência de um sujeito no processo cognitivo, não recorre ao sujeito como legitimador último do texto, mas a um aparato ou voz técnica, institucional, dissimulada, falsamente imparcial, “neutra” ou franca; na notícia elementar, extirpa-se o tema à matéria, pois este é a assunção da existência do autor, de sua posição ativa no mundo; e, mesmo quando o editorial sai às ruas, assumindo voz explícita, prevalece a vontade do absoluto, a ausência de conflitos formais que apontem para a própria feitura do texto, tomado apenas como suporte translúcido, veículo de Verdade.

²⁰ Jargão que define uma matéria que dá desdobramentos ou continuidade a uma notícia.

²¹ Os signos, diz Bakhtin, têm sempre um caráter plurivalente e ideológico, que reflete e “deforma” o que se entende por “realidade” [Bakhtin, 1981: 47]. A relação entre linguagem e realidade será abordada mais adiante, na seção “As muitas escritas da História”.

Assim, por exemplo, no seguinte trecho de uma matéria da revista *IstoÉ* sobre um show da banda de *rock* Rolling Stones, não sabemos se o repórter assistiu ao show ao vivo ou pela tevê ou se simplesmente pegou o relato de algum colega de redação, porque não há indício de sua relação com o reportado no texto. Supõe-se a existência, em algum momento, de uma testemunha que tenha visto que os Stones “entraram em cena fazendo o chão [...] estremecer”, mas não há nenhum signo, no trecho abaixo, que explicita isto. Desta forma, quando o jornalista escreve que “há muito não se presenciavam momentos tão prazerosos”, abstém-se de opinar (pois não diz “há muito tempo *eu* não presenciava...”) e, por meio do sujeito indeterminado, dilui a experiência até decantar-lhe um *statement*, um *é-isto*. O resultado é, portanto, um panorama, um quadro [Vilas Boas, 1996: p. 98] estático. O texto assume uma pretensa neutralidade de descrição, preenchendo todos os requisitos do *lead*, a despeito da rica qualificação:

“Semana passada, diante de platéias incandescentes, calculadas na média de 50 mil pessoas em cada um dos quatro concertos realizados na Cidade do México, os Stones celebrizaram um encontro dionisíaco com seu público. Há muito não se presenciava (*sic*) momentos tão prazerosos num espetáculo conduzido por efeitos especiais multimilionários e pelo profissionalismo que só a maturidade profissional proporciona. Sob a amena temperatura de 18 graus centígrados e o palco em semipenumbra, [...] entraram em cena fazendo o chão do autódromo Hermanos Rodriguez literalmente estremecer” [“Satisfação Inesgotável”, *IstoÉ*, p. 98, 21/05/95, apud VILAS BOAS, Sérgio, *op. cit.*, p. 99]

Publicada na mesma data da *IstoÉ*, matéria com o mesmo assunto na *Veja* assume a visão mais intimista dos “bastidores”, promovendo assim a cena para o primeiro plano, sem, no entanto, abrir mão de um narrador não-intrusivo em terceira

pessoa, pretensamente “neutro” (cuja posição nos quer fazer entender que ele apenas observa, é sujeito passivo diante de seu objeto). “Numa das paredes, um minialtar entulhado de badulaques e patuás de macumba [...] Keith [o guitarrista], nu da cintura para cima, vai fazendo sua seleção nos cabides do camarim [...] ‘Está frio lá fora, não é melhor você escolher uma jaqueta mais quente?’” [1996: 97-98].

Os bastidores de *Armies*, por sua vez, apresentam uma complexidade de cena muito maior, pois todas as circunstâncias estão embebidas dos pensamentos do repórter-protagonista. Assim, por exemplo, prestes a fazer um discurso no evento pró-manifestação às vésperas do início da Marcha, Mailer assoma ao palco do Ambassador Theatre, em Washington, já um pouco bêbado, segurando uma caneca de *bourbon* que trouxera de uma festa oferecida por um “simpático casal liberal” (“by an attractive liberal couple”); pouco obtemos dos detalhes sensíveis do teatro, da multidão que o espera; acompanhamos, ao invés, seu conturbado trajeto, no qual cada ação é pontuada por um intenso monólogo interior. Assim, no caminho para o teatro, os dados sensoriais (o ar fresco, o álcool) se convertem rapidamente em significado interior (“O ar fresco iluminou o *bourbon*, deu-lhe uma lucidez cerebral; as palavras penetravam-lhe no cérebro com a agradável autoridade de moedas recém-cunhadas” [s/d: 40]²²) e impregnam a cena com a disposição de espírito da personagem, a qual, por sua vez, motiva a ação seguinte, em que Mailer vai atrás de um mictório (“Banhado em sua incandescência, feliz em todas as suas previsões de liberdade que esse *Götterdämmerung* de uma urinada em breve lhe propiciaria, Mailer não sabia, mas já se

²² Aqui, as palavras originais têm mais força imagética: “He was happy. On leaving, he had appropriated a coffee mug and filled it with bourbon. The fresh air illumined the bourbon, gave it a cerebrative edge; words entered his brain with the agreeable authority of fresh minted coins” [Mailer, 1968: 37].

metamorfosara, inconscientemente, na Besta. Esperem para ver!” [42]²³). Mailer alude, aqui, à repercussão gerada por sua tumultuada apresentação no evento no Ambassador. A revista *Time* de 27 de outubro de 1967 refere-se ferinamente ao incidente: a matéria, que abre o livro de Mailer, menciona o “solo escatológico” (“unscheduled scatological solo” [1968: 11]) promovido pelo “antiastro” Norman Mailer. “Sorvendo bebida alcoólica de um caneco de café, Mailer enfrentou uma assistência de 600 pessoas, em sua maior parte estudantes, que tinham desembolsado 1.900 dólares para constituir um fundo de fianças destinado a retirar do xadrez os baderneiros de sábado. [...] Mastigando e cuspidando obscenidades, enquanto tropeçava de um lado para o outro do palco [...], Mailer descreveu pormenorizadamente a sua busca de uma privada utilizável nas instalações do teatro” [13-14]²⁴. Aqui, a ação é narrada em terceira pessoa; o autor da matéria assume o controle sobre a personagem Mailer, detém o poder da mitificação.

Em *Armies*, depois de encontrar o banheiro e voltar à audiência, Mailer, que implorara para o escritor Alfred De Grazia, outro palestrante da noite, para ser o mestre-de-cerimônias seguinte, passa cerca de quatro páginas apenas ruminando seus devaneios irritados diante do fato de que Paul Goodman, poeta que faria uma preleção, diante do atraso de Mailer, tomara seu lugar enquanto este procurava um toalete:

“He had been prepared to open the evening with apocalyptic salvos to announce the real gravity of the situation, and the intensely peculiar American aspect of it – which is that the urban and suburban middle class were to be offered on Saturday an opportunity for glory [...] Instead – lost The benignity and good humor

²³ “Flush with his incandescence, happy in all the anticipation of liberty which this Götterdämmerung of a urination was soon to provide, Mailer did not know, but he had already and unwitting to himself metamorphosed into the Beast. Wait and see!” [Mailer, 1968: 40].

²⁴ “Slurping liquor from a coffee mug, Mailer faced an audience of 600, most of them students, who had kicked in \$1,900 for a bail fund against Saturday’s capers. [...] Mumbling and spewing obscenities as he staggered about the stage – which he had commandeered by threatening to beat up the previous M.C. – Mailer described in detail his search for a usable privy on the premises” [1968: 11].

(sic) of his planned opening remarks now subjugated to the electronic hawking and squabbling and *hum* of the P.A., the maniacal necessity to *wait* was on this hiatus transformed into a violent concentration of purpose, all intentions reversed. He glared at de Grazia (sic). “How could you do this?” he whispered to his ear” [Mailer, 1968: 45].

Depois de sugerir assim a animosidade de seu espírito, Mailer parte para a pormenorização da palestra, e os altos e baixos desta não apenas chegam até nós pelo filtro da percepção interior da personagem²⁵ como prenunciam o clima das disposições exaltadas dos episódios por vir.

O *pathos*, a angústia de se sentir fora de lugar e a vontade de transpor a oficialidade pública dos gestos²⁶ transferem-se de Mailer para a atmosfera; essa sensação de desajuste se traduz pela referência no texto a um sem-número de detalhes por vezes sufocantes, tentando uma acomodação mútua, sem sucesso. A superposição de elementos aparentemente contraditórios sob o olhar do protagonista delineia um

²⁵ “One cannot hear a word the speaker is saying. Nor are there enough seats. If de Grazia and Macdonald are sitting in folding chairs, Mailer is squatting on his haunches, or kneeling on one knee like a player about to go back into the ball game. Lowell has the expression on his face of a dues payer who is just about keeping up with the interest on some enormous debt. As he sits on the floor with his long arms clasped mournfully about his long Yankee legs, “I am here”, says his expression, “but I do not have to pretend I like what I see”. [...] At this moment it is hard not to agree with Lowell. The cavern of the theater seems to resonate behind the glare of the footlights, but this is no resonance of a fine bass voice – it is rather electronics on the march. The public address system hisses, then rings in a random chorus of electronic music, sounds of cerebral mastication from some horror machine of Outer Space (where all that electricity doubtless comes from, child!) then a hum like the squeak in the hinges of the gates of Hell – we are in the penumbra of psychedelic netherworlds, ghostdysseys from the dead brain cells of adolescent trysts with LSD, some ultraviolet spotlight from the balcony [...], the media is the message, and the message is purple, speaks of the monarchies of Heaven, madnests of God, and clamvauls of people on a stone floor” [Mailer, 1968: 42-43].

²⁶ Assim, Mailer faz “todo o possível por imitar uma categorizada voz executiva” [s/d: 63], dizendo apenas o bastante para alimentar “notas de pé da página”, mas progressivamente se exalta, “eu, um grande impostor tão cheio de merda quando Lyndon Johnson”, até trocar ofensas com a platéia, que o chama de “exibicionista” e dá um “rugido de prazer” quando um único repórter de um pequeno jornal se levanta para “a chamada” (“Reporters, will you stand up and be counted?”, pergunta Mailer à platéia). “Ah want *The Washington Post*”, said Mailer in his best Texas tones, “and the *Star*. Ah know there’s a *Time* magazine man here for one, and twenty more like him no doubt.” But no one stood. So Mailer went into a diatribe. “Yeah, people,” he said, “watch the reporting which follows. Yeah, these reporters will kiss Lyndon Johnson’s *ss and Dean Rusk’s *ss and Man Mountain McNamara’s *ss, they will rush to kiss it, but will they stand up in public? No! Because they are the silent assassins of the Republic. They alone have done more to destroy this nation than any force in it.” They will certainly destroy me in the morning, he was thinking. But it was for this momeen worth it...” [1968: 61-62].

subtexto crítico, em que imperam o tédio diante dos maneirismos da luta social e a conseqüente descrença em relação aos propósitos mais panfletários do evento. Desta forma, os escassos gritos de aplausos estão no mesmo nível indiferenciado dos raros protestos da platéia; à preleção de um dos escritores, que retorna aos bastidores com “um ar de magra satisfação” [Mailer, s/d: 56], segue-se uma apresentação “formal” e “deselegante” de Mailer do poeta Robert Lowell, recebido com “vigorosos aplausos, autêntico entusiasmo” [57], logo arrefecidos pela irritação deste último ao lhe pedirem da platéia que falasse mais alto. Recitam-se poemas de protesto (“Pity the planet, all joy gone” [59]), há mais aplausos, e, enquanto pensa que “nunca se sente mais americano do que quando se manifesta naturalmente obsceno” [62], Mailer protagoniza o último ato da noite, vazio de discurso, pura *performance* agressiva e particular.

Note-se, portanto, que, em *Armies*, o sujeito está sempre presente; dele brotam as cenas, as digressões e a atmosfera.

Sob uma perspectiva mais ampla, da mesma forma que o sujeito, também o discurso oficioso encontra-se deslocado no subtexto da obra. Em determinados momentos, por exemplo, a questão pacifista (motivo vagamente oficial da Marcha, bem como da participação de Mailer nela) se confunde com uma atmosfera agressiva e gregária. Em outros termos, se, por um lado, a exaltação da violência está longe de ser o mote em *Armies*, que, nominalmente, trata da participação do autor em uma manifestação pacifista contra uma guerra, por outro – e aí temos, aparentemente, mais uma ironia, pois um deslocamento de sentido –, a Marcha é também o cenário para a microexplosão de conflitos intramassa²⁷, o que, por sua vez, é expressão da desagregação do movimento, desprovido de uma efetiva comissão organizadora,

²⁷ “Picture then this mass, bored for hours by speeches, now elated at the beginning of the March, now made irritable by delay, now compressed, all old latent pips of claustrophobia popping out of the crush” [1968: 124].

segundo Mailer, embora congestionado de forças coalizadoras – desde representantes dos movimentos feministas e negros, passando por um sem-número de comitês e conselhos (Comitê de Passeata de Nova York, Conselho de Paz de Chicago, Comitê de Mobilização Estudantil, Conselho de Ação Pacifista da Área de Ohio etc), até “grupos de veteranos, comunistas, trotskistas e Voluntários da Paz de regresso do Vietnã” [s/d: 253].

Armies of the Night ganhou o Prêmio *Pulitzer* de não-ficção e o National Book Award em 1968. Nessa época, a prosa rápida, fluida e associativa de Mailer já era amplamente conhecida do público americano. Até hoje, porém, as maiores repercussões da obra vieram da crítica especializada, a qual a situa como uma produção luminar do círculo a que se convencionou chamar de *New Journalism* ou Novo Jornalismo.

1.4. O NOVO JORNALISMO

Segundo Rodger Citron [2004], “*Exércitos da Noite* recriou com sucesso a intensidade e engajamento em torno da Guerra do Vietnã, num grau tal que os escritores não podiam evitar a inclusão deles mesmos em suas histórias”. Assim, “não é coincidência que o apogeu do Novo Jornalismo se deu com a escalada da Guerra do Vietnã” [2004 – extraído de artigo da net]. Este é também o parecer de John Hellmann, para quem a novidade da experiência dos anos 1960 – movimentos ligados aos direitos civis (negro, feminista etc), Woodstock, corrida espacial, Kennedy, liberação sexual, guerras, Cuba etc – demandava uma nova abordagem por parte dos repórteres, a fim de se registrar, mais do que os supostos “fatos”, uma conscientização, experiência e sentido

para, talvez assim, “aproximar-se de uma verdade”. “Quase por definição, o novo jornalismo é uma revolta do indivíduo contra as formas homogeneizadas da experiência, contra versões monolíticas da verdade” [1981: 8], uma “nova forma ao mesmo tempo completamente ficcional e completamente jornalística por meio da qual a consciência humana do indivíduo poderia organizar um mundo aparentemente caótico” [19].²⁸

Nesse sentido, para Hellmann, o Novo Jornalismo é uma espécie de nova ficção, pois transcende as técnicas convencionais do jornalismo e da literatura realista ao explorar o “poder de esboçar consciências” da “ficção fabulista” [“fabulist fiction”]. Sobretudo, porém, e aqui o autor revela maior precisão em sua definição, o Novo Jornalismo é novo, e no mesmo sentido que a ficção contemporânea, ao subverter o clássico contrato entre autor e leitor. Desta forma, argumenta, se *Armies of the Night* fosse lido como uma peça de literatura realista – ou seja, tendo a verossimilhança como mote --, talvez fosse considerado absurdo; mas, uma vez que se admita sua “factualidade” [19], pode-se embarcar em uma “experiência estética inusitada” [28].

Para Michael Johnson, autor de *The New Journalism*, a imprensa *underground* teve várias vertentes na América a partir dos anos 1950. Depois de jornais pioneiros como o *Village Voice* (ainda ativo hoje, foi co-fundado por Mailer em 1955 e é

²⁸ Segundo Ronald Weber, em *Literature of Fact*, nos anos 1960, a vida era tão caótica e dinâmica que a idéia de uma ficção realista plausível não se ajustava a ela. “Impor uma significativa progressão narrativa a eventos sociais poderia estar além de suas forças em uma época, como disse Norman Mailer, em que ‘a História habita um cavalo enlouquecido’ e a realidade cotidiana desafia a imaginação... A ficção realista tem que ser plausível, mas a vida não o é, e nos anos sessenta a vida frequentemente parecia inclinada a ser tão implausível quanto possível, resistindo à descrição de sua superfície, sem falar na tentativa de achar a figura no tapete, as tramas de sentido ou de cunho simbólico” [Weber, 1980: 10, paráfrase minha]. Apontar a qualidade distinta da experiência nos anos 1960 como motivação para o desenvolvimento de novas formas literárias, porém, pode facilmente soar reducionista, já que, em última instância, todos os momentos de crise na literatura e nas artes em geral foram em algum grau influenciados por mudanças drásticas na sociedade. É preciso, junto com esse argumento, observar a evolução histórica dos principais (e, em última instância, homéricos) questionamentos levantados pelo novo jornalismo – por exemplo, o *status* do autor e da relação cognitiva entre sujeito e objeto na contemporaneidade – e ver em que medida estes se concretizam formalmente nos anos 1960 e, mais especificamente, em nosso objeto de estudo.

considerado por Johnson o “jornal que abriu a fronteira do *underground*” [1971: 8]) e o *Free Press*, de Los Angeles, criado em 1964, vários outros veículos jornalísticos voltaram-se para assuntos de interesse nacional, fazendo, sempre que possível, com que seus repórteres estivessem presentes e envolvidos nos eventos que descreviam, driblando, assim, o mecanismo tradicional baseado em *releases* e declarações de “terceiros”. Os jornalistas, nesse contexto, “buscavam a informação interna mais do que basear-se em rumores [“hearsay”] ou *press releases*, e seu jornalismo tentava comunicar a matéria factual tanto quanto um estilo pessoal de envolvimento e participação”. Segundo Johnson, “eles não tinham a pretensão de atingir uma pretensa ‘objetividade’; em sua maior parte escreviam sobre o que haviam sentido e testemunhado” [1971: 14].

Assim, segundo Ronald Weber, a ênfase no relato pessoal é um dado unificador da experiência de não-ficção americana nos anos 1960. A oposição clássica entre jornalismo e literatura – um reflete a realidade, outro a refrata ou distorce [Weber, 1980: 27] – cai por terra; para explorar o “fato” como sentido, desdobrando-o como *tema*, diz Weber, a literatura de não-ficção rompe com a abstenção do narrador e com a idéia clássica da existência puramente “objetiva” da “realidade”. Para o autor, os anos 1960 não foram o marco inicial deste processo, mas um momento em que as experimentações formais vieram à tona, graças aos questionamentos de fundo quanto ao futuro do romance e do jornalismo e dos critérios clássicos de abordagem da chamada “realidade”: basicamente, objetividade e imparcialidade, dois termos de vaga definição.

Assim, nos anos 1960, na América, houve uma renovação do interesse geral por obras de não-ficção, com um *boom* de livros, filmes e documentários. Essa tendência ocorria simetricamente à ascensão de um novo tipo de fabulismo, dentro do qual inserem-se a *sci-fi* (ficção científica) e a nova ficção [Hellmann, 1981: 10] como praticada por autores como Kurt Vonnegut, John Barth, Thomas Pynchon e Donald

Barthelme. Ambas as “novas” vertentes literárias, porém, compartilhavam a vontade de driblar a perplexidade diante da vida nos anos 1960 (e respectivos questionamentos em voga) por meio da experimentação formal.

1.5. O NOVO JORNALISMO SEGUNDO TOM WOLFE

A primeira obra que procurou ordenar uma teoria ou definição acerca do fenômeno do Novo Jornalismo partiu de dentro do movimento. Tom Wolfe, um de seus principais expoentes, lançou seu *The New Journalism* em 1973, com uma coletânea de ensaios sobre o novo “excitamento artístico em jornalismo” [1973: 23] publicados anteriormente nas revistas *New York* e *Esquire* e uma antologia crítica que se pretendia exemplar em relação às técnicas que, segundo o autor, distinguem o Novo Jornalismo de outras categorias de não-ficção. Dentre os textos escolhidos – alguns, na forma de excerto de livros e outros, artigos completos –, a maioria fora publicada inicialmente em jornais e revistas norte-americanas²⁹ que, desde o início da década de 1960, dedicavam porções de suas edições a um tratamento mais “literário” de assuntos tradicionalmente mais dominicais ou relegados a subcadernos de cultura, relacionados a novos estilos de vida, velhas celebridades em revista, *fait divers*³⁰ e cultura dos anos 60 em geral.

²⁹ Dentre os principais, estavam as revistas *Esquire*, *New York*, *Harper's*, *True*, *Life*, *Sports Illustrated*, *Rolling Stone* e *The New Yorker*, e os jornais *New York Herald Tribune* (em que Wolfe e Jimmy Breslin publicaram algumas de suas mais conhecidas reportagens) e *Village Voice* (como dito anteriormente, co-fundado por Mailer em 1955). Em alguns jornais mais tradicionais ou menos empenhados em experimentações formais, escritores cujo estilo foi identificado com a tendência do Novo Jornalismo destacaram-se, em parte, graças à relativa liberdade proporcionada pelos suplementos literários ou dominicais, cuja importância à época era editorialmente menor; com frequência, tratava-se de algo equivalente a cadernos de variedades, próprios para “pupurris” de entretenimento.

³⁰ Mais uma vez recorrendo a Barthes, que possui uma definição acurada do fenômeno do *fait divers* ou “informação geral”, “total”, “imaneente”: trata-se, segundo o autor, de uma “estrutura fechada” que “contém em si todo seu saber; [...] não remete formalmente a nada além dele próprio” [1970: 58-59]. O *fait divers* pertence ao domínio da curiosidade, da anedota, do “desvio causal” (a coincidência, o fantástico, o pitoresco). Designa as pequenas notas geralmente sob editoriais como as de cidade, cotidiano, gente.

Norman Mailer entra na coletânea de Wolfe com um trecho de *Armies* correspondente ao momento em que, depois de acompanhar a Marcha até o cordão de proteção policial em torno do Pentágono, ele é preso. O capítulo, intitulado “Uma confrontação à beira do Rio” (referência ao rio Potomac, que bordeja o edifício), não se concentra no confronto coletivo, apesar de começar com uma detalhada descrição do efetivo policial, que serve a um só tempo de autenticação da cena e intensificação de sua carga dramática³¹. Ao invés, após a ambientação, a narrativa volta-se para Mailer, que toma, de súbito, uma decisão, e diz a seus companheiros escritores, junto com ele na simbólica linha de frente do protesto: “Vamos – disse ele. [...] Depois caminhou a passos largos pela grama, rumo ao primeiro PM que viu. Era como se o ar tivesse mudado ou a luz se tivesse alterado; sentiu-se imediatamente muito mais vivo – sim, banhado pela luz – e ao mesmo tempo desencarnado, como se estivesse vendo a si próprio num filme onde essa ação se desenrolava” [Mailer, s/d: 148].

A ação, neste momento, é intensa, crítica e apoiada em processos exteriores, mas, sobretudo, interior, carregada de densidade psicológica – a decisão de transpor o cordão de isolamento manifesta-se interiormente (“he felt... much more alive”), assim como a percepção de toda a cena, sintetizada objetivamente na prisão de Mailer.

As outras personagens da cena, isto é, os colegas literatos Dwight Macdonald e Robert Lowell, dissolvem-se na massa de manifestantes, agora ressignificada pela visão expectante de Mailer: “Podia sentir os olhos das pessoas, atrás da corda, observando-o; podia sentir a intensidade da sua existência como espectadores”³² [s/d: 148]. Todos os elementos se voltam para a ação; a tensão criada intensifica-se e cristaliza-se com a cena

³¹ No original: “The MPs stood in two widely spaced ranks [...] The second rank (...) was ten yards behind the first rank and perhaps thirty yards behind them a cluster appeared, every fifty yards or so, of two or three U.S. Marshals in white helmets and dark blue suits. They were out there waiting. Two moods confronted one another. Two moods confronted one another, two separate senses of a private silence” [Mailer, 1968: 146].

³² “He could feel the eyes of the people behind the rope watching him, could feel the intensity of their existence as spectators” [1968: 147].

seguinte, em que Mailer tenta ultrapassar o cordão de isolamento, secretamente esperando que o inimigo seja “calmo e forte, por que não? se ele tinha todo o poder, todas as armas –, para sua grande surpresa, o PM tremia”. E descreve-o:

”He was a young Negro, part white, who looked to have come from some small town where perhaps there were not many other Negroes; he had at any rate no Harlem smoke, no devil swish, no black, no black power for him, just a simple boy in an Army suit with a look of horror in his eye. “Why, why did it have to happen to me?” was the message of the petrified marbles in his face.”

“Go back,” he said hoarsely to Mailer.

“If you don’t arrest me, I’m going to the Pentagon.”

“No. Go back.”

The thought of a return – “since they won’t arrest me, what can I do?” – over these same ten yards was not at all suitable” [1968: 147].

O soldado, à luz de tal descrição, torna-se frágil, carrega símbolos limítrofes – é negro, ou seja, um marginalizado, e sua atitude não tem nada da volúpia desafiadora de um Black Panther (“no black power for him”, “e nenhum poder negro atrás dele”); é policial, mas está acuado (“nada mais do que um simples moço num uniforme do Exército, com uma expressão horrorizada nos olhos” [s/d: 149]). Sugere-se, assim, uma visão irônica da força militar do Estado norte-americano, como se, vista de perto, fosse composta por nada, um mito desfeito, misto de inépcia e medo diante de populares comuns no confronto *tête-à-tête*.

Ao avançar para os policiais, porém, Mailer não se poupa uma auto-descrição também irônica, que, por contraste com a figura do soldado negro, cria uma impressão compassiva, quase teatral dos atores:

“Stricken faces as he went by. They did not know what to do. It was his dark pinstripe suit, his vest, the maroon and blue regimental tie, the part in his hair, the barrel chest, the early paunch – he must have looked like a banker himself, a banker gone ape!” [Mailer, 1968: 148]

“A banker, gone ape!” A ironização está presente também quando ele se auto-congratula, quase caricaturalmente, por sua prisão: “Finalmente ele estava preso, conseguira seu intento, e sem ter levado cacetada na cabeça, o ar de montanha alagando-lhe os pulmões, penetrante e bravio, sim, o ar plúmbeo da tensão prometia agora acontecimentos mais interessantes do que a espera rotineira de ser solto, sim, ele era mais do que um visitante, estava agora na terra do inimigo, ia vê-lo cara a cara” [1968: 150]³³.

1.6. O NARRADOR “AUTOBIOGRÁFICO” EM TERCEIRA PESSOA

A obra de Mailer é a única próxima do gênero da autobiografia a ser incluída na antologia de Novo Jornalismo de Wolfe. Segundo este, o gênero autobiográfico funciona quando o autor é, ele próprio, um protagonista; caso contrário, torna-se ruído diante da ação e dos atores principais. Tal seria o motivo para o relativo fracasso de outra obra de Mailer, *Of a Fire on the Moon*, de 1970, sobre a corrida espacial, em que ele utiliza o mesmo foco narrativo, mas, sem conseguir alcançar os protagonistas, “três astronautas em uma cápsula espacial” [Wolfe, 1973: 188], obtém um resultado pífio, em que o ponto de vista autobiográfico “meramente forja uma distração tediosa e desajeitada no primeiro plano, que é, afinal, ele mesmo”. Em *Armies*, por outro lado,

³³ “... and he was arrested, he had succeeded in that, and without a club on his head, the mountain air in his lungs as thin and fierce as smoke, yes, the livid air of tension on this livid side promised a few events of more interest than the routine wait to be free, yes, he was more than a visitor, he was in the land of the enemy now, he would get to see their face” [Mailer, 1968: 148-149].

Mailer é, de fato, protagonista – não da Marcha, mas de sua própria história. Isto o nota o próprio Mailer:

“Escrever uma história íntima de um evento que coloca em foco uma figura central que não é central para o evento é inspirar interrogações imediatas sobre a competência do historiador [...]. A figura que escolheu pode ser mais conveniente para ele do que crítica para a história” [Mailer, s/d: 67]. A seu favor, Mailer argumenta que colocar “os verdadeiros responsáveis, os fundadores ou planejadores da Marcha” no centro da história “poderia ser enganador”, porque “a sua posição nesses acontecimentos, precisamente por ser central, nada pode resolver da ambigüidade” [67].

Aqui temos uma chave para compreender a escolha por Mailer do que Wolfe chamou “third-person autobiographical form” [1973: 189], isto é, da primeira pessoa disfarçada em terceira pessoa, um estratagema que contribui para se criar simpatia pela personagem construída ficcionalmente, distanciando-a da figura do autor e evitando sua planificação por meio do emprego de uma primeira pessoa cujo compromisso consigo mesma e com suas posições tornariam a história da Marcha, como foi contada, duvidosa e auto-referente. Ao invés, assumindo a função de uma “testemunha que seja participante, mas não um engajado”, e que é, além disto, “ambíguo em suas próprias proporções, um herói cômico” cuja categoria é difícil estabelecer, o autor impede o acomodamento do leitor à vontade passiva de “saber” o que “realmente aconteceu”: “será ele, afinal, cômico, uma figura burlesca com associações pseudo-heróicas? Ou será não-heróico e, portanto, consubstanciando algo de trágico no cômico? Ou ambas as coisas ao mesmo tempo? Estas interrogações, que provavelmente não são mais suscetíveis de resposta do que as próprias ambigüidades do evento, ajudam, pelo menos,

a reaver o sentimento preciso de ambigüidade do acontecimento e suas monumentais desproporções” [Mailer, s/d: 67-68].

Em *A Luta*, publicado em 1975, Mailer exercita pela última vez³⁴ em sua carreira de novo jornalista o papel de Mailer, A Personagem, dedicado em sua imersão na reportagem e, paralelamente, à construção de seu caráter ficcional, que, em certos momentos, assim como já se delineara em *Armies*, mostra-se politicamente incorreto, beerrão, algo histriônico, e cuja fábula ocasionalmente encontra-se com a dimensão de Mailer, O Narrador:

“Para falar a verdade, nosso homem de sabedoria tinha um vício. Escrevia sobre si mesmo. Não descrevia os acontecimentos que via, mas também sua própria influência sobre esses acontecimentos. Isto irritava os críticos, que costumavam falar de seu inflado ego e das dimensões pouco atraentes do seu narcisismo. Tais críticas não feriam demais. Ele já tinha um caso de amor consigo próprio” [Mailer, *A Luta*: 1975: 26].

Em *Armies*, escrito sete anos antes, Mailer já formulava, intratextualmente, um compromisso com sua experiência própria e particular como único caminho possível para se estabelecer uma narrativa significativa sobre os acontecimentos testemunhados. Assim, assume as roupagens de “uma simplicidade de herói e uma maravilha de idiota, com mais do que os dotes medianos de objetividade” e se dedica a escrever a “sua” história sobre a Marcha [Mailer, s/d: 238]: “Façamos, pois, do nosso herói cômico o veículo da narrativa da Marcha sobre o Pentágono. Sigamo-lo” [68].

³⁴ Cf. MILLS, Hillary. Mailer: A Biography. New York, Empire Books, 1982, p. 412.

Mailer chama essa característica narrativa de enfatizar sua própria presença nas reportagens de um “jornalismo grandemente personalizado, no qual o caráter do narrador é um dos meios pelos quais o leitor acessa a experiência” [apud Mills, 1982: 194-195]. “Eu tinha um vago sentimento intuitivo de que o que havia de errado com todo o jornalismo é que o repórter tendia a ser objetivo, e esta era uma das maiores mentiras de todos os tempos” [195]. Se, por um lado, a intrusão de Mailer em sua própria prosa é por vezes excessiva, por outro, segundo John Hellmann, em seu *Fables of Fact*, o uso do “ponto de vista de uma personagem representando o autor” é a solução auto-consciente de Mailer para materializar sua percepção de que “toda experiência exceto aquela limitada a uma perquirição de superfície, todo o conhecimento que vai além da mera coleção de dados, é inerentemente ficcional” [Hellmann, 1981: 42]. Assim, replicando “ficcionalmente” sua própria persona, Mailer está livre para expor suas preocupações epistemológicas e estéticas:

“Já há algum tempo não estava muito contente com sua própria presença [...]. Se agora, por exemplo, procurava descobrir que nome deveria dar à sua matéria sobre a luta, isso não se devia a qualquer excesso de vaidade literária. Era mais, na verdade, um caso de preocupação pela atenção do leitor. Dificilmente seria apropriado seguir uma longa peça em prosa, se o narrador aparecesse apenas como uma abstração: O Escritor, O Viajante, O Repórter. Isto seria uma infelicidade, da mesma forma como ninguém desejaria viver com uma mulher durante anos e pensar nela apenas como A Esposa” [Mailer: 1975: 26]

Para Carolyn Wills,

“The hidden nature of writing (...) became a popular debate of nonfiction prose during the rise of the New Journalism in the late 1960’s. (...) in *The Armies of the*

Night, Norman Mailer offers self-reflexive reporting without the apology, proclaiming that his autobiographical account of the 1967 March on the Pentagon was an attempt to move closer to the reality of an event by examining the lens through which that event is viewed. Mailer insists that his intrusive egotism, far from smothering the story, actually illuminates an event that defies objective definition” [Kraus, 2003]

Em parte graças a essa manipulação – de interesse metalingüístico, auto-reflexivo – do foco narrativo, segundo Hellmann, Mailer aproxima-se do jornalismo por meio do que ele identifica como “metáfora”, por oposição à “técnica simbólica” empregada, por exemplo, por Truman Capote em seu best-seller *A Sangue Frio*³⁵ – outra obra citada por Wolfe em sua antologia –, já que

“...metaphor does not provide the illusion that a particular meaning is inherently present in the world and naturally emanating from it. Metaphor instead presents the act of a mind reaching out to the world in order to *create* meaning, a meaning which is both dynamic and tentative, for it is a construct of active interplay between interior consciousness and external fact. (...) Capote portrays life as significant; Mailer portrays his search for a significance in it” [Hellmann: 1981: 42-43].

Mais apropriadamente, porém, poderíamos dizer que a obra de Mailer – notadamente em alguns trechos – tem uma vocação, não metafórica (já que esta também poderia, conforme o contexto, ser entendida ou confundida como um tipo de linguagem

³⁵ CAPOTE, Truman [1965]. *A Sangue Frio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3a ed., s/d. Como *Armies*, foi publicado primeiramente na imprensa – neste caso, em quatro capítulos ao longo do outono de 1965, na revista *New Yorker*.

simbólica³⁶), mas alegórica. A alegoria define mais acuradamente a idéia acima expressa por Hellmann de um sentido móbil, não-imanente.

A questão do símbolo está intimamente ligada à discussão da relação sujeito-objeto-conhecimento. Em carta a um amigo, Coleridge diz que gostaria de “destruir a velha antítese de Palavras e Coisas”, eliminando assim a dualidade sujeito-objeto. “Não são as palavras”, pergunta-se, “partes e germinações da planta?” [apud Wimsatt e Brooks, 1957: 694]. Os simbolistas cultivavam uma espécie de idealismo em torno da unidade “orgânica simbólica” [164], uma correspondência entre mundo sensível e mundo representado, do qual o símbolo seria o elo indiferenciador [712].

Em Capote, este traço simbólico está presente na tentativa de se forjar uma narrativa tecnicamente impessoal, que exclui o observador da história, desproblematizando-o ou anestesiando a questão da perspectiva no texto, pretendido como final e formalmente coerente em relação à sugestão de indubitabilidade diante da vida retratada³⁷.

Assim, em *A Sangue Frio*, obra para a qual seu autor cunhou a expressão “non-fiction novel”, posteriormente adotada pela mídia e por outros escritores e críticos de jornalismo literário³⁸, Capote adota a prosa em terceira pessoa, onisciente e impessoal,

³⁶ Segundo Wimsatt e Brooks, depois de Goethe, Schelling e Schlegel, estabeleceu-se uma “distinção muito insistente” entre “o significado finito e meramente conceptualizado” da alegoria e “o significado infinito, metaforicamente pleno, do ‘símbolo’” [1957: 450]. Para Coleridge, que ecoa a perspectiva alemã, o símbolo é “caracterizado por uma translucidez do especial [da espécie] no indivíduo, ou do geral [do gênero] no especial, ou do universal no geral; sobretudo a translucidez do eterno através e no temporal”; ao passo que uma alegoria “é simplesmente uma transposição de noções abstratas para uma linguagem cheia de imagens, a qual, por sua vez, nada mais é senão uma abstração dos objetos dos sentidos” [“The Statesman’s Manual”, in *Works*, ed. W.G.T. Shedd, NY, 1884, I, 437, apud WIMSATT e BROOKS, 1957: 479].

³⁷ Percepção que é reforçada já no subtítulo da obra: *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*.

³⁸ As experiências literárias com intersecção no jornalismo recebem diversos rótulos até hoje, nem sempre sinônimos, embora todos que menciono a seguir sejam de alguma maneira ligados ou posteriores ao advento do *New Journalism*. Além de literatura de não-ficção (“non-fiction novel”, Truman Capote), por exemplo, é possível encontrar as expressões “reportagem criativa” (Chris Harvey, *Tom Wolfe’s revenge: The Renewed Interest in Literary Journalism*), jornalismo ficcionalizado, literatura da realidade e literatura do fato (John Hollowell, *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*) e

aproximando-se de seu assunto “da posição vantajosa de uma testemunha incansável e detetive”, por oposição à perspectiva de “participante envolvido” de Mailer ou do ponto de vista “a partir do interior mesmo dos assuntos” (Wolfe, Talese)” [1981: 7]. A partir de uma matéria-prima de interesse jornalístico – a notícia do brutal assassinato da família Clutter no Kansas, em 1959 –, Capote mergulha em uma minuciosa investigação da trajetória das vítimas e de seus algozes, a dupla Dick-Perry, que o autor entrevistou e acompanhou até sua condenação à morte, por enforcamento, em 1965. O resultado é uma construção estruturalmente coesa do episódio, feita de modo a conjugar duas narrativas paralelas – uma, a história de Dick e Perry, dois rapazes do meio-oeste cuja única condenação anterior fora por roubo, e outra, o perfil da família Clutter na pequena cidade de Holcomb -, sem uma única menção à presença e interferência do repórter, “e semelhante à ficção realista nos termos das limitações impostas por suas técnicas conservadoras” [Hellmann, 1981: 20]. A obra foi recebida com efusividade pela crítica da época, graças tanto à força da história e do tema – Capote primou pela humanização dos assassinos, notadamente de Perry, por quem se nota uma certa simpatia na narrativa – quanto pelo controverso tratamento literário de uma matéria, a princípio, “factual”; assim, por exemplo, a inserção de um epílogo puramente fictício³⁹, em que o agente Alvin Dewey, responsável pelo caso Clutter, reencontra em uma tarde a amiga da filha dos Clutter, Susan, diante das lápides da família assassinada, é digna por si só de suscitar os mais elementares questionamentos acerca dos limites entre fato e ficção, jornalismo e romance.

romance-reportagem (Rildo Cosson, *Romance-Reportagem: O Gênero*). As distinções entre as expressões nem sempre são nítidas.

³⁹ Conforme, por exemplo, CONIFF, Brian. “Psychological Accidents: ‘In Cold Blood’ and Ritual Sacrifice”. In: *The Midwest Quarterly*, Vol. 35, 1993, ou ROCHA, Guy Louis. “Truman Capote’s In Cold Blood: The Nevada Connection”. In: <http://dmla.clan.lib.nv.us/docs/nsia/archives/spec-feat.htm>. “According to biographer Gerald Clarke, Alvin Dewey, Kansas Bureau of Investigation (KBI) chief investigator, never met Susan Kidwell, Nancy Clutter’s girlfriend who found her body in 1959, in the Holcomb cemetery before the 1965 executions. ‘By insisting that ‘every word’ of his book is true’, Phillip K. Tompkins wrote in the June 1966 issue of *Esquire*, ‘he has made himself vulnerable to those readers who are prepared to examine seriously such a sweeping claim’”.

A distinção entre alegoria e símbolo, porém, não é esquemática. Se, em Wimsatt, a metáfora é uma figura que se aproxima do símbolo, em Compagnon a alegoria é uma “metáfora prolongada” [1998: 56]. Hellmann emprega o termo identicamente tomando-o como elemento definidor de uma postura ativista-objetiva (vide a parte 2 do presente trabalho), em que o sujeito interage com o mundo “para criar sentido”.

A alegoria abre chaves de leitura. Vista de forma negativa pelos idealistas da escola alemã do 18, que a tomavam como um dispositivo meramente criador de imagens “abstratamente afirmadas” [Wimsatt e Brooks, 1957: 479], que não davam conta de uma convocação estética do inefável, do absoluto, do eterno, mas, ao contrário, abriam diversas possibilidades de interpretação, a alegoria readquire força no contexto criativo do século 20, que derruba o “mito ordenador da sociedade do século 19”, fundado na “ilusão de realidade” [Bersani, 1975: 64]. A língua volta-se para si, não há mais correspondência entre mundo e palavras. O caráter dinâmico, mesmo transitório, da alegoria torna-a pertinente – embora jamais completamente apropriada, já que é de sua própria natureza, e da natureza do questionamento em relação à relação cognitiva sujeito-objeto, o desajuste (ou a denúncia metalingüística deste) – como instrumento auxiliar de interpretação.

A alegoria construtiva ou retórica, como a define João Adolfo Hansen, opõe-se à idéia de alegoria “interpretativa ou hermenêutica” [Hansen, 2006: 8], religiosa, que por sua vez aproxima-se da idéia de símbolo, já que admite uma pré-estrutura de significados por trás das imagens e textos sagrados. A alegoria retórica é, conforme Lukács, expressão da dualidade entre forma e conteúdo [Lukács, 1967: 427]. Sua vocação é desantropomorfizadora, abstrativa; com a elaboração de conceitos, supera a “imediatez sensível” [425] e torna-se imagem, independente do homem. Para Lukács, a alegoria nasce do conflito entre o sentido imanente e o sentido transcendental [429], e

opõe-se ao símbolo no sentido de que este é uma “síntese de uma totalidade”, parafraseando Kant [426], baseado na correspondência entre signo e realidade. O simbólico representa uma idéia e cria uma totalidade; a alegoria apresenta um conceito e cria uma dualidade, uma dialética entre forma e conteúdo, vida e signo.

Assim é que, correspondentemente, Mailer, ao contrário de Capote, não representa, mas *apresenta* alegoricamente um vasto quadro da sociedade americana a partir de um evento pontual tomado no tempo; sob este aspecto, a passeata pode delinear, de forma alegórica, certos conflitos sociais prementes na sociedade americana. Assim, por exemplo, “na verdade, Mailer temia que dentro daquele recinto de concreto do estacionamento, mudo e bocejante, esse dia que principiara com tamanha exultação acabasse por dissipar-se em exércitos sem chefes, desfilando à toa, agindo como idiotas e palhaços sob as barbas da autoridade” [s/d: 136]. Adiante, uma diluição dos propósitos nominais da Marcha já se apresenta na passagem em que manifestantes provocam os soldados nas primeiras filas, diante do Pentágono; “essas tropas tinham mais medo deles do que eles das tropas! Grande glória. Começaram a ficar exultantes”:

“Hey, soldier, you think I’m a freak. Why am I against the war in Vietnam? Cause it’s wrong. You’re not defending America against Communism, you’re just giving your officers a job”. Some of the dialogue was better, some was worse, some was face to face, some by bullhorn to the troops – technology land at the front”
[Mailer, 1968: 285].

Para Johnson, enquanto Capote, por técnicas realistas e exaustiva reportagem, termina por revelar “um evento mítico e profundamente humano” [1971: 50], Mailer, em *Armies*, cria, a partir da história no Pentágono, uma expansiva alegoria da “psique

Americana contemporânea” [65]. “A escrita rápida de Mailer – este livro [*Armies*] tomou duas semanas – e sua tática heurística-dialética de sentir imaginativamente sua trajetória ao longo dos eventos confere a seu trabalho uma fantástica imediatez, como se o leitor houvesse embarcado com ele em uma frenética viagem de descobertas, onde as fronteiras finais, o caráter definido das coisas, não podem ser completamente acessados” [71]. Esta maior abertura interpretativa talvez explique, em parte, o sucesso de *Armies* junto à comunidade literária da época, a despeito de sua modesta repercussão junto ao público. “Como Capote, Mailer tinha pavor do rótulo que haviam lhe botado – ‘jornalista’ – e deu a seu livro o subtítulo ‘O Romance como História; A História como Romance’”, diz Wolfe. “Mas a lição era uma que ninguém no meio literário poderia perder. Eis mais um romancista que se convertera a uma espécie de jornalismo amaldiçoado, não importa o nome que lhe dessem, e não só recuperara sua reputação como a lançara a um ponto mais alto do que jamais estivera em sua vida” [1973: 27-28].

1.7. WOLFE E AS CARACTERÍSTICAS DO NOVO JORNALISMO

Wolfe elenca quatro características técnicas básicas do Novo Jornalismo, emprestadas, segundo ele, da ficção realista, “particularmente do tipo encontrado em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol” [1973: 31]. Tais características, longe de dar conta de uma definição formal do Novo Jornalismo, que, como já dito (e verificaremos adiante), transcende os pressupostos do discurso realista, prestam-se, no entanto, como um ponto de partida adequado, já que nos indicam o caminho para a avaliação de algumas estruturas principais. São elas, portanto: diálogo estendido ou “realista” (“extended dialogue”), construção cena-a-cena (“scene-by-scene

construction”), descrição de símbolos de *status*⁴⁰ e o ponto-de-vista na terceira pessoa (“third-person point of view” [32]), “a técnica de apresentar cada cena ao leitor pelos olhos de uma personagem particular, dando-lhe a sensação de estar dentro da mente desta e experimentando a realidade emocional da cena exatamente como a própria personagem o experimenta” [32]. Este último recurso, o mais complexo e importante do ponto de vista estrutural dentre todos apontados pelo autor, não se confunde, segundo Wolfe, com a idéia tradicional da narrativa de não-ficção (*sic*) de se estabelecer pela voz do narrador um “pano de fundo neutro” [17] para a narrativa, isto é, algo que equivaleria, nos termos de Norman Friedman, a uma onisciência neutra, cuja função principal é meramente verter uma realidade “acabada” para a linguagem literária, sob o auspício sóbrio de um narrador que “fala impessoalmente na terceira pessoa”, sem intrusões explícitas [Friedman, 1955: 123].

Parece-me que há duas inconveniências quanto a este último tópico citado, porém. A primeira é que Wolfe não pormenoriza textualmente o que entende por “narrativa em terceira pessoa”, deixando-nos apenas indícios ao longo de seus ensaios e intróitos aos textos da coletânea; e a segunda é que empregar uma categoria tradicional para definir e dar conta das variadas experimentações do Novo Jornalismo quanto ao foco narrativo é servir-se de um fórceps conceitual – não há encaixe perfeito.

Procuremos, em primeiro lugar, os indícios. Para Wolfe, o uso da primeira pessoa pelo repórter limita a visão deste a si mesmo, o que pode se tornar, em seu extremo, irritante e presunçoso para o leitor, e, por isso, o relato autobiográfico do tipo “eu estava lá” [1973: 32], se por um lado facilita a autenticação de determinadas

⁴⁰ Para Wolfe, trata-se de evocar, balzaquianamente, os detalhes sensíveis de personagens e situações que contribuam para lhe agregar alguma espécie de valor, seja este psicológico, social ou “atmosférico”. Assim, a indumentária, os gestos individuais, a mobília e a maneira de uma personagem falar são símbolos de um *status* de vida, “no sentido amplo de todo um padrão de comportamento e possessões por meio do qual as pessoas expressam sua posição no mundo ou o que elas pensam que seja ou o que elas esperam que seja” [1973: 32].

narrativas, tendo sido (até hoje) utilizado largamente nas grandes reportagens e no jornalismo literário, também poderia reduzir, do ponto de vista da construção ficcional, seu universo exploratório, já que suprime a possibilidade da onisciência. Assim, o narrador, salvo quando é uma celebridade e/ou ocupa um papel central na matéria em questão, e, portanto, torna-se assunto para sua própria história, não está autorizado a protagonizar a narrativa. Aqui, há pontos de contato com a taxonomia de Friedman e a idéia do narrador como testemunha (“I” as witness, nos termos de Friedman), em que este é “mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com seus personagens principais, e que fala ao leitor na primeira pessoa” [Friedman, 1955: 125]⁴¹.

Ora, na seleção de Wolfe, há, a princípio, exemplos desse tipo de narrativa em primeira pessoa. É o caso de *Paper Lion*, de George Plimpton, publicado em 1966. Plimpton não só fez uma reportagem exaustiva – outra característica do Novo Jornalismo apontada por Wolfe, embora não explicitamente⁴² – sobre o time de futebol americano Detroit Lions como envolveu-se ativamente com eles, participando de jogos. O contraponto de sua figura “ordinária”, de desempenho sofrível em campo, confere aos jogadores uma dimensão mítica, embora crítica, em episódios que se configuram antes

⁴¹ No caso específico do autor-narrador-personagem em *Armies*, porém, a não-acomodação do foco narrativo à classificação proposta por Friedman, como veremos, é sintomática. Além da categoria do “‘I’ as witness”, em que a personagem-testemunha leva o leitor a enxergar a história da perspectiva de sua visão periférica e suas inferências [1955: 125], também há em *Armies* afinidades com a idéia de “onisciência seletiva”, em que “o leitor está limitado à mente de apenas uma das personagens” [128], já que, ao falar de si mesmo na terceira pessoa, Mailer ilumina todas as cenas a partir de sua própria e inamovível consciência, cindida das consciências do autor e do narrador; e há também contato com a categoria de “‘I’ as protagonist”, a primeira pessoa protagonista, pois Mailer, se é marginal para a História, é o centro de sua própria história. Tal sobreposição funcional de vozes gera um distanciamento crítico entre vida e ato de narrar, porque desmonta a farsa do narrador “natural”, ao denunciar, por meio de sua própria multiplicidade formal, a artificialidade da urdidura textual. A narrativa não é mais reflexo da vida vivida, mas acusa-se como construção, linguagem, polissemia. Trata-se de um momento de subversão da posição do homem na criação estética, que leva Friedman a citar Joyce em *Retrato do Artista quando Jovem*, a respeito da dissolução moderna do autor: “A narrativa não é mais puramente pessoal. A personalidade do artista perpassa a narrativa em si, fluindo em torno das pessoas e das ações como um mar vital...” [apud Friedman, 1955: 111].

⁴² “O tipo de reportagem que eles faziam [...] era mais intensa, mais detalhada e certamente mais trabalhosa do que qualquer coisa com que repórteres de revistas e jornais, incluindo repórteres investigativos, estavam acostumados” [Wolfe, 1973: 21].

como cenas elaboradas do que meros diálogos de uma entrevista. O autor, ao assumir um papel na trama, torna-se, assim, uma parte-chave da história, funde-se a ela.

Em realidade, a figura do repórter (o “I” as witness) de Friedman aparece freqüentemente em grande parte das narrativas do jornalismo literário, nem que delineada por tímidos comentários, como “eu perguntei”, “eu cheguei”, “eu vi”. Em “Do You Sleep in the Nude?”, Rex Reed elabora um perfil da atriz Ava Gardner a partir de uma entrevista em que praticamente não aparece, a não ser para pontuar suas perguntas. “I ask if she hates all of her films as much as *The Bible*” [58]⁴³. Mesmo sua contenção passiva diante da cena, porém, não esquiva o repórter, aqui, de cumprir seu papel e mesmo insinuar seus sentimentos – e denotá-lo. Podemos mesmo nos colocar em seu lugar quando ele diz, no início, “nervously, shifting feet under my Brooks Brothers polo coat, I remember too all the photographers at whom she allegedly threw champagne glasses” [Wolfe, 1973: 56-57]. O retrato da atriz é vívido, e a entrevista assume a forma de uma longa cena em que, diante dos olhos sem dúvida admirados do observador-repórter, delineia-se a personalidade forte da estrela por gestos (“Shut up, you bugger!”, diz Ava a Larry, seu ex-cunhado, que aparece no meio da reportagem, “If I pay for us all to go to St. Louis we go to St. Louis!” [63], o champagne, uma sala “melting under the heat of lemony sofas”, Ava vestindo “baby-blue cashmere turtleneck sweater pushed up to her Ava elbows” [56]). Estes elementos descritivos que enriquecem a percepção da personagem e do ambiente, compondo ludicamente uma cena diante do leitor, são os símbolos de *status* referidos por Wolfe, ou seja, detalhes concretos de apelo sensível que simbolizam as forças em conflito, caráter e códigos sociais.

⁴³ Aqui, optei por reproduzir os excertos em inglês, a fim de manter a expressividade original do texto.

Nesta e em outras reportagens em que o repórter é “mera” testemunha de sua matéria, porém, este se inscreve indiscutivelmente em cada quadro escolhido, cada manipulação dos bastidores, seja esta explicitada ou não. O Novo Jornalista, por definição, é um escritor/observador que se posiciona diante do mundo e, portanto, não se exime da cena, seja colocando-se como personagem ou conduzindo tecnicamente a história para o seu olhar. Mais do que isto. Quanto às narrativas de não-ficção desenvolvidas pelos Novos Jornalistas, há em geral uma diferença crucial das possibilidades fundamentais do foco narrativo em relação à narrativa de ficção: é que o autor, mesmo quando se coloca em terceira pessoa, denuncia sua presença sempre, porque é de seu pacto de veracidade com o leitor – “eu vi”, “é verdade”, “presenciei” – que nasce o encanto deste tipo de narrativas; portanto, mesmo em uma narrativa de terceira pessoa, esta premissa transforma a história em uma espécie de testemunho de fundo (alguém viu para contar, contra o “alguém sabe” misterioso do jornalismo tradicional ou da onisciência clássica da narrativa de ficção).

Aqui, a linguagem referencial, isto é, que pressupõe um objeto fora do sujeito, típica do jornalismo, é reciclada pela imposição do narrador, indissolivelmente ligado a sua história. O testemunho torna-se chave para se compreender a relação do autor com o seu objeto, mas, principalmente, do ponto de vista literário, o estatuto de realidade criado literariamente.

Alguns escritores identificados por Wolfe com o Novo Jornalismo levaram seu testemunho ao paroxismo, transformando-se em assuntos de suas próprias matérias. Terry Southern, então editor da *Esquire*, fez isto em “Red Dirt Marijuana and Other Tastes”, em que ele se coloca na história, diz Wolfe, “por nenhuma razão senão para escrever algo. O suposto assunto [...] torna-se incidental” [161]. Sem dúvida, porém, o mais conhecido desta safra é Hunter Thompson, que “provocou” e popularizou

(involuntariamente) o termo jornalismo “gonzo” para definir sua prática inusitada e pessoal de reportagem, cujo assunto, invariavelmente, gira em torno ou sempre torna à sua mitificável persona, tomada por fluxos de consciência, drogas e *insights* psicodélicos, e definida circunstancialmente por Mailer em *A Luta* como “um feixe de nervos equilibrado sobre outro feixe de nervos rolando sobre patins guinchantes”, sem nunca perder no entanto sua constituição de jogador de rúgbi “de uma universidade obscura” [1975: 96].

Assim, o foco narrativo coloca-se como uma questão central na análise do fenômeno do Novo Jornalismo, cujo pano de fundo é a vontade de se transgredir totens como saber & verdade na década de 1960, manifestada em diversos âmbitos das artes e da vida social. A subversão dos pontos de vista em determinadas obras deste círculo parece apontar para um caminho estético de choque, cujos efeitos no leitor levam inevitavelmente a um posicionamento ativo diante do mundo apresentado, não mais referente ao que se sabe, mas ao que alguém (pensa que?) sabe.

Nos Estados Unidos, a efervescência social e cultural do período também contribuiu para a exploração de novos temas por parte dos escritores. Entre eles, a guerra e suas inúmeras facetas inspiraram relatos como o de John Sack, autor de *M*, sobre a Companhia M das forças norte-americanas no Vietnã⁴⁴. Aqui, Sack optou por “costurar” os depoimentos de vários soldados, transformando-os em episódios

⁴⁴ Por trás da escolha do foco narrativo, pode haver a vontade de dar voz a quem realmente viveu a história, principalmente no caso de situações “preferenciais” como a guerra, em que a intermediação por demais sumária do relato subtrai-lhe a força expressiva, experiencial. Em sua reportagem de setembro de 1969 para a revista *Esquire*, baseada em sua vivência no *front* da guerra do Vietnã, “Khesanh”, Michael Herr alterna terceira e primeira pessoas, empregando esta última apenas na medida em que sua perplexidade diante do real cenário da batalha participa de maneira que julga importante em sua percepção da narrativa. “You lost your noncombatant status very quickly, because nobody thought they were going to get out alive” [in Wolfe, 1973: 85], comenta. “I had the strangest, most thrilling kind of illusion there, looking at those hills and thinking about the death and mistery that was in them” [99-100]. E apresenta personagens como Day Tripper, o soldado que tinha medo da noite – “He was a big bad Spade gone wrong somehow, no matter how mean he tried to look something constantly gentle showed” [106].

completos do ponto de vista literário, com cenas, diálogos, descrições etc. Publicada pela primeira vez na revista *Esquire*, esta reportagem multifocal – em relação à qual a técnica classificada por Friedman de narrativa onisciente seletiva parece ser a mais próxima definição⁴⁵ – gerou tal polêmica no departamento legal da empresa, diz Wolfe, que foi necessária uma autorização por escrito de todos os participantes da matéria para que esta finalmente viesse a público.

A onisciência seletiva, isto é, que se instala na intimidade da consciência de uma personagem escolhida, alcança um nível de elaboração maior em algumas obras de Wolfe, que prima pela experimentação formal, principalmente no que se refere à estruturação das personagens e à tradução discursiva destas. Assim, em *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de 1968 (traduzido no Brasil como *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*), livro-reportagem sobre o guru “psicodélico” Ken Kesey e seu séquito tomador-de-LSD, os “Merry Pranksters”, Wolfe coloca-se na narrativa em primeira pessoa, mas apenas à medida que as entrevistas e outros materiais (fitas, cartas, filmes) permitem, isto é, o autor aparece quase que “residualmente” e somente nos trechos da história de que realmente participou. Num destes, logo no início, ele se auto-descreve, tomando como gancho a conversa com uma “Merry Prankster”, Black Maria:

“—Peixes – ela diz. E depois: -- Eu nunca ia adivinhar que você é de Peixes.

—Por quê?

—Você tem um ar muito... patético para Peixes.

⁴⁵ Em *M*, apesar de conviverem vários pontos de vista em uma única história, estes se alternam por episódios, não havendo uma ligação narrativa imprescindível subjacente entre eles, apenas uma solidariedade temática. Assim, neste caso parece-me mais apropriado falar em onisciência seletiva do que multisseletiva, isto é, de alternância de pontos de vista em uma mesma narrativa. Como se pode observar, no entanto, pelos exemplos no presente texto, a questão do foco narrativo não admite uma correspondência simples de classificações tradicionais, pela sua tendência à experimentação e à não-fixação técnica.

Ela quer dizer apático⁴⁶, eu sei. Estou começando mesmo a me sentir apático. Pois lá em Nova York, Black Maria, garanto a você, sou até conhecido como um almofadinha. Mas naturalmente um paletó azul de seda e uma gravata grande com palhacinhos estampados e... um... par de sapatos de cano baixo, pretos, lustrosos, não faz ninguém ser titular da Seleção dos Maltrapilhos no mundo dos hippies de San Francisco” [Wolfe, 1968: 9].

Esta é a primeira e praticamente a última menção a si mesmo no livro. A partir daí, a narrativa vai gradualmente sendo tomada pelos múltiplos pontos de vista dos Merry Pranksters, juntamente com seus pensamentos e seus clichês de linguagem, suas viagens de ácido e as correspondentes idéias entrecortadas, cada vez mais efusivas e paratáxicas, até seu aparente registro mais primitivo, misto de sons, prelúdios de idéias entre o *hippie*, o panfletário e o imagético, belos *insights*, gelatina e mais viagens de ácido, “Assim, como, quer dizer, / Entende, / Você não vê a *coisa se aproximando?*” [396]. Ken Kesey, na época considerado, além de tudo, um escritor promissor, notadamente depois do lançamento em 1962 de seu best-seller *Um Estranho no Ninho*, é a figura em torno da qual orbitam personagens que, sob a lente de aumento de Wolfe, adquirem uma aura a um só tempo cômica, simplória e simpática, como se nomes míticos como Garota da Montanha, Eremita e Doris Delay pudessem evocar, recontextualizados, algum tipo de verdade americana – eles eram reais, estavam nos noticiários.

“Mas, em julho de 1964, nem mesmo o mundo da vanguarda de Nova York estava pronto para o fenômeno de um bando de gente cruzando o continente americano num ônibus coberto de mandalas fosforescentes, brandindo câmeras de filmar e microfones para tudo que parecesse interessante nessa terra tão interessante

⁴⁶ Quanto ao trocadilho, trata-se presumivelmente de um jogo entre as palavras *pathetic* (patético) e *apathetic* (apático).

enquanto Neal Cassady [um ícone *beatnik*] dirigia o ônibus em curvas fechadas como o Super Hud e a nação americana deslizava pelo pára-brisa que nem uma dessas malditas paisagens filmadas e Cinemascope, que retorce os nervos óticos da gente como o elástico que faz girar a hélice num aviãozinho de brinquedo e deixa a gente agora fumar mais um pouco de maconha e tomar anfetamina e ácido como se essas coisas estivessem caindo do Cosmos, das maquininhas de vender chicletes do deus dos Pranksters...

Cosmos!

Aléim” [Wolfe, 1968: 113].

A narrativa em terceira pessoa vai gradualmente tomando a forma da linguagem Prankster, até ser assumida totalmente por uma flutuante primeira pessoa, uma voz entre a troça e a repetição/eco coletivo, “deixa a gente agora fumar mais um pouco”. Tais transições de pontos de vista são comuns ao longo de todo o livro. Para criar o tom ciclotímico do universo de Kesey, Wolfe ainda emprega recursos gráficos, onomatopéias, poemas, cortes de narrativa, renovando sentidos para a estrutura narrativa:

“Cada grupo de músicos que deixa o palco – e a horda logo imagina, agora são os Beatles, mas os Beatles não vêm, entra outro grupo, e o mar de moças e rapazes fica mais e mais tenso e impaciente e o berreiro se torna mais esganiçado, e no tronco cerebral de Norman, ofuscado na efusão lancinante de luzes e gritos, se esgueira uma idéia :::: pulmões humanos não podem suportar mais que isso :::: e mesmo assim quando a voz declara E agora – os Beatles – o que mais poderia dizer? – e lá vêm eles entrando no palco – eles – John, George, Ringo e Ahn aquele outro – àquela altura, do jeito que as coisas estavam, podiam muito bem ser quatro bonecos importados de vinil, tanto faz – aquele som que ele acha que não pode ficar mais forte, dobra [...] ... vibração de um veneno de demência e o universo se enche com a minúscula agonia que sai de suas entranhas. Kesey tem uma revelação: isso forma *um único ser*” [Wolfe, 1968: 217].

A linguagem associativa, prolixa, fluxo de consciência revelador, é uma solução técnica para expressar o modo de pensar “Prankster”, que Wolfe escolheu abordar, não pelo lado exterior da ação – embora esta também esteja presente –, mas pela ação interior, propícia para o assunto.

Outra obra de Wolfe, *Radical Chique (Radical Chic & Mau-mauing the flak catchers)*, de 1970, cujo ponto de partida é a festa promovida pelo famoso maestro Leonard Bernstein em sua casa para arrecadar fundos entre a *high society* para o grupo de mobilização negra Black Panthers, abre com um pequeno prelúdio “avulso”, cuja função é preditiva ou sugestiva, nos moldes das histórias funcionais ou secundárias inseridas em primeiro plano, herdadas da antiga narrativa épica [Kayser, 1948: 277]: Bernstein, durante uma crise de insônia, “no dia 25 de agosto de 1966, na verdade seu aniversário de 48 anos”, tem uma visão de si durante um concerto:

“Viu a si mesmo, Leonard Bernstein, o *egregio maestro*, entrando no palco de gravata-borboleta branca e casaca diante de uma orquestra completa. De um lado do pódio do maestro há um piano. Do outro, uma cadeira com uma guitarra apoiada nela. Ele se senta na cadeira e pega a guitarra. Uma guitarra! Um desses instrumentos debilóides [...] dirigido a adolescentes de catorze anos de Levittown com 110 de QI! Mas há uma razão. Ele tem que passar uma mensagem antiguerra para essa imensa platéia de colarinho branco engomado no auditório sinfônico. Ele anuncia a todos: ‘Eu amo’. [...] O efeito é mortificador. Imediatamente um negro se levanta na curva do piano de cauda e começa a dizer coisas como: ‘A platéia está curiosamente envergonhada’. Lenny tenta começar de novo, toca alguns números rápidos no piano, diz: ‘Eu amo. *Amo ergo sum*’. O negro se levanta de novo e diz: ‘A platéia acha que ele deve se levantar e sair. A platéia pensa: ‘Tenho vergonha até de

cutucar meu vizinho''. Por fim, Lenny profere um emocionado antiguerra e sai''

[Wolfe, 1968: 154-155].

No ano seguinte, lá estava Lenny a resolver a viagem alegórica de seu superego dando uma festa para os Black Panthers. E o negro de fato se levanta de trás do piano de cauda, na sala radical chique do maestro: é Don Cox, Marechal-de-Campo do Partido Black Panther. “É isso aí”, diz, e todos adoram seu tom de voz “Hip Confidencial” [168-169], cheio de “sabe” e “entende”. “São tão, algo assim... *negro*... tão *funky*... tão metrificado...” [170].

A exemplo de *Teste...*, em *Radical Chique* Wolfe emprega, em alguns momentos, uma espécie de voz onisciente coletiva, que, mais do que seletiva ou multisseletiva (ainda seguindo-se a referência de Friedman), manifesta-se como uma espécie de discurso coletivo, em que os pensamentos não são atribuídos estritamente a uma pessoa, sendo, antes, tipológicos, indícios ou lugares-comuns do raciocínio simultâneo de toda uma classe social⁴⁷:

⁴⁷ Wolfe chama o narrador de *Radical Chique* de “downstage narrator”: “the milieu is Park Avenue in the classic Social sense, and in the telling of the story itself I tried to capture the precious tones that still prevail, however unconsciously, in that world” [Wolfe, 1973: 377]. Sobre a acuracidade de sua apuração jornalística, aparentemente tão íntima dos detalhes que permeiam o *habitat* radical chique, Wolfe defende-se: o sonho bernsteiniano do negro-ao-piano teria sido extraído das memórias do próprio maestro (*The Private World of Leonard Bernstein*, de John Gruen); e os diálogos detalhados da *high society* na casa dos Bernstein, embora muitas vezes alegóricos, foram ostensivamente capturados por Wolfe e seu bloco de notas *plus* lápis durante a festa. E sem gravador, “because on tapes it is so hard to identify voices in crowd scenes” [378]. É interessante observar a vocação dialética da obra de Wolfe, cuja estrutura bipartite já se insinua no título: *Radical Chic & Mau-mauing the flak catchers*. Se, na primeira história, Wolfe embrenha-se no topo da pirâmide social nova-iorquina e suas fantasias *Vogue chic* acerca do movimento *black power*, em *Mau-mauing* o foco são as “minorias” que vivem em São Francisco – negros, *chicanos*, filipinos, samoanos – e que se unem em grupos militantes como o Mission Rebels ou o New Thang para pressionar a “elite branca” por direitos. Aqui, no lugar de piano e *foie gras*, “bruddas” e “mau-mauers” enfrentam, entre outros, um burocrático funcionário do governo numa reunião no “poverty office”, que cortara as verbas para programas de emprego de verão. À medida que a conversa se torna mais tensa, o funcionário (um dos “flak catchers” do título) amarela. “the Flak Catcher is still staring at them, and his shit-eating grin is getting worse. It’s like he *knows* the worst is yet to come... Goddamn... that one in front there... that Pineapple Brute...” [Wolfe, *The New Journalism*, 1973: 391]. E diz: “Of course you want more summer jobs, and we want you to have them [...] You tell me how to get more jobs, and we’ll get them. We’re doing all we can” [392]. E os homens do Mission: “Man, if you don’t *know how*, then we don’t *need* you.” “Dat’s right, Brudda! Whadda we need you for! [...] you just taking up space and killing time and drawing pay!”

“Estes não são aqueles negros dos direitos civis que usam ternos cinzentos três tamanhos acima...

... não mais banquetes intermináveis da Urban League em salões de baile de hotel, onde tentam alternar pretos e brancos em volta das mesas, como se estivessem fazendo um colar de contas arapaho...

... estes são homens de verdade!” [Wolfe, 1970: 158]⁴⁸

Acima, a primeira e a última frases são destacadas pelo autor em itálico, como a expressar um sentimento ecoado na sala dos Bernstein, murmúrio em meio a “belos pedacinhos de queijo roquefort cobertos com nozes moídas” [155] e “fotografias de família em porta-retratos de prata [em cima do piano], do tipo que fica em pé graças a pequenos suportes cobertos de veludo ou tafetá na parte de trás, do tipo que decoradores de Nova York recomendavam para dar um toque de vida doméstica a uma sala. ‘O toque *chatchka* de 1 milhão de dólares’, como eles chamam. De certa forma, era perfeito para o Radical Chique” [164]. A tipografia normal do parágrafo central aponta para uma interrupção dessa voz; assume uma terceira pessoa misturada indistintamente a um tom de consideração do autor. “Meu Deus, que enchente de idéias tabus passa pela cabeça nesses eventos Radicais Chiques... Mas é uma delícia. É como se as terminações nervosas estivessem em alerta vermelho para as nuances mais íntimas do status. Negue se quiser! Mas é o que acontece com toda alma aqui” [161]. O Radical chique, produto

No final, os “mau-mauers” ameaçam o funcionário caso ele não telefone para o chefe (“No. 1 man”) em Washington no dia seguinte, transmitindo as reivindicações do grupo; no entanto, não tornam a aparecer no escritório. “... and they are thinking... We’ve done it again. We’ve mau-maued the goddamn white man, scared him until he’s singing a duet with his sphincter, and the people sure do have power”. Mas “the next day nobody shows up at the poverty office to make sure the sucker makes the telephone call. Somehow it always seems to happen that way. Nobody ever follows it up [...] *Still* – did you see the *look* on his face? That sucker –” [1973: 394-395].

⁴⁸ “*These are no civil-rights Negroes wearing gray suits three sizes too big –*
 – No more interminable Urban League banquets in hotel ballrooms where they try to alternate the blacks and whites around the tables as if they were stringing Arapaho beads –
 – *these are real men!*” [Wolfe, *The New Journalism*, 1973: 380]

da “nova sociedade” nova-iorquina da década de 1960, tem empregados brancos, adora a *soul food*, a comida versão *Vogue* dos negros, está antenado com a última moda das ruas, permitindo-se a clássica “emoção gauche de assumir certos estilos das classes inferiores”, filia-se a organizações filantrópicas e, é claro, promove festas de arrecadação de fundos para os ditos “desvalidos” – latinos do Young Lords, os Panthers e índios, todos tão românticos, exóticos, e vivendo prudentemente longe do *East Side*. “Que alívio foi – socialmente – em Nova York – quando as lideranças pareceram mudar da classe média para o... *funky*! [...] Isso queria dizer que o negócio manhoso da nova política da moda podia agora se integrar a um tema social testado e aprovado: a *nostalgie de la boue*. O desfecho foi o Radical Chique” [186].

A perfeita anfitriã radical chique, Felicia, esposa de Bernstein, é “linda, com aquela rara beleza burguesa que perdura através dos anos. Tem cabelo loiro pálido e bem-arrumado. Tem uma voz “teatral”, para usar um termo da juventude dela” [158], e que ela utiliza para dizer “Oh, é maravilhoso!” [174], quando escuta que “Mr. Clarence Jones” contribuiu com 7500 dólares para o chamado “fundo de defesa” dos Panthers, num leilão em casa dos Bernstein cuja arrecadação visa auxiliar a resolver os problemas legais de alguns membros do grupo, acusados de participar de atentados contra lojas e outros lugares públicos em Nova York.

A descrição de Felicia tem algo de tipológico e confere-lhe uma função aparentemente muito semelhante à que Mailer credits à anfitriã da festa “oferecida por um simpático casal liberal” na véspera da Marcha em *Armies*. “A dona da casa [...] era pequenina, quase minúscula, mas animada, de olhos vivos, sugerindo temperamento impulsivo e alegria infantil” [Mailer, s/d: 27]. O gesto de uma esposa que abre sua casa

para a sociedade poderia nos remeter, em um movimento anacrônico, às anfitriãs dos salões burgueses, maestrinas das coqueterias típicas da elite, abundantes em romances de costumes dos séculos 18-19. No presente caso, porém, não há a procura por uma unidade de estilo do meio, em que dados sensíveis não se diferenciem dos morais e homens e ambiente se completem mutuamente, nos moldes dos quadros descritivos balzaquianos [Auerbach, 1946: 411]; a figura da mulher não é parte perfeitamente ajustada de um quadro social. Encontramo-nos em outro momento: a pretensão de objetividade e generalização sociológica dá lugar ao narrador subjetivo, que particulariza uma cena a partir de sua própria visão; assim, se, nos parágrafos precedentes, Mailer se empenha em achar um denominador comum para o que chama de “acadêmicos liberais”, dizendo, entre outras coisas, que “nada é mais real e autêntico para o intelectual do que um conceito” [s/d: 26], e que eles eram “servidores dessa máquina social do futuro, na qual todo conflito humano racional seria resolvido” [27], em contraste a dona da casa “era surpreendentemente adorável e infantil para se encontrar em semelhante antro acadêmico-liberal” [27]. Aqui, duas leituras possíveis: ela não pertence ao meio, que, portanto, não é homogêneo, exemplar; ou é Mailer quem, como observador de mundo, a considera fora de sua percepção “sociológica”. Uma hipótese leva-nos ao mundo exterior; outra, ao universo interior de uma personagem, Mailer. A segunda opção parece mais apropriada ao caso. Senão, vejamos: “Como é invariavelmente o caso das ruminções sociológicas, os convidados dessa festa refutavam individualmente a tese geral, pelo menos em parte” [27], diz Mailer, em referência à mulher. *Ele* a vê como um dado destoante da generalização ou unidade de ambiente que *ele* mesmo até então parecia esboçar; ainda assim, contrariando o que diz Mailer, a “senhora” não escapa da tipificação: a *joie de vivre* da anfitriã como vista por ele tem algo de esquemático, e sua decepção, “quase desfazendo-se em lágrimas”,

quando este declina a oferta de petiscos, acreditando que prejudicariam sua função de orador, ainda aqui ecoa, sim, uma certa frivolidade pequeno-burguesa, da mestre-de-cerimônias do lar cuja maior ambição é obter sucesso em um jantar. Ou seja: a subjetividade não redime a vontade de classificar o mundo, achar nele uma congruência geral. De qualquer forma, a diferença entre esta tipificação e a pura tipificação da narrativa realista tradicional é crucial, pois, aqui, tudo é reflexo do mundo na consciência das personagens; em outras palavras, não precisamos acreditar que a anfitriã é exatamente como a descreve Mailer, e sequer podemos confiar que este, enquanto narrador de um estar-no-mundo, é fiel a suas impressões imediatas do universo sensível, já que escrever é uma mediação, uma ordenação, e, portanto, conduz a uma vontade de determinação das coisas; mas ele nos oferece lampejos de sua experiência, e assume o risco.⁴⁹

⁴⁹ O mesmo pode ser dito em relação à descrição do ambiente em Wolfe e Mailer. Apesar de tratar de ambientes de *status* social, *a priori*, distintos, ambos procuram indícios das disposições de classe e personagens no ambiente, mas a estrutura dos dois textos não permite o perfeito ajuste desses detalhes à idéia de um quadro axiomático de uma condição social, pois aponta constantemente para a presença de um fator subjetivo na narrativa, isto é, em última instância, um fator de dúvida. Em *Armies*, o jantar é promovido por um grupo de “acadêmicos liberais” [Mailer, s/d: 26] da classe média; já em *Radical*, embora a morada dos Bernstein parecesse “um quarto andar sem elevador” [Wolfe, 1970: 227] em comparação com outros luxuosos *duplex* da Park Avenue onde se davam mais festas do tipo, o evento está repleto dos signos ostentatórios da *high society*, da mobília aos ternos Armani. Enquanto, para o primeiro, as casas liberais “parecem-se todas umas com as outras” [s/d: 27], na medida em que estão recheadas de professores “programáticos”, esposas que “renunciaram a hercúleas carreiras como doutoras, analistas, sociólogas, antropólogas, assistentes sociais [...] pelo maridinho e os filhos” e mobílias correspondentemente funcionais, tingidas do “castanho institucional” e do “cinza da biblioteca”, para Wolfe, o que bem define uma casa “radical chique” abrange a volúpia de “sancas, as arandelas, os pedacinhos de roquefort cobertos com nozes moídas, os criados, o ascensorista e o porteiro lá embaixo com seus peitinhos engomados, o saguão de mármore, os suportes de latão da marquise de fora” [Wolfe, 1970: 211]. Essas considerações descritivas não tiram do texto sua dinâmica, pois o foco central está no sujeito que observa e na ação das personagens, isto é, no elemento humano e na percepção subjetiva-ativa da história. Trata-se, parece-me, de um momento adiante da perspectiva lukácsiana quanto à narrativa moderna: por um lado, certamente não temos a descrição estática, episódica, do fenômeno social (por razões que observei anteriormente, não parece restar dúvidas de que este não é o caso nos autores em questão); por outro, temos mais do que o ambiente como mero palco para as ações humanas, para o desenrolar do drama [Lukács, 1936: 45]: o conflito, aqui, deslocou-se para a ação como interioridade e para o mundo enquanto possível projeção desta interioridade. Em “Narrar ou Descrever”, Lukács não faz distinção nomeável entre ação exterior e interior, mas parece valorizar a primeira, uma vez que, para ele, “a verdade só pode se manifestar na *práxis*, no conjunto dos atos e ações do homem” [57]; em todo caso, sua idéia central de que a realidade só ganha expressão nos conflitos humanos ainda nos é de muita valia. Enquanto a descrição nivela, a narração (ação) distingue e ordena [62]: em *Armies*, mais do que isto, a consciência em ação é a âncora em um mundo inabarcável.

Em *Radical*, ao contrário, Wolfe coloca-se aparentemente fora da ação, embora dela participe de maneira implícita, já que, em primeiro lugar, supõe-se, tenha presenciado e anotado todos os eventos de que fala na qualidade de repórter. Sua presença na narrativa é dada de maneira indireta por meio de ousadas técnicas como a supracitada alternância de vozes (o leitor de uma reportagem clássica pode pensar: como ele *sabe* o que se passa na cabeça das pessoas? Ele *não* sabe; ele infere, interpreta). Todas as descrições de cena têm também um peso qualitativo, indiciam inelutavelmente a presença ativa do autor na leitura de mundo; a voz deste se mistura em vários momentos com a voz de personagens em foco, como quando ele diz, assumindo a voz de Lenny, “...se vocês acham que aquilo vai dobrar Leonard Bernstein, estão todos por fora”. A seguir, retomando a visão panorâmica, mas não sem mergulhar no espírito exaltado do grupo: “Umas cinco pessoas, todas falando ao mesmo tempo – Quat – Lefcourt – Lenny – Cox – Barbara Walters na ponta da cadeira, estourando de vontade de fazer uma pergunta –, mas é o Mestre que se faz ouvir: ‘Eu quero saber qual é a atitude dos Panthers diante das ameaças a esses líderes negros!’, diz Lenny” [Wolfe, 1970: 206].

A tipificação de personagens e ambientes, aqui, embora não parta de um explícito ponto de vista, ainda assim não é estática, porque não se pretende absoluta. Isso se constata definitivamente no desenlace da história, em que se dá a reviravolta do *status*, o desnudamento das estruturas que mantêm os tipos ou a denúncia da falibilidade destes: os Bernstein, perfeitos luminas do *jet set* nova-iorquino, apoiadores dos Black Panthers, desistem da causa. Fracasso da reunião? Não, reprovação da imprensa e conseqüente opróbrio social: o evento promovido pelo casal converteu-se, aos olhos nacionais, em “*soirée* de terapia de grupo”, conforme o *Times* [apud Wolfe, 1970: 220], “deboche à memória de Martin Luther King Jr.” [221], “afavelamento elegante”. Lenny

“foge” para a Inglaterra, os ricos se recolhem às suas casas, Nova York vive um período de deflação de festas abonadas. Ironicamente, tudo isso acontece por causa de uma mudança de discursos, promovida, do início (aprovador) ao fim (reprovador), pela grande mídia norte-americana. Os Bernstein, os Stein, os Burden continuam tendo dinheiro e tapeçarias *abricot* com vista para o Central Park, mas não são mais *bem vistos*. Fim da era radical chique.

1.8. ESTRUTURA NARRATIVA EM *ARMIES*

A prisão de Mailer durante a Marcha – trecho não por acaso escolhido por Wolfe para integrar sua antologia de Novo Jornalismo – é um episódio central em *Armies*. Além da reviravolta na ação em si, que marca um novo momento na narrativa, o trecho assinala uma transição de espaço – como diz Mailer, “estava agora na terra do inimigo” [s/d: 150] – e delimita a terceira das quatro partes principais do primeiro tomo de *Armies*, que podem ser basicamente divididas em Prelúdio, Marcha, Prisão e Epílogo (que inclui o breve julgamento de Mailer e conclusão).

Amiúde, o cenário deste primeiro tomo começa na casa de Mailer, em Nova York. Embora o ambiente em si não seja pormenorizado, é a circunstância em que Mailer recebe o telefonema inicial que o envolve na Marcha, e lugar interior também de suas reflexões e divagações introdutórias sobre si mesmo, isto é, o momento narrativo em que a personagem começa a se delinear e ganha contornos afetivos para o leitor.

A partir daí, o cenário muda para Washington, onde Mailer é convidado, junto com os outros colegas ilustres da Marcha, para a festa oferecida pelo “simpático casal liberal” [s/d: 24]. Aqui, a minuciosa descrição de personagens, atmosfera e ambiente,

intercalada com longas digressões sobre a relação de Mailer com as personalidades presentes, ajusta-se simetricamente à idéia do autor de que a *intelligentsia* era a principal responsável pela conversão da “república” em uma “massa plástica, pronta a ser moldada a qualquer trabalho coletivo” [26]. O episódio serve paralelamente como aclimação para o evento da mesma noite, no Ambassador Theatre, ao esboçar a disposição fria, no mais das vezes, entre os escritores que irão palestrar adiante. Assim, por exemplo, Mailer e o poeta Robert Lowell compartilham, esnobemente, uma “secreta aversão pelas reuniões acadêmico-liberais que acompanham desgraçadamente as causas dignas” [29], mas terminam por se estranhar após uma troca maneirista de elogios⁵⁰; Paul Goodman e Mailer trocam farpas pela imprensa e preferem limitar seus encontros em reuniões do tipo “a um lânguido aceno de mão à distância”, embora Mailer não deixasse de respeitá-lo [35]; com o crítico Dwight Macdonald, o contato é filial (“Mailer era, provavelmente, o que mais fora influenciado por Macdonald” [37]), mas “no momento eles não se encontravam à vontade” porque este estava escrevendo uma resenha para seu novo livro, *Why are We in Vietnam?*; finalmente, a cena da reunião acaba com um breve diálogo com De Grazia: eram conhecidos “do tipo mais superficial”, mas “mesmo assim sempre se sentiam como velhos amigos quando se encontravam. Talvez não fosse mais do que a aptidão de cada um para inspirar um estranho sentimento de intimidade” [38]. É para De Grazia que Mailer pede para ser mestre-de-cerimônias do evento a seguir. O escritor concorda relutantemente, olhando “preocupado para o copo de uísque de Mailer. – Pelo amor de Deus, Ed. – Está bem – concordou De Grazia. Mailer já estava compondo seus comentários introdutórios,

⁵⁰ “Well, I don’t know that I do,” said Mailer. “It’s much harder to write” – the next said with great and false graciousness – “a good poem.”

“Yes, of course.”

Chuckles. Headmastersmanship.

Chuckles. Fellow headmastersmanship” [1968: 31].

interrompidos por pensamentos sobre a sutil contrariedade que o seu papel de mestre-de-cerimônias causaria aos demais oradores” [39].

A cena seguinte, na mesma noite, dá-se, portanto, no teatro, palco do evento em apoio aos jovens em protesto contra a convocação para a guerra do Vietnã e cenário da matéria da *Time* que abre o livro, já parcialmente analisada anteriormente. Sua função, como os demais episódios precedentes, é detectar ânimos, estabelecer uma atmosfera. Assim, diz Mailer ao chegar em Washington, “a tarde era clara e ensolarada, o frio insinuando-se através do sopro sinistro do vento. E assim vieram pensamentos inúteis: seria inacreditável se dentro de dois dias alguém fosse morto” [s/d: 22]. O protagonismo de Lowell, De Grazia, Goodman e Macdonald, conduzido no episódio da festa, começa e termina na noite do teatro; o que permanece é a atmosfera ambígua de contenda e inércia, vontade e inépcia.

Na sexta, 20 de outubro, primeiro dia da Marcha, passa-se ao local de concentração, a Church of Reformation [74], lugar propício para Mailer ambientar as “pregações” de Dickie Harris, “o Negro” [75], principal comandante dos grupos de Resistência⁵¹, e também cenário da “reunião improvisada” promovida pelo capelão Bill

⁵¹ O fato de se tratar do primeiro momento do livro que se passa ao ar livre sem dúvida conduz a uma renovação atmosférica, que se reflete também nos preguiçosos juízos de Mailer. “Era um dia quente de verão”, diz Mailer. “Estava em curso uma espécie de assembléia no gramado quando ele apareceu; de fato, estava quase no fim, mas continuou apenas o suficiente para deixar em Mailer uma fraca impressão” [s/d: 75] (enquanto isso, a ressaca da noite anterior deixara seu cérebro como “um pão fresco, vazio de sentimentos”). Dickie Harris (“seu sorriso refletia um humor dissimulado e trocista, e sua voz era fluente e extraordinariamente descontraída”) conversava com as 30 ou 40 pessoas de 24 grupos de Resistência. “Pairava sobre a assembléia uma calma, uma tranqüilidade, um sentimento de superioridade – pareciam claramente indiferentes aos numerosos espectadores que formavam agora em frente à igreja uma pequena multidão de simpatizantes, jornalistas, curiosos, polícias, detetives, homens do FBI, sem dúvida” [76]. Mas, “justamente na altura em que Mailer concluía estar romantizando esses moços num tributo ao seu eterno inglês, à sua aparência solene, à sua ressaca e às suas infindáveis misturas de virtude e corrupção – Harris fez algo que estragou tudo”. Pegou um pedaço de pão dos que estavam sendo passados entre os presentes e perguntou: “—Alguém quer comer? É... hum... – fingiu observar o miolo – é... pão *branco*”. Neste ponto, Mailer embarca em uma longa digressão sobre “a consubstanciação cômica de uma dúzia de pequenas idéias [...] era, no limite extremo [...], a mesma mentalidade que dominava a escalada, a desfolhação e a orientação na Ásia; sim, e o pão branco era também a televisão, a graça das comédias [...] o inimigo infiltrado [...] suplementos de vitaminas [...] finalmente [...] o pão era *branco*, não era pão

Coffin [81], líder popular da Marcha⁵². A seguir, o percurso, “uma passeata sem acontecimentos” [82] por “tranquilos bairros residenciais”, pontua um clima ameno e, até certo ponto, deslocado – onde está a manifestação? – da Marcha, ao mesmo tempo que serve de ponte reflexiva para os capítulos seguintes, em que a ação vai, gradativamente, intensificando-se; em seguida, as escadarias do Departamento de Justiça são o cenário dos discursos (a preleção de Coffin soa perfeitamente adequada “à citação jornalística” [85]) e a circunstância em que se explicitam as posições dos grupos de manifestantes (discursos entremeados por menção a leis, aplausos, Deus, sacrifício, direitos civis e *draft cards*, mais aplausos). Tempo e espaço parecem alinhar-se, já insinuam uma narrativa mais dinâmica; assim, acompanhamos Mailer detidamente em sua assimilação do ambiente, dos discursos e suas personagens: “muita coisa começou a acontecer a Mailer após esse discurso” [89]: assim, há uma fila de estudantes para depositar suas cartas de convocação num saco, sucessão de rostos americanos, declarações breves para a imprensa do tipo “estou pronto a devolver minha carta de convocação mas não posso, porque a queimei em Kansas City há alguns meses, por isso estou aqui entregando uma declaração escrita [...] para que o governo possa me encontrar quando quiser” [91]. A seguir, os professores também entregam suas cartas diante da imprensa, “não por solidariedade”, pois não houvera um consenso prévio da categoria em torno da questão, “mas como indivíduos, cada um deles quebrando o escudo [...] de sua própria segurança”, percepção que gera “uma profunda melancolia”

negro [...] Era demais, decidiu Mailer de mau humor, observar tanto virtuosismo com uma ressaca às costas” [77].

⁵² A apresentação de Coffin é breve e dá início à Marcha “em ambiente de bom humor” [s/d: 82]. O capelão é descrito como “um homem de aproximadamente 35 anos” que usava óculos de aro de tartaruga “que combinavam bem com o nariz curto e um queixo forte, duro, com uma bela covinha. A voz era fina, quase latida, ressecada de humor. As pessoas tinham começado a fazer-lhe perguntas ainda antes do microfone lhe ter sido passado”; ele tinha “gestos secos, rápidos, confiantes de sua eficácia”, e impressionou Mailer. “—Quem é esse cara? – perguntou ele a Macdonald, que o encarou com alguma surpresa [...] William Sloane Coffin Jr., capelão de Yale. Mailer lembrava-se vagamente que Coffin fora preso no Sul num caso de direitos civis ou coisa parecida, talvez em Selma. O homem de maneira alguma era insignificante. Mailer sentiu um tênue aumento de coragem: o nosso capelão tinha toda a pinta de vencedor” [82].

em Mailer. No final, Coffin assoma à porta do Departamento de Justiça e anuncia, após longa espera, que a devolução das cartas não havia sido aceita, e nesse clima de suspense a multidão se dispersa; fim do primeiro dia. Pouco antes da meia-noite, “a cidade estava desperta [...] o eco de vozes que prometiam violência a uma quadra de distância” [96]. Em conversa sobre o desenrolar dos acontecimentos, Mailer convence seus colegas literários de que a “melhor maneira de serem úteis ao movimento” é serem presos. “Se nós três [Lowell e Macdonald estavam com ele] formos presos”, diz, “os jornais não poderão vir com a conversa de que os únicos responsáveis foram os *hippies* e os baderneiros” [100]. Segue-se uma longa digressão sobre a ligação de cada um dos circunstantes com a Nova Esquerda e sua “estética política” marxista-trotskista-cubana, que “começava, pois, com a noção de que a autoridade não podia abranger nem conter nem, em última instância, controlar qualquer ação política cuja finalidade era desconhecida” [104]. Findas estas reflexões, “*ch-ch-ch-click!* o toque da xícara de chá nos lábios de Mailer, passemos agora aos acontecimentos que nos preocupam” [104].

Na manhã de sábado, 21 de outubro, de volta à Marcha, o título é alusivo: “Os Exércitos dos Mortos” passam por “velhos terrenos históricos”, como a Casa Branca, o “velho Departamento de Estado”, até as escadarias do monumento a Lincoln; os grupos de manifestantes são comparados a “tropas” [107] e Mailer sente ecos da Guerra Civil no ar [105]. Depois seguem até o monumento a Washington [112], onde ocorrem mais discursos.

A partir daí, a ação em si ganha força, acompanhando a precipitação dos acontecimentos com relativo dinamismo – pois ainda há momentos de digressão e longas descrições ambientadoras – até a prisão de Mailer. “Ia começar, finalmente. Após horas de espera, depois de a exuberância militar de um clarim tocando ter murchado nas longas horas de falatório e na inevitável apatia do Grande Enjôo da

Esquerda (tropas a postos para combate, tropas bivacadas), agora, enfim, duas horas depois de o fermento de um começo promissor ter sido esvaziado (cresceria de novo) – a ordem de cerrar fileiras correu pelo recinto reservado” [121]. A descrição do espaço é minuciosa, porque este agora adquire uma importância estratégica, ativa, moldura da ação (pois chega-se ao Pentágono): “A Marcha iniciava-se por uma estrada que separa o nível superior do inferior das escadarias do monumento a Lincoln e desemboca uns 100 metros abaixo, na Arlington Memorial Bridge, um vão de 500 metros que se liga a um trevo rodoviário na fronteira da Virgínia [...] Daí, então, direto ao Pentágono” [122-123].

Aqui, espaço e tempo fundem-se, passam a andar juntos na ação, denotando uma maior intensidade dos acontecimentos, cujo ritmo, no entanto, ainda é quebrado ocasionalmente (algumas vezes, para prejuízo da leitura) por digressões, que amortecem o efeito tensor da sucessão de imagens e cenas. De dentro destas, ainda, emergem trechos em que a ação se funde a juízos de valor, tornando-se uma coisa só – mais do que ação como testemunhada por Mailer, é ação interiorizada, sentida, ação interna [Massaud, 1969: 81], um fluxo de percepções/consciência cujo ritmo emocional acompanha os braços dados, os passos coletivos, como se pode observar no seguinte trecho, em que, “à testa da Marcha” [Mailer, s/d: 129], Mailer e Lowell avançam para o destino final, o Pentágono:

“In any event, up at the front of this March, in the first line, back of that hollow square of monitors, Mailer and Lowell walked in this barrage of cameras, helicopters, TV cars, monitors, loudspeakers, and wavering buckling twisting line of notables, arms linked (line twisting so much that at times the movement was in file, one arm locked ahead, one behind, then the line would undulate about and the other arm would be ahead) speeding up a few steps, slowing down while a great happiness came back into the day as if finally one stood under some mythical arch in the great

vault of history, helicopters buzzing about, chop-chop, and the sense of America divided on this day now liberated some undiscovered patriotism in Mailer so that he felt a sharp searing love for his country in this moment and on this day, crossing some divide in his own mind wider than the Potomac, a love so lacerated he felt as if a marriage were being torn and children lost – never does one love so much as then, obviously, then – and an odor of wood smoke, from where you knew not, was also in the air, a smoke of dignity and some calm heroism...” [Mailer, 1968: 129].

O ritmo contínuo da frase, em que se aglomeram ação e fluxo de consciência quase indistintamente, por vírgulas aditivas, é parcialmente quebrado pelos parênteses sobre a linha dos notáveis (“tão ondulante”, “line twisting so much that at times the movement was in file”), de descrição desnecessariamente prolixa e estática, sem encadeamento preciso com o resto do parágrafo. A despeito disto, a seguir, a cadência do passo (“apressando”, “diminuindo”, “speeding up a few steps, slowing down”) harmoniza-se com a gradação emotiva-impulsiva de Mailer, que vai ampliando sua “visão” desde a marcha e seus elementos “reais”, cá embaixo, até “os helicópteros besourando no alto” (“helicopters buzzing about”), expressão que serve de ponte para um universo imagético, que amplia-se dos helicópteros no céu para a abóbada da História e o sentimento de uma América dividida, sentimento este que aponta novamente para Mailer, para seu “agudo e pungente amor pelo seu país nesse momento” (“a sharp searing love”) – e frisa: “nesse instante”, como a inscrever a digressão em um tempo, assinalando desta forma o tempo cronológico dos acontecimentos, apesar da percepção aguçadamente interior destes, sinestesia dos valores: assim, “um cheiro de madeira queimada” é “uma fumaça de dignidade e de heroísmo calmo” (“a smoke of dignity and some calm heroism”).

No fundo de tal expressividade, porém, persiste um certo tom retórico (“ele sentia ter atingido uma encruzilhada do espaço entre esse momento, a Revolução Francesa e a Guerra Civil” [Mailer, s/d: 130]) e auto-consciente (“percebeu, subitamente, que tinha muito menos medo do que pensara que poderia ter [...] em alguma parte de si próprio, pelo menos, ele crescera”), sem a ordenação e economia suficientes, de qualquer forma, para se caracterizar um monólogo interior. O excuro emocionado é concluído adiante, não sem uma dose de ironia: “Talvez esse quase excesso de patriotismo em doses poéticas resultasse de caminhar de braço dado com Lowell; Mailer não tinha a sorte de atravessar todos os dias a Capital para a Virgínia na companhia de um esplêndido poeta!” [131]

O cenário seguinte é o último e principal da Marcha: a área norte do estacionamento do Pentágono, onde se dão os mais pitorescos mini-episódios do evento, como o ritual de exorcismo liderado pelo guru *hippie* Abbie Hoffmann, que pedira prévia autorização por escrito ao Pentágono para erguê-lo 100 metros acima do solo a fim de, por meio de vibrações e cânticos, parar a guerra e as “emanações malignas” (“O Administrador de Serviços Gerais do Pentágono”, observa Mailer, “consentiu em que fosse feita uma tentativa para erguer o edifício no máximo a três metros do chão” [138]). A personalidade não-ortodoxa de Mailer manifesta-se aqui em uma dupla reação: inicialmente diz que “detestava os cânticos” (“community sing”), mas, em seguida, “a invocação transmitira-lhe uma indefinível mensagem, e esta subiu-lhe à garganta”, como um preâmbulo ou impulso místico para a ação que os levaria à “confrontação” com os policiais:

“Out, demons, out,” he whispered, “out, demons, out.” And his foot – simple American foot – was, of course, tapping” [1968: 138-139]

Pouco depois, Mailer e Lowell decidem abrir caminho na multidão “until they had nothing in front of them but the rope, and the MPs” [146].

Se a primeira parte, pré-Marcha, serve para estabelecer as principais personagens (incluindo Mailer e seu traço principal, isto é, seu posicionamento ambíguo-crítico diante dos acontecimentos) da história, e a segunda cria um grande painel da passeata, com a prisão de Mailer dá-se um arrefecimento do ritmo; por ser uma celebridade, o autor recebe um tratamento ameno do xerife que o interroga; e um dos dados de tensão mais potencialmente significativos do trecho, que é o tremor na mão deste quando o pega pelo braço, é diluído numa especulação retórica⁵³. Esta terceira parte é costurada com vários incidentes mais ou menos isolados, que ora cumprem a função de iluminar algum dado da personalidade do autor, ora complementam – na maioria das vezes, de maneira fugaz – o quadro de personagens e incidentes menores da Marcha.

Assim, ao ser transportado com outros detidos em uma kombi para a base improvisada da polícia no setor sudoeste do Pentágono, a fim de ser registrados, Mailer, judeu de origem, depara-se com um rapaz com uma suástica no braço; nota que “seus olhos e os do nazista repeliam-se mutuamente” [s/d: 159]. A antipatia mútua descamba em um bate-boca, rapidamente cortado pelo xerife. O episódio, sem importância estrutural, parece ser inserido à guisa de fidelidade ao relato e à marcação qualitativa do tempo no curto intervalo do transporte dos presos. De novo em um “ônibus escolar sem portas, pintado de verde-oliva”, Mailer parte com outros para a prisão. “De onde estava,

⁵³ “Se isso era devido a um súbito acesso – cito Freud, de uma carta a Fliess – de “rebelde homossexualidade latente”, ou a um terror diante de Deus, por terem julgado outro homem o suficiente para fazer a prisão, ou simplesmente a serem covardes, ou, pelo contrário, se tremiam por causa do esforço que lhes custava absterem-se de espancar o prisioneiro, fosse o que fosse, Mailer não decidira; por vezes, chegara a imaginar se isso teria algo a ver com as incongruências de sua própria pessoa [...] não importa, o fato indiscutível era que o polícia tremia incontrolavelmente ao pôr as mãos em Mailer” [s/d: 135]. Assim, nesta passagem, as conjecturas em torno do comportamento do xerife revelam muito mais sobre os valores de Mailer do que sobre o próprio “fato indiscutível”.

Mailer tinha uma visão geral dos PMs e xerifes patrulhando lá fora, dos novos detidos chegando nos caminhões e dos prisioneiros que eram encaminhados para o ônibus, um por um, a intervalos de minutos. Passado algum tempo, Mailer deu-se conta de que o ônibus não sairia enquanto não estivesse lotado, e isso, a não ser que ocorressem novas prisões em massa, levaria pelo menos uma hora” [169]. Segue-se uma “tipologização” dos prisioneiros, que resulta numa fauna semelhante à descrição da própria massa de manifestantes. O ambiente da cela não é opressivo, diluindo-se assim sua força simbólica, embora o catre e a roupa de cama sejam velhos e sujos e ele divida o dormitório “com mais de 100 homens” [196] (“e como as luzes estavam acesas e a atmosfera impregnada de fumaça, as condições eram comparáveis a um cochilar na penumbra aquecida dos vagões para fumantes de um trem noturno”); e o tempo passa a escorrer, burocrático, entre visitas de advogados associados a grupos de esquerda, a fim de instruir os presos sobre a atitude legal a tomar [181], o telefonema à esposa (“estamos todos muito orgulhosos de você” [187]) e boatos sobre o transcorrer da Marcha [198]. No dia seguinte, a mesma rotina inicial: “A manhã decorria lenta. Por volta das 10 horas, chegaram os advogados e começaram a dar orientação em grupos de seis” [214].

Nesta terceira parte, que narra o ápice da ação contida em *Armies* – isto é, a prisão, ponto máximo da participação de Mailer na Marcha, comparável apenas à noite no Ambassador, em termos de protagonismo da ação –, manifesta-se um problema de ritmo decorrente ou inerente à escolha do processo narrativo, centrado no ponto de vista autobiográfico. A escassez de ação na prisão é compensada com longas dissertações sobre a participação dos EUA na Guerra do Vietnã [202, começando efetivamente em 195], posicionamentos políticos dos prisioneiros e até digressões sobre sua própria família [188] – nada que contribua efetivamente para o avanço da história ou que seja

indispensável para sua melhor compreensão; mas, sendo Mailer a personagem central, onisciente de si mesmo, os excursos são a maneira que encontra de preencher o tempo até seu julgamento, basicamente uma encenação de cavalheiros, que culmina com o pagamento de uma fiança de 500 dólares e precede um breve final – a quarta e última parte deste primeiro tomo –, cuja distinção em relação às outras partes deve-se muito mais às anotações do autor-personagem sobre como decidiu escrever a história e que forma esta tomaria do que à volta prosaica, sem conflitos, à vida “normal”.

Se as passagens digressivas na prisão, rumo ao final, quebram o ritmo dinâmico da ação das partes anteriores, frustrando precocemente as expectativas do leitor quanto a um desenlace para a história, pode-se argumentar, por outro lado, que tal irregularidade na composição da “História como Romance” é, ao menos parcialmente, a expressão mesma da transposição (recriação?) da experiência do autor diante de um evento histórico, “verídico”, cuja complexidade não se ajusta à perfeição formal da verossimilhança ficcional, na qual personagens, ação e conflitos integram-se harmoniosamente.⁵⁴ Ainda assim, as técnicas de construção literária estão presentes, delineando os elementos estruturais principais: cenário, tempo, cenas, personagens etc.

No imaginário do segundo tomo do livro, em contraste, espaço e tempo tendem a despersonalizar-se, tornam-se sumários, referenciais. Assume-se a “voz ausente” da informação, sem focalização de personagens específicos, e a ação, quando aparece, é externa, coletiva e descontextualizada (aparecendo principalmente em citação de trechos

⁵⁴ Em outros termos, quanto à questão das “sobras” narrativas nesta última parte do primeiro tomo de *Armies*, pode-se argumentar que seriam uma espécie de “resíduo” ilacerável da experiência pessoal do autor-personagem, e, portanto, justificáveis neste âmbito. Como o nota Barthes em “O efeito de Real”, a ficção narrativa não “tem outras restrições além das do ‘inteligível’” [Barthes, 1984: 93]; no caso da narrativa histórica, porém, o “real” ou a assunção de veracidade torna-se referência obrigatória e, mais do que isto, “torna-se a justificação significativa do dizer”. Assim, a narrativa histórica admite “notações estruturalmente supérfluas” em seu tecido, desde que estas se remetam ao “que realmente se passou”. O “real”, para Barthes, clama ser “suficientemente forte para desmentir qualquer idéia de função” [93].

de reportagens). Desaparece Mailer, A Personagem, e entra em cena o tom mais propriamente ensaístico, que, se não exclui o autor, por outro lado coloca à parte sua experiência direta em prol do “hearsay” e divagações críticas.

Ao “passar sua batuta ao Historiador”, o Romancista, diz Mailer, “arvora um sorriso feliz. Foi mais rápido do que se pensa. Como um artesão trabalhador, um artista do dia-a-dia, ele não deixa de ter seus truques; chegou à conclusão de que se quisermos ver o horizonte no meio de uma floresta, será preciso construir uma torre”. Esta é tortuosa e “os instrumentos estão empenados”, mas trata-se do método com que o Romancista ilumina um campo em meio à “floresta de inexatidão” criada pelos meios de comunicação, e que ofuscaria um historiador [s/d: 241-242]. A torre, isto é, o testemunho ou referência autobiográfica dos “fatos”, não abandona o autor neste segundo tomo de *Armies*. Vem à tona, isto sim, o “romance coletivo” da História, que, “embora continue escrito sob a capa de um estilo histórico e, portanto, tentando sempre ser escrupulosamente fiel a centenas de fatos confusos e opostos, penetrará agora, desembaraçadamente, naquele mundo de estranhas luzes e intuitivas especulações que é o romance” [278].

Assumindo um tom ensaístico ou dissertativo, Mailer faz um apanhado do que se falou na imprensa sobre a Marcha sobre o Pentágono em Washington, em outubro de 1967, e confabula sobre os vários pontos que considera pertinentes para seu entendimento, desde a natureza dos manifestantes (“não eram só filhos da classe média, é claro, mas filhos que dela tinham desertado, eram rebeldes, radicais e jovens revolucionários; contudo, eram anêmicos, sentiam-se secretamente débeis, não sabiam se eram simples iguais, homem para homem, desses soldados” [281]) até as movimentações políticas que, acredita, estavam por trás do evento, e suas ligações com a história e a cultura americanas. Aqui, Mailer mostra sua especialidade: teorizar

imageticamente sobre a condição da sociedade americana. Assim, soldados e manifestantes entreolhavam-se “sobre o abismo das classes, as classes médias e as classes trabalhadoras” [280]; para ele, as primeiras sofrem de uma crise de identidade; são as mais “superprotegidas”, mas “a espiritualmente mais desamparada de todas as classes” [281]⁵⁵, e seus filhos urbanos têm um “mudo sentimento de respeitoso temor [...] diante do autêntico filho americano da pequena cidade provinciana e da fazenda, o inocente, bisonho, casmurro protagonista, de olhos arregalados, nariz achatado e cabelo à escovinha, de toda a vida americana convencional; a combinação de sua força simbólica com a classe trabalhadora estava agora em foco diante do Pentágono” [281]. Para tratar dos conflitos entre os soldados e os manifestantes “de classe média”, Mailer retoma a matéria de Jimmy Breslin (citada no início do texto) e, em contraste, a de Gerald Long para o *National Guardian*, um jornal que não é “famoso pela sua imparcialidade”, mas tem como virtudes “a concisão e a vivacidade do estilo” [284] (aqui, a crítica da parcialidade parece-me despropositada, pois não condiz com o projeto formal de Mailer, totalmente baseado na assunção da mesma): “xerifes federais de capacetes brancos, retirados da calma dos tribunais, avançaram, brandindo os cassetetes. Pareceu a este observador – tanto nesse incidente como nas 30 horas que se seguiram – que os xerifes visavam particularmente as mulheres” [285].

Para ilustrar alguns pareceres genéricos sobre a Marcha, o autor recorre antes a matérias de cunho narrativo do que aos relatos puramente informativos ou sumarizantes como o do *New York Times*. Assim, sobre a detenção maior de mulheres do que de homens, a primeira reportagem evocada é do jornal de esquerda *Free Press*, de

⁵⁵ Os “filhos e filhas dessa classe média urbana” estão para sempre “alienados na juventude das simples alegrias da classe trabalhadora americana como vencer uma briga verdadeiramente perigosa a punhos limpos aos oito anos de idade ou usar o sexo antes dos quatorze, desabar de bêbado aos dezesseis, cair meio morto com uma surra do pai, participar das arruaças da arrogante turma da rua, vivendo em guerra permanente com o sistema educacional, sabendo como debochar do patrão pelo canto da boca, como guiar uma bicicleta sem as mãos [...] e tudo isso com o seu sentimento de élan, de impetuosa disposição de ânimo, pois a unidade é o maná de que se nutre a classe trabalhadora [...]. A classe trabalhadora”, conclui Mailer, “é leal aos amigos, não às idéias” [Mailer, s/d: 281].

Washington, que descreve o que ficou conhecido como “batalha da cunha”, pelo formato que assumiu o batalhão de policiais na linha de frente da Marcha, durante os momentos mais drásticos do embate com os manifestantes:

“As they clubbed the marked person, usually a girl, in the first row, and dragged her away, the ranks in back closed in tighter. The person in the row behind became the front, was subjected to blows and kicks, dragged away, and the troops went on to the third row. Then the fourth, the fifth, the sixth rank, and so on until the people were finally separated into two groups” [Mailer, 1968: 300].

Em determinado momento, porém, Mailer pergunta-se: “Mas o que aconteceu a Lowell, a Macdonald, a Dellinger, ao Dr. Spock, ao Padre Rice, a Lens, e a todos? Sigamos adiante” [s/d: 286].

A partir deste ponto, é retomada a narrativa, ou melhor, um ritmo cronológico dos fatos; Mailer já não os testemunha, porque havia sido preso à tarde; costura, portanto, uma *idéia* dos acontecimentos por meio dos relatos de colegas e da imprensa, inclusive no que diz respeito à supracitada “batalha da cunha”, que acompanhou um recrudescimento significativo da “lógica da repressão” [300] nas horas mais críticas da Marcha – “o Exército americano sabia bem quando era hora de desferir o golpe” [301].

A “Estética submetida a teste” [291] (“An Aesthetic Tested”) é substituída por uma “Estética Forjada” [302] (“The Aesthetic Forged”): nestes títulos de capítulos, Mailer parece referir-se tanto à estética de um evento “jornalisticamente” perfeito – já que os cantos e manifestações massivas dão lugar, no fim da penúltima noite da marcha, a “escassas centenas de manifestantes [...] [que] estavam sendo exercitadas em todos os nervos que conduzem às raízes morais” [302], ou seja, dão lugar ao desmonte do Ideal da Marcha (o ideal dos números, das grandes causas, do Evento Mediático de Grande

Porte) – quanto à estética de sua narrativa, que não pode ser recuperada neste ponto, uma vez que seu autor-artífice não estava mais presente para testemunhar o ocorrido e dar fé.

Isso não impede, no entanto, um estertor digressivo acerca do “pálido rito de passagem do Pentágono” [304]: “eles eram, na manhã [do último dia], para sempre diferentes do que tinham sido na noite anterior” – manhã que chegou “muito fria, muito calma, sem excitações”. Aqui, Mailer, por força de sua ausência nos eventos, é sumário:

“The day was different. There was not much militancy now, but long speeches (...). Now and again draft cards were burned, and for a part of the day Gary Rader, once a member of the Green Berets, gave a speech which was thought by many to be the best hour of them all” [1968: 309].

Os manifestantes, diz Mailer, estavam cansados, “excepcionalmente cansados”. Como construído por Mailer, o burocrático fim da Marcha, se é que houve fim, vem carregado de uma melancólica ironia:

“Fifteen minutes before midnight, a voice boomed out of a loudspeaker in the wall. To the demonstrators it sounded like the voice of the Pentagon. Bib Brother had come to be heard.

“The demonstration in which you are participating,” said the voice, “ends at midnight. The two-day permit which was agreed to by leaders of the demonstration and GSA expires at that time. All demonstrators must depart from the Pentagon grounds at midnight.” A silence. “All persons who wish to leave voluntarily can board buses on the Mall.” A pause. “Those demonstrators who do not leave voluntarily by midnight will be arrested and taken to a federal detention center (...)”. So the government remained to the end what it had been from the

beginning: a part legalistic, a part cooperative, and a part threatening” [Mailer, 1968: 309].

As matérias de jornal mencionadas por Mailer falam de alguns resistentes entoando “Nós venceremos!” e “Deus abençoe a América” enquanto os xerifes se lhe acercavam. “Foi um ato final muito curioso. Quase coloquial. Um sacerdote disse a um xerife: ‘Não bata nesse rapaz; isto é não-violento’. E não houve cacetada. Um moço barbudo disse a um soldado: ‘Vou fazer corpo mole’. E o soldado teve que carregá-lo” (conforme o *Washington Star* [apud Mailer, s/d: 306])⁵⁶. Segundo Jerry Rubin, um dos últimos a ser presos, depois que a multidão pacifista foi levada (foram no total mais de mil detenções), as tropas “receberam aplausos” dos xerifes federais postados diante das portas do Pentágono.

Vinte minutos depois, todo o lixo havia sido recolhido: “latas de tomate, uma garrafa vazia de gim de boa marca, algumas togas esfarrapadas de hippies, pilhas de papéis e de revistas abandonadas, um livro de bolso intitulado *O Homem Irracional* e grande variedade de restos de comida” [apud Mailer, s/d: 307-308]. A mesma reportagem “citava a reação de um porta-voz do Pentágono às acusações de brutalidade feitas pelos manifestantes: ‘Achamos que a nossa ação foi coerente com os objetivos de segurança e controle, em face dos diversos níveis de dissidência’” [308]:

“Consistent with objectives of security and control! levels of dissent! (...)

The spokesman was speaking in totalitarianese, which is to say, technogese, which is to say any language which succeeds in stripping itself of any moral content. (...) There are negative rites of passages as well. Men learn in a negative

⁵⁶ “Said a priest to a Marshal: “Don’t club that boy; this is non-violent.” And there was no clubbing. Said a bearded boy to a soldier: “I am going limp.” He did, and the soldier obligingly lifted him. The arresting went so smoothly then that the vans could not be moved up fast enough to accept the prisoners” [Mailer, 1968: 311].

rite to give up the best things they were born with, and forever. How much must a spokesman suffer in a negative rite to be able to learn to speak in such a way?" [Mailer, 1968: 312].

O livro termina com um brevíssimo capítulo intitulado “A metáfora cumprida”, em que Mailer faz uma espécie de exortação da América futura, “prenhe de um filho – ninguém sabe se legítimo – e definha numa masmorra cujas paredes jamais descortina. Começam agora as contrações de seu medonho parto [...] Tudo o que se sabe é não ser provável que se trate de um falso parto, não, ela dará à luz, e a quê? – ao mais terrível e sinistro totalitarismo que o mundo já conheceu? ou poderá ela, pobre gigante, atormentada e encantadora menina, dar à luz um novo mundo bravo e terno, ágil e selvagem? Quebrems os grilhões” [312]⁵⁷.

&&&

⁵⁷ “She is heavy with child – no one knows if legitimate – and languishes in a dungeon whose walls are never seen. Now the first contractions of her fearsome labor begin – it will go on: no doctor exists to tell the hour. It is only known that false labor is not likely on her now, no, she will probably give birth, and to what? – the most fearsome totalitarianism the world has ever known? or can she, poor giant, tormented lovely girl, deliver a babe of a new world brave and tender, artful and wild? Rush to the locks. God writhes in his bonds. Rush to the locks. Deliver us from our curse. For we must end on the road to that mystery where courage, death, and the dream of love give promise of sleep” [Mailer, 1968: 316-317].

PARTE 2

AS MUITAS ESCRITAS DA HISTÓRIA

2.1. INTRODUÇÃO: A VERDADE E SUAS VERSÕES

Pode-se dizer que o discurso jornalístico assemelha-se ao discurso histórico na medida em que ambos, tradicionalmente, almejam ser julgados por seu teor de verdade⁵⁸. Ademais, ambos os discursos foram tocados pela renovação do interesse acadêmico pela narrativa e seus recursos, notadamente a partir da segunda metade do século vinte, quando vertentes teóricas voltadas à revisão da metodologia estruturalista, predominante então na práxis das ciências humanas em geral, propuseram uma volta ao sujeito e ao particular como possibilidades investigativas e críticas do homem e da sociedade. Integram o amplo quadro desta tendência as manifestações da Nova História e do Novo Jornalismo, cujo principal objetivo em comum é redescobrir a perspectiva do sujeito ativo, isto é, participante e testemunha – com especial interesse pelo indivíduo comum, pela testemunha ocular e, do ponto de vista temático, pelo cotidiano e os costumes, enfim, pela visão não-heróica da história –, na edificação das narrativas sobre a sociedade. Doravante, portanto, tratarei de aproximar ambos os discursos, por meio de comentários que, em sua fonte, lidam nomeadamente com a narrativa histórica, mas também nos interessam aqui por se relacionarem ao domínio jornalístico.

⁵⁸ Segundo Northrop Frye: “The best way to distinguish literary from nonliterary prose is by what we may call, cautiously and tentatively, its intention. If it is intended to describe and represent facts and to be judged by its truth, it normally belongs in some nonliterary category; if it is to be judged primarily by its imaginative consistency, it normally belongs to literature” [Frye, 1965: 885].

O tempo dilatado das grandes reportagens e, principalmente, dos livros-reportagem, aproxima-os do tempo da História. Ora, este tempo não é linear, natural; segundo Barthes, trata-se antes de um “tempo-papel [...] um tempo complexo, paramétrico, de modo algum linear [...] É na medida em que ele [o historiador] *sabe* o que ainda não foi contado que o historiador, tal qual o agente do mito, tem necessidade de duplicar o escoamento crônico dos acontecimentos por referências ao tempo próprio de sua palavra” [Barthes, 1988: 148]. No âmbito do relato pessoal – uma das fontes históricas mais elementares e valorizadas modernamente –, esta diacronia torna-se mais dramática, posto que sequer o próprio sujeito de uma experiência pode tocá-la senão pela intermediação da memória narrada, isto é, em última instância, pela linguagem. Ou, como diz Beatriz Sarlo: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança” [2005: 24-25]. Neste hiato entre a experiência e sua lembrança, o tempo desdobra-se; cria-se uma defasagem entre o tempo do discurso (tempo da enunciação) e o tempo da matéria enunciada, o que inviabiliza a isocronia e distingue inevitavelmente um sujeito enunciador, abalando a idéia clássica de objetividade, segundo a qual o sujeito se exclui do narrado e constitui mero veículo excipiente do processo de conhecimento.

Adam Schaff, em seu *História e Verdade*, chama a perspectiva objetivista, de orientação clássica – o sujeito passivo, meramente refletor do objeto –, de teoria cognitiva do reflexo. Neste contexto, encaixa-se a visão positivista da História como uma ciência “fatográfica”, em que o sujeito, enquanto observador do mundo sensível, não interfere em sua percepção; o entendimento sobre o mundo, aqui, é universal, imutável e inequívoco, independente do observador, e a linguagem é vista apenas como

um instrumento de transposição imparcial do “real” absoluto. Esta concepção do processo do conhecimento não leva em consideração o intervalo inevitável entre experiência e relato, ato e lembrança, preferindo unificá-los na convicção de uma visão essencialista da vida.

No lugar desta perspectiva, Schaff aponta como modelo cognitivo desejável a teoria reflexivo-ativista ou objetivo-ativista [1983: 88], que pressupõe uma interação entre sujeito (o qual “filtra” o objeto através de condicionamentos sociais próprios do contexto e tempo histórico em que vive) e objeto (que, como na teoria do reflexo, existe “objetivamente” fora do sujeito, mas apenas é apreensível de maneira relativa, já que obrigatoriamente passa pelas orientações histórica, cultural e social do observador e pela mediação da língua). Segundo este modelo, não existiria realidade objetiva “absoluta”, mas objetiva “relativa”; enquanto a realidade dita “absoluta” ou total associar-se-ia ao modelo clássico, positivo, que concebe implicitamente um mundo eterno e imutável, pronto para ser descoberto, a idéia da realidade objetiva “relativa” sugere que o conhecimento não existe fora de um “sistema de referência”, o que equivale a afirmar que todo saber é historicamente condicionado, ou seja, é uma “verdade parcial” em progresso, embora, ainda assim, defende Schaff, objetiva e cientificamente válida:

“Em outros termos, o conhecimento é um processo infinito não só porque o objeto que o conhecimento reflete (num sentido particular deste verbo) é uma sequência infinita de mudanças, mas também porque o objeto do conhecimento é infinito do ponto de vista das interações e das correlações, portanto, da estrutura das coisas e dos fenômenos que compõem o que nós chamamos de ‘realidade objetiva’”.

[Schaff, 1983: 194]

2.2. AS NOVAS HISTÓRIAS

Rememorar não é uma escolha, mas uma condição para o relato. Este, por sua vez, é ponto de encontro entre passado (tempo da experiência), presente (tempo da rememoração) e sujeito (enunciador da rememoração) [Sarlo, 2005: 49]. Inevitável recordar-nos de Benjamin agora: nas entrelinhas de seus dois paradoxais clamores – por um lado, o lamento pelo fim da experiência tradicional, coletiva, e, por outro, o desejo de estabelecer uma historiografia antipositivista, viva –, e em seu preferido exercício ensaístico, detectamos uma vontade de restituir ao sujeito (revolucionário, classe, humanidade redimida) a história e suas narrativas⁵⁹. A idéia de que a história é uma apropriação presente, viva, do passado nos é sugerida em diversas passagens provocativas de sua obra. “Articular historicamente o passado”, diz Benjamin em “Sobre o Conceito de História”, “não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” [Benjamin, 1996: 224].⁶⁰

⁵⁹ Parece-me que, em Benjamin, a experiência é viva no relato antigo, coletivo, porque se baseia no *reconhecimento* entre as partes (já que a vida e seus ciclos artesanais, pré-industriais, relativamente estáveis, são familiares aos grupos sociais). O reconhecimento reanima a experiência, *comunicando* coletivamente sua subjetividade. “Nesse momento utópico”, observa Sarlo, “o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive” [2005: 27]. Por seu turno, o romance, como égide da vivência individual, é também, irônica e não-declaradamente, o prenúncio de seu fim ou impossibilidade: vida que não se comunica e, sobretudo, que não se pode compreender, porque não é universal, e, portanto, torna-se ato inconcluso do ser. O momento histórico dos anos 1960 situa-se um passo adiante deste: para além do mutismo da guerra (Benjamin), que nos devolveu sem narrativas à pátria, fragmentados; para além das experiências com os vários sujeitos da prosa; para além da crítica à informação, enquanto pedaço esvaziado do discurso (Benjamin, mais uma vez), ou seja, para além de todas as tentativas de salvação do sujeito, temos a saída contemporânea de admitir a farsa em sua própria tessitura, isto é, admitir a auto-referencialidade do discurso, assumir a negatividade da língua (“o limite inicial do possível”, segundo Barthes [1971: 22]) e do autor (“o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” [Foucault, 1992: 80]).

⁶⁰ A determinação histórica e social do objeto ou, antes, o papel do sujeito na constituição das narrativas históricas, como preocupação presente nas obras de Schaff, Barthes, Benjamin, Sarlo e outros autores modernos, inspira-se parcialmente no legado teórico marxista. Grosso modo (já que aqui não nos cabe descer à minúcia), a teoria marxista das estruturas sugere a existência de uma relação de interdependência entre as duas instâncias organizatórias da sociedade: assim, as transformações na base ou *infra-estrutura* social – formada pelas forças produtivas e relações de produção – afetariam ou determinariam a *superestrutura*, que corresponde à consciência social, às ideologias e instituições. Em outros termos, não haveria, segundo os marxistas, um conhecimento possível fora da dinâmica social. Cai por terra, desse

A corrente crítica da Nova História absorveu recentemente esta percepção em sua revisão do processo historiográfico. Reticente diante da idéia da História como puro conhecimento objetivo, Peter Burke, um dos expoentes contemporâneos desta tendência, observa: “O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos” [Burke, 1992: 14].

Dito isto, o que significaria, portanto, falar dos “fatos” como eles “realmente” aconteceram? Walter Lippman, em sua investigação acerca da questão do estereótipo, diz: “um relato é o produto conjunto do conhecedor e do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo” [1972: 150]. Assim, “os tipos

modo, a idéia do saber cumulativo, progressivo e absoluto. É digna de nota a influência que exercem os estudos marxistas sobretudo na obra de Adam Schaff, filósofo cujo trajetória está diretamente ligada à constituição ideológica do partido comunista polonês entre os anos 1940 e 1950. Entre outras questões, absorveu o autor a maneira como Marx e seus sucedâneos desenvolveram a idéia de história. Segundo Schaff, o fundamento ontológico do conhecimento é, para os marxistas, materialista, isto é, em outros termos, a realidade existe objetivamente; no entanto, os fenômenos desta devem ser analisados “geneticamente”, e jamais estaticamente, isto é, deve-se observar sua origem histórica, para além de sua estrutura no sentido “estático” [Schaff, 1983: 193]. Daí decorre que, “se toda a realidade é um processo infinito de mudança e de desenvolvimento, o conhecimento do mundo pelo homem igualmente o é” [194]. A apreensão dialética do mundo segundo Marx, de bases hegelianas, a qual Schaff tem em mente, leva em conta o vital papel dos filtros sociais e históricos e as motivações de classes (conservacionistas ou revolucionárias) na determinação do conhecimento. A consciência de classes é especialmente importante nesta determinação, do ponto de vista do ideólogo Schaff. Assim, por exemplo, o conhecimento pode ser “adequado, científico no sentido de sua verdade, quando o seu detentor é a classe ‘ascendente’, revolucionária; pode também ser deformante quando seu detentor é a classe condenada pelo desenvolvimento social, conservadora” [180]. O papel central das lutas sociais na elaboração de uma sociologia do conhecimento de inspiração marxista acompanha notoriamente outros teóricos como Lukács, para o qual, como princípio categórico, não é possível analisar as produções da história e da literatura sem se levar em consideração que a história avança em contradições; em outras palavras, para Lukács, é falsa e anti-revolucionária a percepção de progresso como uma “evolução plena e retilínea” [De Marco, 1997: 96]. De qualquer forma, longe de querer me aprofundar muito em matéria tão complexa, incorrendo em possíveis erros de análise, penso ser importante observar que tais princípios básicos embasam a visão principal, não apenas de Schaff, mas também, em suas linhas gerais, a de Benjamin e Bakhtin, por exemplo, sobre o processo do conhecimento em geral e sobre os processos culturais em específico. Levando em consideração os pontos acima, Schaff conclui, conciliatório, embora em certa medida lacunar, como já insinuamos: “O conhecimento científico, se bem que submetido ao condicionamento de classe, é um conhecimento objetivo e as suas produções são as verdades parciais objetivas” [Schaff, 1983: 185].

aceitos, os padrões correntes, as versões padronizadas, interceptam a informação no trajeto rumo à consciência” [1972: 153]. Para Lippman, “na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos” [1972: 151]. Eis a gênese da forma estereotipada. Em geral, diz o autor, tais “preconcepções” são fundamentais em nosso processo de percepção do mundo exterior; “assinalam certos objetos como familiares ou estranhos, destacando a diferença, de sorte que o levemente familiar é visto como muito familiar, e o algo estranho como profundamente estranho. São despertadas por pequenos sinais, que podem variar deste um verdadeiro índice até uma vaga analogia” [156].

Segundo Schaff, o termo “estereótipo”, em Lippman, designa “uma opinião preconcebida acerca de atributos do mundo exterior”. Por um lado, a função do estereótipo é ajudar “na economia do pensamento, na organização de nossa experiência e expectativas” [1973: 138]; ao mesmo tempo, porém, é neste processo de “inteligibilização” do mundo que reside o perigo da superfaturação da imagem estereotípica, de sua transformação em generalidade convicta. Em seu extremo negativo, o estereótipo é o signo do não-ver, da recusa ao entendimento ou à mudança. A estereotipia traz à tona uma ambivalência do conceito de “saber”, na sua qualidade de um conhecimento validado no meio-caminho entre o verdadeiro e o provisório, o verificável e o opinável.

Fugir do estereótipo, portanto, equivale a desnudar essa ambivalência, que é profundamente humana; equivale a assumir a complexidade da relação homem-objeto-mundo, que jamais se fixa; sobretudo, equivale também a assumir a encenação, as fábulas, como movimentos ou lances fátuos, mas válidos, no jogo perpétuo do conhecimento. Para Ecléia Bosi, a “volta ao mundo da vida pré-categorial e pré-reflexiva” passa pela “recusa do estabelecido”, dos “padrões correntes” [Bosi, 1977:

98]. Em outros termos, afasta-se da simplificação (eliminação dos pormenores, das nuances, das contradições) dos objetos do mundo para assumir sua complexidade, até certo ponto, misteriosa, repleta de aporias, de não-resoluções.

As experimentações literárias dos anos 1960, calcadas pela preocupação anti-essencialista em relação às narrativas sobre a realidade, não poderiam deixar de privilegiar, portanto, a forma aberta, que aloja em seu seio a contradição, a dúvida, ao mesmo tempo em que brincam com a vontade de definição, com o estereótipo. O momento é irônico: apropria-se para destituir, mistura para discernir.

Assim, se ao herói do romance realista tradicional corresponde a vontade extremamente sóbria de definir o mundo por meio da ação, enquanto “dominador das coisas” (“só na representação concreta podem se exprimir as vitórias do homem sobre o mundo externo” [Lukács, 1965: 92]), ao sujeito problemático da nova fase, por sua vez, resta a forma tateante, aporética, que traz a força das contradições à baila, pregando a fragmentariedade de mundo e sujeito e a indeterminação desta relação. O próprio sujeito problemático é em si cindido, não-fixável; seu lugar no mundo é o passeio eterno do olhar, o vagar perplexo, jamais o quadro; não o estático, mas o extático; sempre pronto para correr e cantar. Trata-se de um passo adiante da afasia pós-guerra, a volta do *front* sem histórias (Benjamin): agora, mil cenas emanam da consciência narrativa do homem, testemunha sensorial e ativa dos mundos, das guerras, das multidões.

Mailer, parece-me, anda a meio-passo entre as duas vias, entre as vontades de definir e recusar: por um lado, extrai signos socialmente reconhecíveis, tipificáveis, do turbilhão de imagens da Marcha (a guerra, os *hippies*, os jornalistas, o Pentágono, Norman Mailer) e, por outro, celebra textualmente sua própria condição contraditória, complexa e não-redutível de autor-personagem, multiplicidade interferente em todos os

detalhes da narrativa e que a contamina de ambigüidade. A se retomar Lukács, não há aqui, a princípio, a ambição de desenhar, da perspectiva de um realismo formal, um quadro estático de um fenômeno social; porém, ao contrário do idealizado herói lukácsiano, que não é permeável a contradições, uma vez que seu veemente papel é dar as diretrizes claras da história, o herói em *Armies* é ambíguo por definição, e assim também o é, simetricamente, o(s) mundo(s) que ele projeta narrativamente. Ao colocar-se plenamente (biográfica e ficcionalmente, isto é, dialeticamente, dúbio) na história, Mailer recusa o parecer monográfico sobre a Marcha de outubro de 1967 em Washington; aparentemente, à semelhança do herói lukácsiano, ele quer recusar a “autonomia dos pormenores” [Lukács, 1965: 68] em prol da crise em movimento. Esta crise, porém, não emana do sujeito social, da sociedade, de um real incontestado, e, sim, manifesta-se no âmbito da narrativa, na luta textual entre a vontade de definir, totalizar, abarcar (pois mesmo o simples ato de escrever é traduzir, reduzir) e a vontade de desconstruir, assumindo a impossibilidade do total⁶¹.

É verdade que, em *Armies*, os pormenores, que são dissertativos, digressivos, francamente pessoais, não raro alijam-se da narrativa principal, tornam-se corpo excedente no equilíbrio da prosa, ao quebrar reiterada e longamente o ritmo da ação exterior. Alguns trechos poderiam mesmo ser extraídos como ensaios completos, sem prejuízo da obra como um todo. Por outro lado, a desproporcionalidade entre ação e

⁶¹ Embora não pretenda me aprofundar em matéria tão complexa, é pertinente observar que a notória filiação ideológica de Lukács ao socialismo repercutiu decisivamente em seus tratados principais, principalmente no que se refere à idéia que o autor faz de arte realista. “Em geral”, diz, “penso que toda a verdadeira e grande literatura é realista” [Lukács, 1972: 16]. A verdadeira arte, para Lukács, reflete a realidade, e esta, como formula o autor em “Narrar ou Descrever”, é apreendida no âmbito da ação, das forças sociais em vivo conflito histórico. O progresso, para o autor, é um processo contraditório, e a crise social, como motor da história, deve figurar obrigatoriamente na arte verdadeiramente engajada [De Marco, 1997: 192-197]. Assim, as vanguardas e toda espécie de arte que privilegie o que Lukács chama de “subjetivismo”, isto é, o sujeito, a particularização do estilo, a ênfase na experimentação formal, são alienadas e alienantes. Adorno, que se ocupou de uma crítica a esta faceta positivista da obra lukácsiana, argumentou, em resposta ao idealismo, digamos, realista do autor húngaro, que “somente na cristalização de sua lei formal, e não na passiva admissão dos objetos, é que a arte converge para a realidade” [Adorno, 1972: 54].

pontuações ensaísticas, como já observado, é fiel à deriva/trajetória subjetiva, que por sua vez é alheia ao andamento harmônico da História, atenta a seu próprio devir. O próprio maneirismo do autor, afeito às imagens aparentemente reducionistas, tem permanentemente um fundo irônico e auto-irônico. Mailer brinca com seu próprio estereótipo, por exemplo, e, com isso, tipifica-se, desdobra-se. Assim, se a matéria da revista *Time*, que abre a primeira seção do livro, aborda, em poucos parágrafos, todas as características míticas de Mailer – um bêbado (“pouco seguro das pernas”, “barely standing”), obsceno (“conseguiu articular claramente sua expressão favorita e polivalente: ‘F...-se’”, “his all-purpose noun, verb and expletive: “***** you”) e encrenqueiro (“...ameaçando surrar o anterior mestre-de-cerimônias”), em suma, um polêmico –, logo adiante o autor embaralha essas impressões, ao ratificar estas características, mas com deferência claramente auto-irônica:

“Still, Mailer had a complex mind of sorts. Like a later generation which was to burn holes in their brain on Speed, he had given his own head the texture of a fine Swiss cheese. Years ago he had made all sorts of erosions in his intellectual firmament by consuming modestly promiscuous amounts of whiskey, marijuana, seconal, and benzedrine. It had given him the illusion he was a genius, as indeed and entire generation of children would so come to see themselves a decade later out on celestial journeys of LSD” [Mailer, 1968: 13].

A “mentalidade complexa” vem a propósito do comentário anterior, de que Mailer “detesta o telefone”, mas, “num dos primeiros dias de setembro, no ano da primeira Marcha sobre o Pentágono, em 1967, o telefone tocou certa manhã e Norman Mailer, agindo de acordo com seus princípios táticos sobre movimentos fortuitos, atendeu” [s/d: 14-15]. Aqui o nome do autor-personagem aparece pela primeira vez no livro e é enunciado por extenso, como numa matéria de jornal (como na matéria da

Time, inclusive) ou uma obra de ficção. Daí por diante, é quase sempre referido pelo sobrenome (mais uma vez, ato textual típico da estrutura básica do enredo jornalístico). Apenas lhe chamam “Norman” seus interlocutores, jamais o narrador.

A seguir, no trecho supracitado, o comentário crítico sobre a geração que arrebenta seus miolos com anfetaminas torna-se casual, acamaradado com o histórico do próprio autor, o qual acrescenta, ironicamente, que consumia, “modestamente, doses promíscuas” de diversas substâncias psicoalteradoras. Num falso gesto de *mea culpa*, diz que isso “lhe dera a ilusão de ser um gênio”. Completa-se, aqui, o movimento irônico: Mailer fala de si para si, *alter ego* de si mesmo, mas não há a sobreposição biográfica, e sim uma espécie de redenção alegre do sujeito biográfico. O lugar do sujeito é ficcional: Mailer-narrador fala de Mailer-personagem, e ambos desvanecem-se no tecido fátuo do texto; a genialidade está preservada. De qualquer forma, passada a ilusão (?), correntemente “Mailer não aprovava as drogas e era virtualmente conservador a esse respeito, tendo exigido de sua filha de 18 anos, agora caloura no Barnard, que não consumisse maconha nem LSD enquanto não tivesse concluído a sua educação” [15-16]. Uma leve pincelada biográfica, cuja solidez é erodida, juntamente com os comentários anteriores, pela observação final: “Tal era o gênero de contradições que podiam ser descobertas” (contradições, sim, pois ficamos sabendo, adiante, que Mailer realmente enlevava-se com o uísque durante a palestra no Ambassador).

2.3 TIPO, ESTEREÓTIPO E DESCONSTRUÇÃO EM *ARMIES*

“Why don’t we move? Why don’t we just move ahead?” said a boy behind Mailer. He literally pushed against the line of notables, thus jamming into a professor named Donald Kalish, one of the leaders of the Mobilization. “I came here to get to the Pentagon,” said the boy, “not to wait in line like this.”

Something was wrong, Mailer decided (...). “Let’s get going,” shouted the boy, “let’s go. I don’t want to be held up... I want to get to those soldiers at the Pentagon.”

Yes, his voice had no real ring, Mailer decided, his dialogue was wrong”
[Mailer, 1968: 126].

No trecho supracitado, Mailer “decide” que a voz do garoto, protestando em meio à multidão de manifestantes diante do Pentágono, “tinha um timbre falso” (“had no real ring”). O que deixamos de entrever nesta cena que somente Mailer teria percebido? Ou, antes, o que levou o autor a concluir que “algo estava errado”?

Segundo Ecléia Bosi, o processo de percepção do mundo passa por uma “relação de trabalho e de escolha entre o sujeito e seu objeto” [1977: 98]. Um gesto, uma palavra, um único índice são suficientes para se encaixar alguém ou alguma atitude em determinado padrão – e o detalhe escolhido, longe de simplificar a personagem ou a situação aos olhos do leitor, é um indicador de sua complexidade, sobretudo nas formas abertas dos romances modernos⁶². O processo é literariamente permitido, posto que busca ressonância no leitor por meio de um detalhamento imagético, metafórico, que

⁶² Em “A Personagem do Romance”, Antonio Candido diz: “o conhecimento dos seres é fragmentário” [1972: 56]. Portanto, “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” [Candido, 1972: 58]. A diferença em relação à “vida” é que, no romance, a visão fragmentária não é “imanente à nossa própria experiência”, mas criada. Nos romances modernos, a profundidade das personagens chega a seu paroxismo, explode fronteiras. A simplificação de traços da personagem torna-se mais do que nunca um paradoxo: na escolha do detalhe, na “simplificação estrutural” [59], insinua-se toda a complexidade interdita do ser, ou, no limite, toda a incompletude inevitável do ser.

almeja a verossimilhança, no sentido daquilo que é consensualmente aceito como possível, coerente e lógico, “sentimento de verdade” [Candido, 1972: 55]; o “timbre falso”, neste caso, nunca é desprovido de significado, sugere um entendimento até certo ponto específico, e Mailer sabe disto.

A tendência à tipificação de personagens aparece em trechos como o retrato que Mailer faz de um jovem jornalista com quem cruza nas escadarias do Ambassador Theatre, onde ele e outros escritores iriam proferir uma palestra, às vésperas da Marcha:

“He was met on the stairs by a young man from Time magazine, a stringer presumably, for the young man lacked that I-am-damned look in the eye and rep tie of those whose work for *Time* has become a life addiction. The young man had a somewhat ill-dressed look, a map showed on his skin of an old adolescent acne, and he gave off the unhappy furtive presence of a fraternity member on probation for the wrong thing, some grievous mis-deposit of vomit, some hanky panky with frat-house tickets” [Mailer, 1968: 40].

Ao leitor contemporâneo, ocidental, em alguma medida “americanizado”, é dificultoso não encontrar algum eco desta descrição em seu imaginário: trata-se da figura do *nerd*, do jovem apático e pouco à vontade com o futuro e com os grandes acontecimentos de seu tempo, e cujo perfil difere, mas não se opõe totalmente, ao do *yuppie* das redações da *Time*, por seu turno também um tipo antológico.

Na segunda parte de *Armies*, o “romance coletivo”, também é possível se detectar alguns lugares-comuns – a guerra, a revolução, os *hippies* –, que são, no entanto, desenvolvidos em suas contradições, tipificados, por assim dizer, em sua complexidade, não se reduzindo, no mais das vezes, a estereótipos. Em algumas

passagens parece haver mesmo uma tentativa de simpatia (nos termos de Ecléia Bosi: “uma afinidade pré-categorial do sujeito com o seu objeto [...], que começa com a negação do óbvio e do já visto” [1977: 98]), de fuga do estereótipo (ou tentativa do estabelecimento de um novo) pela aproximação de contrastes (o soldado e o manifestante; a lei e a violação da lei; a guerra (oficialidade) e o entorpecimento):

“The civil disobedience might be far from done. On the Mall, since the oncoming night was cold, bonfires were lit. On the stairs, a peace pipe was passed. It was filled with hashish. Soon the demonstrators were breaking out marijuana, handing it back and forth, offering it even to the soldiers here and there. The Army after all had been smoking marijuana since Korea, and in Vietnam – by all reports – were gorging on it” [Mailer, 1968: 289-290].

Do ponto de vista do foco narrativo e da estruturação da narrativa de fundo autobiográfico, Mailer também se afasta, ou procura se afastar, da estereotipia. O autor valoriza seu lugar de testemunha-coadjuvante na História, colocando-se no entanto como protagonista de seu próprio relato; e, apesar de falar em “resolver” a “ambigüidade” dos eventos em torno da Marcha, o que parece, a princípio, presunçoso, amplia-a em outro sentido, ao dividir a si mesmo e suas observações em “Mailer, o Narrador” e “Mailer, o Participante” – como ele mesmo se auto-define. De qualquer forma, a propósito disto, diz Burke, “a narrativa não é mais inocente na historiografia do que o é na ficção” [1992: 330]. Entre as proposições da Nova História, Burke aponta justamente a busca por personagens não-centrais, comuns, como fontes ou focos históricos, que abririam novas perspectivas do processo histórico, e, seguindo tal inspiração, a abordagem de *Armies* parece duplamente interessante – transita ao mesmo tempo pelo *backstage* do evento, atenta aos detalhes e aos anônimos, e pelas metanarrativas criadas por jornais e autoridades, repletas de declarações e números,

além das perspectivas de outros repórteres-testemunhas, que, como veremos, estão longe de sustentar, como se diz no jargão jornalístico, uma imparcialidade diante do que vêem, mesmo quando não recorrem ao uso expresso da primeira pessoa em seus relatos.

2.4. A ILUSÃO REFERENCIAL X A FORMA ABERTA EM *Armies*

Em *Armies*, Mailer procura se distanciar tanto da fórmula do romance realista quanto daquele jornalismo de desempenho essencialmente referencial (isto é, descritivo, axiomático, anônimo, atributos cultivados sob a grande égide de “imparcialidade jornalística”). Ambas as formas entrelaçam-se historicamente em seu desejo mútuo de perpetuar o que Barthes chamou de “ilusão referencial”, isto é, a exclusão do sujeito em prol do objeto – em outros termos, ambas as formas pressupõem a idéia de um mundo coeso a ser descoberto, sob intermediação neutra de um sujeito expectante, meramente observador. Ao optar pela forma aberta, tensa, dividida, de caráter francamente subjetivo, Mailer caminha para a explosão desta pretensa isenção narrativa, ao mesmo tempo em que propõe um diálogo por meio, alternadamente, do uso, citação e recusa de suas principais técnicas. Em última instância, a forma fragmentária em *Armies* se pretende uma advertência sobre o caráter não-resolutivo da realidade e de suas possíveis transposições narrativas.

Assim, em primeiro lugar, as normas que regem o discurso jornalístico tradicional – basicamente, informação, atualidade, objetividade ou neutralidade e estilo, segundo a clássica enumeração de Alceu Amoroso Lima – não eliminam do horizonte a ambigüidade da palavra. O próprio Amoroso Lima assinalou que “o jornalismo, *como*

gênero literário, deve antes de tudo ser uma arte. [...] O jornalismo é uma arte da palavra, em que esta possui um valor próprio” [Lima, 1969: 42] (*grifo meu*).

Adicionalmente, a presunção de “imparcialidade jornalística” não se opõe totalmente à idéia da autoria assumida; recusar a voz por trás do discurso é também um tipo de autoria. A expulsão do “eu” e do “tu” da tradicional narrativa jornalística (quando “a história parece contar-se sozinha”, diz Barthes [1988: 149]) esconde um deslocamento do narrador/enunciador que, de passional, passa a “sujeito objetivo” [149]:

“A objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser ‘objetivos’ porque suprimem no discurso os signos do eu! [...] as carências do signo são também significantes” [1988: 149].

Assim, a *vontade* de sentido precede a idéia do “fato”, do “real”, que “nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente” [1988: 156]. Ou, conforme Schaff: “É com efeito baseado em uma teoria definida que o historiador procede à seleção dos acontecimentos e dos processos históricos que “eleva” à dignidade de fatos históricos” [1983: 234] – e não o contrário.

A conexão entre ficção e imprensa é notória. Em especial, a ascensão do romance – e, notadamente, do romance realista – está intrinsecamente ligada à história do jornalismo a partir do século 18, sendo que a evolução de ambos no século vinte

sofreu diversos reveses⁶³. Em sua gênese, o romance, segundo Ian Watt, “é a forma literária que reflete mais plenamente” a “reorientação individualista e inovadora” [1996: 14] que perpassava os vários campos da ciência, da moral e da vida social em meados do século 18. O “critério fundamental” do romance “era a fidelidade à experiência individual”, por definição sempre original e, portanto, associada à novidade – característica muito cara ao seu veículo primário, isto é, a imprensa. Segundo Watt, o desenvolvimento do romance acompanhou uma “tendência crescente” vinda “desde o Renascimento” de “substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade” [15-16]. A mídia também floresceu na esteira deste processo, diversificando e customizando cada vez mais seus produtos, de almanaques a diários políticos, em sua grande maioria voltados à dinâmica e consumo do novo cidadão pós-Revolução Francesa. Em parte sob influência da linguagem da imprensa, por sua vez, e buscando um “efeito de real”, na forma romanesca o tempo da narrativa

⁶³ Desde o século 18, quando Defoe estava escrevendo suas primeiras reportagens, inúmeros autores contribuíram para o desenvolvimento formal e temático do jornalismo literário, e talvez nenhum outro lugar no mundo tenha sido tão frutífero em produções do gênero como os EUA. Entre os séculos 19 e 20, destacam-se na América as memórias e a literatura de viagem, popularizadas por aventureiros como Mark Twain, Hemingway, George Orwell, John Steinbeck e Jack London, empenhados em sua própria “descoberta da América”, e a literatura de crítica social. Esta última desenvolveu-se notavelmente ao longo da primeira metade do século 20, sem dúvida, ao menos em parte, graças às ebulições mundiais do período, rico em assuntos nada fugazes – a guerra e suas consequências, a emergência do socialismo, o desenvolvimento tecnológico etc. Embora não seja meu intento reunir tantas obras temática e estilisticamente únicas sob uma mesma denominação, é possível, no entanto, agremiá-las segundo sua comum preocupação social e política com seu tempo. Assim, temos, entre outros, o próprio Jack London, com *People of the Abyss* (1903); John Reed, com *Ten Days that Shook The World*; James Agee e Walker Evans, com o duo texto/foto em *Let us Now Praise Famous Men* (1941); John Hersey, com *Hiroshima* (1946). A partir, aproximadamente, de meados do século 20, emergem as histórias urbanas, e as narrativas ganham um colorido cênico, quase cinematográfico, devido ao exercício mais flexível e auto-crítico do olhar, agora voltado, além de grandes temas sociais, para a consciência individual, a preocupação formal e, de fundo, a revolução dos costumes. Temos, então, além das obras já analisadas no presente trabalho, escritores como Lillian Ross (que escreveu *Picture*, 1952, sobre os bastidores da produção de um filme hollywoodiano, para a *New Yorker* – publicação-berço de inúmeros jornalistas literários e, especificamente, de inúmeros novos jornalistas a partir dos anos 1950, juntamente com a *Esquire*); Alfred Kazin, com suas memórias sobre o bairro judeu em *A Walker in the City* (1951); Joan Didion, com *Slouching Towards Bethlehem* (1968); o já mencionado Michael Herr, cuja experiência como repórter no Vietnã lhe rendeu vários textos, consultoria para os filmes *Apocalypse Now* e *Platoon* e um aclamado livro, entre o jornalismo e a ficção, *Dispatches* (1977); Hunter Thompson, com *The Hell's Angels* (1966) e *Fear and Loathing in Las Vegas* (1972); e o próprio Tom Wolfe, com obras como *The Right Stuff* (1979), que gerou o filme homônimo, traduzido no Brasil como *Os Eleitos*, sobre a corrida espacial nos EUA da década de 1960, a partir da dura e surreal trajetória dos astronautas do projeto Mercury.

assume sua historicidade (não há atemporalidade ou tempo a-histórico no romance); a individuação ganha um colorido inédito com a abundância descritiva de ambientes, personagens e ações; os temas ampliam-se na mesma medida que os dos noticiários; e os heróis deixam de ser tipos e passam a receber nomes próprios – o paroxismo disto vem com Fielding, que, segundo Watt, tira os nomes das personagens de seu *Amelia* de uma espécie de catálogo verídico da época.⁶⁴

O termo “individualismo”, no entanto, tal como nos chega atualmente, consolidou-se, segundo Watt, somente em meados do século 19 [1996: 55], em oposição ao universalismo clássico e como reafirmação da visão de mundo capitalista e burguesa – esta, no sentido de uma classe social em expansão, sequiosa de construir uma identidade e corroborar ou dar voz, inclusive nas artes, a seu *modus vivendi*. A inquietação, a vontade de “progredir na vida” são traços fundamentais do novo cidadão capitalista e individualista, e o correspondente literário desta disposição é a prosa “simples e positiva” [1996: 92], a um só tempo direta e prolixa, irregular, humana, do romance – uma tendência iluminista, mas que também tinha seus tentáculos na retórica religiosa, voltada a atingir as massas, e na prosa jornalística, dirigida a um “público mais amplo” [92], como se refere Watt à prosa de Defoe, novelista de *Moll Flanders* e autor de um texto leve, de tom mundano, cinzelado ao longo de sua carreira como jornalista.

A partir de meados do século 20, se por um lado o texto jornalístico, graças à expansão dos veículos de comunicação, consolidou uma prosa mais enxuta, predominantemente circunscrita, em seu exercício diário, ao formato-padrão da

⁶⁴ É interessante observar a distinção que faz Watt entre a “escola realista” e o realismo formal. Enquanto a primeira inscreve-se na história como um movimento voltado ideologicamente à transcrição fiel da realidade, o segundo é, sobretudo, um método narrativo, predominante na forma do romance, cuja técnica descritiva, predominantemente referencial, voltada à particularização de fatos e personagens, tempo e espaço, propicia uma maior aproximação literária da imitação de realidade. Ou, segundo Watts: “o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias” [Watt, 1996: 32].

informação, por outro lado expandiram-se, lá e cá, no romance e no jornalismo, as experiências formais, como já se observou no presente trabalho. É nos Estados Unidos, ironicamente a pátria por excelência do texto jornalístico esquemático, piramidal, que se desenvolvem importantes reexames de tradições, dentre os quais se inclui até a retomada de técnicas do realismo formal, mesmo dentro do Novo Jornalismo. É o caso do já mencionado Truman Capote e de Gay Talese em algumas de suas reportagens. Como já observado, a principal distinção destes em relação a *Armies of the Night* ou certas obras de Tom Wolfe, por exemplo, é a não-assunção formal do caráter contraditório da verdade⁶⁵. Tais autores, ao invés, privilegiam as principais técnicas do

⁶⁵ Isto é, pelo menos no que diz respeito ao caráter subjetivo de seus textos. Tanto Talese como Capote, nas obras mencionadas, não problematizam explicitamente, do ponto de vista formal, a questão do autor, central para Wolfe e Mailer, preferindo manter um foco narrativo entre a onisciência (no caso de *A Sangue Frio*) e o que provisoriamente chamo de onisciência jornalística (no caso da maioria das reportagens em *Fama e Anonimato*), que se constitui de uma mistura complexa de onisciência literário-narrativa e elementos da composição jornalística, devidamente suturados na narrativa principal, tais como entrevistas e unidades informativas (no sentido benjaminiano de explicações terceirizadas, isto é, cuja origem não é declaradamente autoral ou experiencial).

Assim, por exemplo, para a reportagem “Frank Sinatra has a Cold”, cuja maior, digamos, curiosidade de almanaque é o fato de ter sido escrita sem que seu autor lograsse entrevistar o próprio cantor, Talese interpela o filho do astro, Frank Jr, o qual apresenta, a certa altura do texto, a partir de um ensejo criado na narrativa:

“Sinatra voltou a tempo de ver o tão esperado documentário da CBS com sua família. Lá pelas nove da noite ele foi à casa de sua ex-mulher, Nancy, jantou com ela e com suas duas filhas. O filho, que agora eles raramente encontram, não estava na cidade” [2004: 285].

Em seguida, passa a falar de Frank Jr: “Frank, Jr., que tem 22 anos, estava viajando com uma banda para Nova York [...] Hoje Frank Sinatra, Jr., que seu pai diz ter batizado em homenagem a Franklin D. Roosevelt, passa a maior parte do tempo em hotéis [...] Sua voz é suave e agradável [...] Embora ele seja muito respeitoso em relação ao pai, fala dele de forma objetiva, e às vezes não consegue esconder uma nota de arrogância no tom de voz” [285-286].

Esta impressão sobre o garoto, embora profundamente pessoal, é feita sem notações de texto pessoais. A seguir, Talese adota as marcações textuais (aspas e indicadores de discurso) para identificar o trecho seguinte como entrevista:

“Uma das coisas que contribuíram para a fama precoce de seu pai, diz Frank, Jr., foi a criação de um “Sinatra de *press-release*”, concebido para “distingui-lo do comum dos mortais” [...]” [286]

Ao final das declarações de Frank, Jr., que passa em revista o perfil do pai segundo o filho, com significativas notas de ressentimento, Talese volta à narrativa: “O programa da CBS, narrado por Walter Conkrite, começou às dez da noite. Um minuto antes, tendo acabado de jantar, a família Sinatra se reuniu em volta da televisão, unida para o que desse e viesse” [287].

É como sumário informativo (no qual predomina o uso verbal do presente do indicativo) que Talese introduz, por outro lado, a figura da filha preferida de Sinatra:

“Nancy tem 25 anos. Ela mora sozinha: seu casamento com o cantor Tommy Sands terminou em divórcio, a casa dela fica num subúrbio de Los Angeles. Agora está fazendo seu terceiro filme e gravando para a gravadora do pai” [277]

Embora não tenham como objetivo principal, como já dito, a problematização formal da questão do autor, Talese e Capote compartilham com outros novos jornalistas a inclinação pelo uso de técnicas literárias, o que inclui a adoção de uma voz narrativa, mesmo que – nos presentes casos – fatalmente onisciente. Isto é em si uma revolução do formato jornalístico, um desafio a características tradicionais

realismo formal para criar uma determinada ilusão referencial, ainda que romanceada (porque narrativa) – e o fazem magistralmente, no caso de *A Sangue Frio*, por exemplo, ou do perfil de Frank Sinatra (“Frank Sinatra has a Cold”), escrito por Talese em 1966 para a revista *Esquire* e que se tornou um marco no gênero, senão por outro motivo, porque Talese jamais entrevistou o astro para escrever a matéria, logrando, no entanto, o intento de mostrá-lo em seu ambiente, em suas sutilezas e contradições. Assim, em Talese, Sinatra é a um só tempo “um dos que na velha Sicília seriam chamados de *uomini rispettati* – homens de respeito: homens que são ao mesmo tempo grandiosos e humildes” [Talese, 2004: 264-265] e “um homem totalmente imprevisível” [266], capaz de protagonizar cenas improváveis como a seguinte, em que, “fungando um pouco por causa do resfriado”, senta-se a um canto em uma boate em Beverly Hills, observando a bota de um circunstante, e:

“Por um instante, depois de mirá-las durante algum tempo, desviou o olhar, mas agora as fitava de novo. O dono das botas, que simplesmente estava calçado nelas olhando o jogo, era Harlan Ellison, um escritor que acabara de escrever um roteiro, *The Oscar*.

A certa altura, Sinatra não se conteve.

“Ei”, gritou ele com sua voz levemente áspera, mas ainda assim suave e límpida. “Essas botas são italianas?”

“Não”, disse Ellison.

“Espanholas?”

como objetividade, *leads* e a lógica da pirâmide invertida. Em última instância, pode-se dizer, a escolha formal de tais autores presume obrigatoriamente uma preocupação com o papel do autor e com a questão da experimentação pessoal do mundo exterior, matéria-prima de todas as suas narrativas. Afinal, o foco crucial da matéria, para a esmagadora maioria dos novos jornalistas, são as personagens, cujas histórias são recriadas “do ponto de vista do sujeito, do autor e outras pessoas envolvidas” [Hynds, 1975: 160]. Assim é que, em um artigo para a revista *Creative Nonfiction* intitulado “Como não entrevistar Frank Sinatra”, uma espécie de *backstage* pessoal da famosa reportagem, Talese declarou: “Desde meus primeiros tempos como jornalista, eu estava interessado menos nas palavras exatas que saem da boca das pessoas que na essência do que elas dizem” [Talese, 2004: 512]. “Há muito”, diz, em prefácio de *O reino e o poder*, espécie de biografia não-autorizada do *New York Times*, “acredito que o realismo é fantástico” [2004: 529].

“Não.”

“São *inglesas*?”

“Escute, não sei, cara”, retrucou Ellison, franzindo as sobrancelhas para Sinatra, e voltou a prestar atenção no jogo.

A sala de bilhar mergulhou em súbito silêncio [...]. Então Sinatra se afastou do banco em que estava e foi andando em direção a Ellison com aquele seu gingado arrogante. [...]

“Não gosto da maneira como você está vestido”, disse Sinatra.” [2004: 268]

Depois de uma tensa alteração, esparramada em um diálogo entrecortado, beirando as vias-de-fato, o homem das botas retira-se, ofendido⁶⁶. Rumores.

“Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata”, disse Sinatra, em tom ríspido.

O subgerente concordou com um gesto de cabeça e voltou para seu escritório” [269].

A cena é profundamente sintomática da personalidade irascível, controversa, do homem-mito que ficou conhecido como “The Voice”. Não há explicitação, na reportagem, de que Talese tenha testemunhado o embate Sinatra-Ellison. Pressentimo-lo ali, à espreita, por exemplo, por alguns índices atributivos de enunciados, como “disse”, “afirmou” etc, a demarcar comentários de terceiros (com suas devidas aspas, como

⁶⁶ “Sinatra disse: “O que você faz da vida?”

“Sou encanador”, disse Ellison.

“Não, ele não é”, apressou-se em gritar outro jovem do outro lado da mesa. “Ele escreveu *The Oscar*.”

“Ah, sim”, disse Sinatra, “Eu assisti, e é uma merda.”

“Que estranho”, disse Ellison, “porque o filme ainda não foi rodado.”

“Bom, eu assisti”, repetiu Sinatra. “E é uma bela merda.”

Então Brad Dexter, bastante tenso [o ator tornou-se companheiro fiel de Sinatra depois de salvá-lo de um afogamento no Havaí], a figura corpulenta em flagrante contraste com o pequeno Ellison, disse: “Vamos, rapaz, não quero você nesta sala”.

“Ei”, Sinatra interrompeu Dexter. “Você não está vendo que estou conversando com esse cara?”

[...] A cena estava ficando ridícula, e Sinatra parecia não levar aquilo muito a sério. Quem sabe estivesse movido por um tédio profundo, ou um profundo desespero; depois que os dois trocaram mais algumas farpas, Harlan Ellison saiu da sala” [269].

manda o protocolo jornalístico); mas ele se nos apresenta anódino – embora, talvez, mais interferente na narrativa do que o próprio Mailer em *Armies*, posto que, ao não problematizar a si mesmo, perpetra o ilusionismo de comandar o mundo. Assim, quando ele começa a reportagem dizendo “Frank Sinatra, segurando um copo de bourbon numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes...” [Talese, 2004: 257], aceitamos apaixonadamente esta imagem, como se se tratasse de uma transposição direta do real, sem interpolação da língua e de um observador⁶⁷.

O eixo central da reportagem, que enfoca essa noite na boate, duas seções de gravação de um especial nos estúdios da NBC, duas noites em Las Vegas e um dia de gravação de um filme nos estúdios da Paramount Pictures, é permeado de vários parênteses sobre a personalidade e episódios biográficos da vida do cantor, com detalhes cuja origem nem sempre é esclarecida no texto, e que vão de seu casamento fugaz com Ava Gardner ao fato de que sua *mamma* Dolly Sinatra queria vê-lo engenheiro da aeronáutica, passando por cenas e depoimentos de conhecidos de Sinatra. Um diferencial de Talese em relação a Wolfe e Mailer, em suma, é que o primeiro não se coloca explicitamente em seus textos. A ficção é, de certo modo, perfeita: sem dissonâncias ou dúvidas, vamos adentrando o mundo de Sinatra e cobrindo-lhe de certezas. Mal conseguimos imaginar outro Sinatra: não há versões. O pacto com o leitor é extra-textual: sabemos, e por isso lemos o trecho como crônica⁶⁸.

⁶⁷ Note-se aqui, novamente, a escolha formal de uso do nome completo do artista, à guisa de apresentação jornalística.

⁶⁸ Depois, no artigo para a *Creative Nonfiction*, Talese abriria o jogo sobre seu método de aproximação com o objeto – que, como já foi observado, jamais chegou a ser entrevistado para a reportagem. Para contornar tão fantástica circunstância, Talese declara ter entrevistado mais de cem pessoas de alguma forma ligadas ao ídolo, enchido mais de 200 páginas de anotações (incluindo suas impressões sobre os encontros e as pessoas) e levado alguns meses para, ao final de todo este processo, apresentar o texto de 55 páginas que foi publicado na *Esquire* em abril de 1966 (a primeira tentativa de entrevistar Sinatra aconteceu ainda no inverno de 1965). “Esse método de acompanhar com atenção, ouvir com paciência e descrever cenas que permitem vislumbrar o caráter e a personalidade de um indivíduo”, isto é, esse

Evidentemente, reduzir Gay Talese, grande contador de histórias, a um “realista” seria pretensão demais – ou de menos. Como repórter, ele foi muitas vezes mirabolante: filho de imigrantes italianos, embrenhou-se desde cedo nas pequenas histórias, e também tornou grandes personagens acessíveis; escreveu sobre sexo, publicou um dossiê sobre os impérios da mídia norte-americana, e, como os grandes repórteres de sua geração, ia às ruas, às casas, aos submundos, aos epicentros, para ver com seus próprios olhos o que quer que fosse. Consagrou-se grande cronista de Nova York, sobre a qual escreveu milhares de “serendipitosas” observações, desde “os nova-iorquinos piscam 28 vezes por minuto, quarenta quando estão tensos” [19] até “num bar enfumaçado, um homem magro mas rijo, de cabelos brancos, faz o que pode para ser lembrado. Ele paga bebidas para as pessoas e lhes entrega cartões onde se lê: ‘Billy Ray – O último dos lutadores sem luvas’” [123]. Aqui, a vivacidade, o não-total, está no valor que Talese confere ao específico, ao ordinário que se torna extraordinário e vice-versa. O foco não está na versão, na tensão de verdade, mas na fluidez e elegância reveladora das linhas, como no seguinte trecho de “Roubando a roda de Benny”, reportagem integrante da série épica sobre a construção da ponte Verrazano-Narrows em Nova York, no início da década de 1960:

“Vamos com calma”, disse Joe Jacklets, “esse troço pode se soltar.”

“Não se solta não.”

Então Joe retirou o último pino da peça de duas partes e, imediatamente, uma metade – com cerca de quinhentos quilos – deslizou do cabo e caiu da ponte:

“Meu Deus.”

método “*new journalism*” de escrever, diz, “foi, em sua melhor expressão, reforçado pelos princípios do *velho jornalismo* de incansável trabalho de campo e fidelidade à verdade e precisão dos fatos” [2004: 520]. Precisão, mas não tão literal: alguns entrevistados, como “seu fornecedor de roupas preferido em Beverly Hills” e “uma senhorinha grisalha que viajava com Sinatra pelo país, carregando uma mochila com as sessenta perucas dele” [514], por exemplo, não são citados no texto, apesar de presumivelmente ajudarem a compor o *profile* do astro.

“Ohhhhhh.”

“Cris...to.”

“Nãããooo!”

“Je...SUS.”

A equipe, com os capacetes apontando da plataforma, ficou vendo a peça de meia tonelada caindo feito uma bomba em direção ao mar.” [2004: 193]

O foco desta reportagem são os trabalhadores da construção, seu dia-a-dia na obra e suas histórias.

Trinta e oito anos depois da inauguração, em 2002, Talese voltou a escrever sobre a ponte para a revista *New Yorker*⁶⁹. Reencontrou personagens como Edward Iannielli, metalúrgico que conhecera em 1963 e que, em 1991, participou do trabalho de reforma da construção. Enquanto se debruçava no espaço vazio em algum dos pontos mais altos da torre, espalhando “pasta antiferrugem em todos os pontos de corrosão que havia na superfície plana e nos parafusos da ponte”, Iannielli “via a si mesmo trinta anos atrás, colocando os mesmos parafusos no mesmo aço, e mais uma vez se sentiu identificado com aquela grande estrutura. Lágrimas vieram aos seus olhos e, mergulhando a mão esquerda num balde com uma pasta avermelhada, ergueu-a para tocar uma placa de aço sem manchas [...] Com o dedo médio encurvado, escreveu, o mais claramente que pôde, em letras maiúsculas, “Catherine” – o nome de sua mulher, de trinta anos de idade, que morrera de câncer havia pouco tempo” [2004: 503]. Ao grafar o nome da esposa no ponto mais alto da ponte, a personagem sela uma união simbólica (mulher e ponte), cobrindo-a de valor emocional. Do alto da ponte, também, ele via, “estendendo-se por quilômetros, as formas e os matizes variados da cidade: os

⁶⁹ Processo semelhante permeia *O Segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, que delineia, com um intervalo de 22 anos entre os dois relatos (1942 e 1964), a complexa relação do autor com um morador de rua de Nova York, Joe Gould. Ambos os textos saíram pela *New Yorker*, publicação na qual o escritor possuiu vaga cativa até o fim de sua carreira.

parques verdejantes e as estradas perlongadas por fileiras de árvores, os campanários das igrejas, fileiras de casas, os edifícios de apartamentos e os arranha-céus – quanto mais altos eram, mais lhe eram familiares” [504].

As técnicas do romance servem aos novos jornalistas como uma luz sobre o mundo obscuro da individualidade. Em Mailer, porém, ao contrário de Talese, o homem não compõe um quadro estável e coerente com seu ambiente, mas integra o caos perceptivo; não há entendimento possível além daquele conferido de si para si, e mesmo este é difuso, não-total, fugaz; em consonância com uma visão obrigatoriamente subjetiva do mundo, a linguagem em que esta se traduz é dúbia, repetição-oclusão-criação de imagens, confusão e edição. Se, para Talese, a linguagem é uma arma para se construir o mundo, em Mailer ela é falha, necessariamente irônica, pois que seus conteúdos não são fixáveis, como não o é o mundo; o que predomina, no lugar da ilusão referencial, é a luta permanente entre a fragmentariedade e o vigor agregador do sujeito.

O pêndulo entre história e romance, que fundamenta a organização em tomos de *Armies*, não pára nunca, mas a ênfase é sempre em seu caráter perspectivista. Por isso é que, na segunda parte do livro, “uma espécie de romance da história”, Mailer renuncia a seu cargo de protagonista-coadjuvante (embora mantenha a mesma prerrogativa como narrador) e dá espaço a outras narrativas sobre a Marcha. No encontro das versões, a verdade: não há apenas uma Marcha sobre o Pentágono.

2.5. AS MUITAS VERSÕES DA HISTÓRIA

O segundo segmento de *Armies* dedica-se ao “Romance como História”, como o define Mailer no intertítulo. Parte substancial deste é reservada à avaliação da repercussão mediática em torno do evento da Marcha sobre o Pentágono. Notícias breves, números sobre a manifestação e relatos de repórteres são citados, parcialmente reproduzidos e analisados ao longo do texto, sempre costurados com as dissertações temáticas de Mailer (desenvolvidas a partir de questões pontuais, como interesses políticos e bandeiras contraculturais envolvidos no contexto da Marcha, ou gerais-alegóricas, como a auto-imagem da América e a origem de certos comportamentos psico-sociais na manifestação etc). Por trás desta segunda parte essencialmente ensaística, o tempo narrativo avança em ritmo entrecortado, de acordo com o caráter móbil da composição textual; montamo-lo, da mesma maneira que o texto é pura montagem, arquitetura do ensaísta. Não há mediação, mas construção; na acumulação de imagens, versões e vozes, o texto se conjuga complexo, não-redutível; volta-se a si mesmo, questiona-se e assume a ambigüidade como seu território.

Em determinado momento desta segunda parte do livro, Mailer compara dois artigos de órgãos da imprensa de orientações editoriais distintas, teoricamente sobre o mesmo episódio da Marcha, um confronto entre policiais e manifestantes. O primeiro, de Jimmy Breslin, conta que “tudo o que restava eram aqueles cordões de tropas e turmas indiscriminadas de garotos que xingavam os soldados” [*apud* Mailer, s/d: 283]; o segundo, de Gerald Long, do *National Guardian*, diz: “uma companhia de PMs surgiu da direita, correndo desajeitadamente como fantoches. Estacaram diante da rampa,

reagruparam-se, colocaram os rifles em riste e avançaram. Os manifestantes, incrédulos, abriram-lhes passagem...” [284].

Segundo Barthes, o realismo – entendido como “qualquer discurso que aceite enunciações creditadas apenas pelo referente” [1984: 95] absorve a notação do verossímil (“seja, admitamos”, concordemos) em seu próprio tecido estrutural. O discurso tradicional da História e o discurso jornalístico, ambos com pretensões referenciais, expulsariam, assim, a possibilidade do significado de dentro do signo a fim de criar o que Barthes chama de “ilusão referencial”, uma ilusão de objetividade plena do discurso, tentativa de fazer deste o “simples encontro de um objeto e de sua expressão”, a pura “representação” da pura “realidade”. Ou, segundo Motter, “na recusa de assumir o real como significado, é o próprio significado que é excluído, confundido com o referente” [2001: 33].

Ora, se a própria linguagem, como nos diz Schaff, entre outros, é um produto social, “criadora de nossa imagem do mundo e [...] também uma criação desse mundo” [Motter, 2001: 19]; se os signos têm um caráter ideológico e plurivalente, que reflete e deforma a “realidade” [Bakhtin, 1981: 47], e cuja dialética oscila e se renova conforme a interação viva entre os indivíduos, entranhados em uma dinâmica rede social, então não é possível se pensar no discurso, seja ele histórico, jornalístico, confessional ou ficcional, sem assumir que eles se compõem de notações necessariamente valorativas, estabelecidas interindividualmente (pois resultam de consensos e dissensos eletivos entre grupos)⁷⁰.

⁷⁰ Em meio a uma infinidade de rótulos, vigentes ou não, pode ser tentador referir-se à obra de Mailer como um exemplar de romance-reportagem ou um romance histórico. Quanto à primeira expressão, questão venal do livro de Rildo Cosson intitulado, sugestivamente, *Romance-reportagem: o gênero*, é utilizada pelo autor especificamente para nomear a produção experimental de jornalismo literário feita no Brasil ditatorial das décadas de 1960-1970. Sob influência parcial do *new journalism* norte-americano, o que Cosson chama de romance-reportagem também descobre novas personagens, anti-heróis, a força do testemunho e a experimentação de técnicas literárias para abordar uma contemporaneidade elétrica; porém, persiste na terminologia em si – embora não necessariamente no cuidadoso texto de Cosson – a sugestão de uma duplicidade de gêneros (romance e reportagem) que vai contra a idéia de uma filiação

Assim, nos trechos de reportagens supracitados por Mailer, entrevemos duas narrativas sobre um mesmo acontecimento, e ambas vêm carregadas de signos valorativos que apontam para a presença de um enunciador e de uma “vontade de sentido”. Completando as citações anteriores, temos, primeiro, em Breslin, a censura velada aos “moleques”, “vagabundos em roupas andrajosas”, cuja única preocupação, durante a manifestação, era provocar os soldados (estes, note-se, não aparecem nenhuma vez no texto acompanhados de alguma conotação direta, pejorativa ou não, como se sua dignidade fosse “protegida” textualmente pelo autor, guardada sob o disfarce de casual denotação: são, na reportagem, simplesmente “soldados”, “tropas”, “um capitão”, e enfrentavam a “molecada” “em silêncio”):

“Taste and decency had left the scene a long time before. All that remained were these lines of troops and packs of nondescript kids who taunted the soldiers. The kids went to the bathroom on the side of the Pentagon building. They threw a couple of rocks through the first-floor windows. The soldiers faced them silently. From the steps, a captain in the Airborne kept calling out through a bullhorn.

comum das narrativas, isto é, contra a visão de que ambas as formas, jornalística e romance, são afinal construções ficcionais.

O conceito de romance histórico, por sua vez, mantém explicitamente em sua formulação a idéia de uma narrativa e ação que reproduzem ou mimetizam a realidade. Assim, segundo Jameson, tal forma nasce da intersecção entre as “existências individuais” e os “acontecimentos históricos” [Jameson, 2007: 192], mediados por um “evento histórico” significativo [191]. O ponto de vista, no romance histórico, nunca é puramente subjetivo; antes, a “multiplicidade” de seus “participantes” deve “representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual” [191].

Segundo Jameson, o romance histórico foi solapado contemporaneamente pelo “subjetivismo intensificado do texto modernista” [200], de “pouca densidade referencial” [201], e enfrentaria atualmente dois obstáculos a seu reflorescimento: a privatização da esfera pública (Hannah Arendt) e, por outro lado, a banalização da idéia de crise [202]. A visão da história, aqui, coincide em diversos pontos com o idealismo progressista da forma realista em Lukács, sucessora natural do romance histórico no século 19. Já para Perry Anderson, que escreveu uma resposta a Jameson, os anos 1970 são a década de resgate do romance histórico [216]; o romance histórico “pós-moderno”, porém, é o antípoda da aura progressista anterior: não se tem mais a emergência, mas a decadência; não a história literal, mas a fábula, o “novo verossímil” [219], o ataque frontal para nos acordar para a história – visão oposta ao veredicto pessimista de Jameson.

Como se pode ver, a apropriação da expressão “romance histórico” é confusa, contraditória; sua principal matriz conceitual, porém, é a forma realista lukácsiana, que, como já vimos, mantém o desejo idealista por uma objetivização narrativa da realidade – caminho contrário ao que persegue a presente obra de Mailer e suas correlatas nos anos 1970, mais próximas, se assim se quiser ponderar, da definição mais genérica, fabular, proposta por Anderson.

“A Company, hold your ground, A Company,” his voice said. “Nobody comes and nobody goes. Just hold your ground, A Company.”

The mob on the grass in front of the soldiers began chanting. “Hold that line, hold that line.”

There was no humor to it. These were not the kind of kids who were funny. These were the small core of dropouts and drifters and rabble who came to the front of what had started out as a beautiful day, one that would have had meaning to it. They turned a demonstration for peace, these drifters in raggedy clothes, into a sickening, club-swinging mess. At the end of the day, the only concern anybody could have was for the soldiers who were taking the abuse” [Mailer, 1968: 286-287].

Adiante, Breslin observa que “os moleques xingavam e gozavam os soldados” [s/d: 284] (“the kids taunted the troops and kicked at them”). “Batam neles, eles não são de nada!”, diziam (“Hit them – they won’t hit back”). A figura sólida de um manifestante ergue-se da multidão, devidamente concretizado em *jeans* e barba, para maltratar um soldado: “Um rapaz magricela e barbudo com uma jaqueta *jeans* gritou, correndo com um suporte de bandeira em riste, e atingiu um soldado nas costas”. O repórter conclui com um parecer lamentoso sobre o episódio, que só vem a reafirmar o tom de sua narrativa: “O que era no início essa marcha pacifista agora se convertera num exercício de ferir soldados. E isso durou até o anoitecer”⁷¹.

O relato em terceira pessoa, disfarce do autor, não resiste à exumação superficial do texto: temos ali, em sua ordenação de palavras e cenas, toda a reprovação que o repórter reserva ao que supõe ter presenciado: uma ofensiva de populares contra um resignado batalhão da polícia. E o que ele vê não é o mesmo que Gerald Long, do *Guardian*, cuja impressão do dia de manifestação, também em terceira pessoa, conduz-nos delicadamente a um parecer mais favorável a manifestantes e polícia. A matéria

⁷¹ “Whatever it was that this peace march had started out to be, it now became an exercise in clawing at soldiers. And it lasted into the darkness” [1968: 287].

abre com uma descrição inicial de cena: “Alguns manifestantes mais próximos da entrada e um bom número dos que estavam atrás da linha da frente incitavam a multidão a avançar, para entrar em choque com as tropas que formavam um cordão compacto, de rifles apontados.” [Long, *apud* Mailer, s/d: 284].

Até aí, Long parece cooptar com o ponto de vista de Breslin: estão dados os elementos para uma rebelião popular. Em seguida, porém, o foco se volta para o centro nevrálgico da manifestação: este não se reduz aos “moleques” de Breslin, mas, sim, aparece em sua forma organizada (institucionalizada e, portanto, mais respeitável):

“A debate ensued. SDS leaders, also among the first near the doors, grabbed portable loudspeakers and urged the crowd to sit down. (“It would have been a bloodbath,” SDS leader Greg Calvert commented later. “A thousand people could have been killed if they attempted to storm those lines unarmed. We regarded those urging the crowd forward as left adventurers and tried to stop them. We succeeded.”) [Mailer, 1968: 287-288].

Aqui, o velho truque prestidigitador do jornalista, uma das principais estratégias que, aparentemente, lhe permite eximir-se do texto enquanto autor, embora tudo selecione e recontextualize a seu gosto: colocar as declarações na boca de outrem. A cena que se segue parece corroborar o que disse Calvert, concentrando-se no confronto entre tropas e manifestantes. Ambos os lados aparecem desnorteados, e tal percepção é reforçada pelo cuidado com que o repórter se abstém de adjetivações mais taxativas (preferindo os penalizados adjetivos de “atônitos”, “desajeitados”, “petrificados”⁷²) e pela sucessão alternada de investidas, ora dos manifestantes, ora da polícia, como que a mostrar uma espécie de placar nulo, em que os soldados (“nossos rapazes”) apontam

⁷² Ou: “like puppets”, “stunned”, “frozen”.

armas “para moças e rapazes da mesma idade deles”, até o ponto em que, quase que eqüanimamente, PM e manifestante são esmurrados:

“A company of MPs materialized from the right, running awkwardly like puppets. They stopped in front of the ramp, regrouped, leveled their rifles and marches forward. Unbelieving demonstrators just gaped at them, stunned, confronted for the first time by the guns of “our boys.” Then something remarkable happened. People began laughing. Someone threw yellow flowers at the MPs, who by now had stopped, frozen, guns pointed at young men and women their own age” [Mailer, 1968: 288].

Significativamente, “Os PMs foram envolvidos. As pessoas permaneciam com seus rostos a poucos centímetros dos canos dos M-14 semi-automáticos e de alguns rifles ocasionais.” O parágrafo seguinte, rápida parataxe de cena, tem um tom quase esquemático:

“The MPs executed and about-face, seeking to clear out the demonstrators who ran behind them. A youth refused to be moved. A rifle butt landed in his stomach. He grabbed the rifle. Several youths grabbed rifles. Four helmets were stolen. A demonstrator was slugged. An MP was slugged” [1968: 288].

Embora procure manter-se o mais próximo possível de um tom lacônico nessa parte de sua narração, Long não se abstém de colocar uma opinião crítica como “observador”, quando “xerifes federais de capacetes brancos, retirados da calma dos tribunais, avançaram, brandindo os cassetetes. Pareceu a este observador – tanto nesse incidente como nas 30 horas que se seguiram – que os xerifes visavam particularmente as mulheres” [*apud* Mailer, s/d: 285].

Com os diálogos, ou, antes, monólogos generalizados diante da polícia (“Juntem-se a nós!”, pediam os jovens aos soldados) e específicos (de uma moça diante de um soldado), a impressão final é de um não-embate:

“Each time the action stopped in a particular spot, demonstrators sought to speak with the soldiers, who were under orders not to respond. “Why are you doing this?” a demonstrator asked. “Join us” the soldiers were asked. It was obvious that some of the troops were weakening. A few soldiers seemed ready to faint. “Hold your lines, hold your lines,” a captain repeated harshly, over and over, to the soldiers.

A girl confronted a soldier, “Why, why, why?” she asked. “We’re just like you. You’re like us. It’s them,” she said pointing to the Pentagon. She brought her two fingers to her mouth, kissed them and touched the soldier’s lips. Four soldiers grabbed her and dragged her away, under arrest. The soldier she had spoken to tried to tell them that she hadn’t hurt him” [1968: 288-289].

Neste momento da narrativa, temos a interferência súbita de Mailer-ensaísta: “Já deve ser óbvio nesta altura”, observa, “que uma história imparcial da Marcha sobre o Pentágono talvez nunca venha a ser escrita, como qualquer outra história que tenha de confiar na idoneidade dos detalhes” [s/d: 285]. Ele também tem sua versão para o episódio, cujos primeiros momentos “não foram isentos de terror de ambas as partes” [278]. E dá seu julgamento como se encarnasse alternadamente um e outro lado da disputa, quase com o mesmo tom irônico com que narraria um jogo de futebol americano, recheado de duvidosas vociferações imaginárias da polícia contra a população (vide a gradação sobre as “lendas provincianas” ouvidas pelos soldados a respeito dos hipsters-beatniks-hippies: “a venalidade, a criminalidade, a imundície”...) e

vice-versa (sendo que a visão dos manifestantes, “côncios” da “vilania e a imensa torpeza do poderio militar americano na Ásia”, é mais branda):

“The demonstrators, all too conscious of what they consider the profound turpitude of the American military might in Asia, are prepared (or altogether unprepared) for any conceivable brutality here. On their side, the troops have listened for years to small-town legends about the venality, criminality, filth, corruption, perversion, addiction, and unbridled appetites of that mysterious group of city Americans referred to first as hipsters, then beatniks, then hippies; now hearing they are linked with the insidious infiltrators of America’s psychic life, the Reds! the troops do not know whether to expect a hairy kiss on their lips or a bomb between their knees. Each side is coming face to face with its own conception of the devil” [Mailer, 1968: 282].

A seguir, começa o jogo:

“Let us give the literal picture. At this early stage, before the demonstrators were to sit down, a close-packed line of MPs with clubs, backed by another line of soldiers, was supported further by separate U. S. Marshals a few feet behind them, arrayed like linebackers”. A linha de manifestantes, por sua vez, “was composed of a mix of SDS-Contingent with a greater number of unattached young demonstrators caught in the suction of the action. Posed against the lines of soldiers, already some historic flowers were being placed insouciantly, insolently, and tenderly in gun barrels by boys and girls” [1968: 282].

Logo adiante, Mailer reproduz o depoimento (supostamente) espontâneo de um soldado ao *East Village Other*, como uma forma de anuenciar a complexidade do evento: “Uns 40% de toda a tropa eram a favor da manifestação de vocês [...]... talvez uns 30%

estivessem ali só para baixar o pau e ferir quantos lhes aparecessem pela frente [...] Mas os outros 30% ficaram serenos, e a verdade é que não estavam ligando a mínima para todo aquele negócio. Tinham-lhes dado um trabalho para fazer, e era tudo” [s/d: 279].

Em seguida, ao refletir sobre qual poderia ter sido a orientação dada às tropas antes da manifestação, Mailer cria um discurso fictício de um major aos soldados, em que, ao mesmo tempo que os manifestantes são definidos como “cidadãos americanos expressando seu direito constitucional de protesto”, “isso não quer dizer que a gente vá deixá-los cuspir na nossa cara”:

“Well, men,” says the major, “our mission is to guard the Pentagon from rioters and out-of-march scale pre-arranged-upon-levels of defacement meaning clear? well, the point to keep in mind, troopers, is those are going to be American citizens out there expressing their Constitutional right to protest – that don’t mean we’re going to let them fart in our face (...) put it this way, I got my buddies being chewed by V.C. right this minute maybe I don’t care to express personal sentiments now, negative, keep two things in mind – those demos out there could be carrying bombs or bangalore torpedoes for all we know, and you’re going out with no rounds in your carbines so thank God for the .45. And first remember one thing more – they start trouble with us, they’ll wish they hadn’t left New York unless you get killed in the stampede of us to get to them. Yessir, you keep a tight asshole and the fellow behind you can keep his nose clean” [1968: 283].

A caricatura do major imaginário é delineada aqui com muita vivacidade pelo Mailer-cronista-ensaísta-romancista. Na coloquialidade, nos trejeitos e interjeições, pode-se quase divisar um acento texano, alusão, quiçá, à retórica mítica da ala conservadora da política e do exército norte-americanos como aparecem nos filmes hollywoodianos e nas transmissões do Congresso: “eu tenho vários amigos sendo

mastigados pelos viets”, “sim senhor, quero esses rabos bem apertados” etc.⁷³ O estereótipo irônico, aqui, do comandante de exército dos Estados Unidos diante de um evento de importância internacional, converte-se, entre texto e contexto, em um comentário ferino sobre as autoridades ligadas à Marcha e, em última instância, sobre a postura norte-americana diante da guerra.

A seguir, voltando o olhar para a cena, Mailer observa que “a maioria dos manifestantes logo ali à frente não tinha a aparência daqueles estranhos meninos cabeludos que [os homens das tropas] nunca chegaram a conhecer bem no curso colegial”. O olhar é breve; logo adiante, Mailer desfia uma longa reflexão sobre a crise da classe média norte-americana (*para mais, vide nota 55*), dizendo que “os

⁷³ Há que se estudar mais profundamente a origem e significados da personagem militar norte-americano do meio-oeste parodiado em inúmeras obras do cinema e da literatura norte-americanas. Uma caricatura aproximada aparece em diversas obras de crítica alegórica do ou sobre o período histórico de *Armies*, relacionadas direta ou indiretamente à guerra do Vietnã ou ao contexto da Guerra Fria. Em filmes antológicos como *Dr. Strangelove*, *Apocalypse Now* e *Platoon*, observa-se comumente a desintegração psicológica das personagens expostas ao absurdo da guerra e à rígida disciplina militar, cuja lógica insana é representada não raro por algum comandante conservador, obtuso e insensível, que, se não é texano, frequentemente guarda semelhanças de caráter com os traços míticos-anedóticos do *lonesome cowboy* do Oeste. Assim, o soldado Lawrence é reprimido veementemente pelo Sargento Hartmann em *Full Metal Jacket* (*Nascido para Matar*, de Stanley Kubrick, 1987); o jovem recruta Chris trava conhecimento com o complexo sargento Barnes em *Platoon* (idem, 1986, de Oliver Stone, ele mesmo um ex-combatente no Vietnã, que compôs uma trilogia sobre a guerra, integrada também pelos filmes *Heaven and Earth* (1993), sob o ponto de vista de uma garota vietnamita, e *Born on Fourth of July* (1989), história de um soldado americano que volta paralítico e desgostoso da guerra e alia-se ao movimento pacifista nos EUA); e, desconstruindo os lugares de bem e mal, o capitão Willard gradativamente enlouquece em sua missão de encontrar e matar um condecoradíssimo comandante da guerra no Vietnã, poeta e líder carismático, o coronel Walter Kurtz, que aparentemente perdeu o juízo e fundou uma espécie de comunidade tribal no meio da selva vietnamita (*Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, 1979). Sátira à paranóia da Guerra Fria, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Fantástico*, 1964, Stanley Kubrick) também tem o general enlouquecido Jack Ripper, uma espécie de John Wayne psicótico, que detona um ataque nuclear contra a URSS, querendo delirantemente proteger seus “fluidos corporais” (isto é, sua potência sexual) da ameaça comunista. Um dos pontos altos do filme é a cena do “cowboy” texano, major Kong, montado em uma bomba nuclear em pleno ar e acenando, excitado, seu chapéu, como se estivesse em um rodeio. A bordo de um B-52, Kong analisa o *kit* de sobrevivência disponível (que inclui meias de nylon, rublos, ouro, chicletes e batons) e comenta, com típico acento texano: ““Shoot, a fella could have a pretty good weekend in Vegas with all that stuff!” (“Vegas” entra no lugar de Dallas na dublagem final, devido ao então recente assassinato de JFK, ocorrido nessa capital). Drama ou comédia, as alusões não são gratuitas. Não por acaso, o presidente dos principais anos da guerra do Vietnã, Lyndon Johnson, era texano, um rancheiro texano (há uma caricatura de seu jeito grosseiro em *The Right Stuff*, de Tom Wolfe, da época em que ele ainda era o vice de Kennedy); e a recorrência de líderes políticos oriundos do meio-oeste, como se pode observar, perdura nos dias de hoje, mantendo aproximadamente a lógica *yankee* de “cortar ao meio e depois dar um *band-aid*” em questões de política internacional. A paranóia norte-americana com o Vietnã é tão grande que a guerra tardiamente serviu de pano de fundo para *blockbusters* sem maior complexidade crítica como a série *Rambo*, quase como uma citação auto-explicativa, tal sua fixação mítica no imaginário mundial.

manifestantes, por seu lado, ficaram aliviados de um modo ainda mais profundo porque seus olhos tinham fixado os dos soldados, e tinham sido os dos soldados os primeiros a se desviarem. Entreolhavam-se sobre o abismo das classes, as classes médias e as classes trabalhadoras” [Mailer, s/d: 280].

2.6. DIALÉTICA E SOBREPOSIÇÕES: A QUESTÃO DO ENSAIO

Se no segundo segmento de *Armies* o amálgama formal é fundamentalmente ensaístico, sob a lógica da montagem textual, isto é, da sobreposição de estilos e técnicas, no primeiro segmento – intitulado, simetricamente, “A História como Romance”, por oposição à segunda parte, “O Romance como História” – a proposta central é participar o leitor das andanças do autor-personagem-testemunha durante a Marcha, e para isso recorre-se a uma forma essencialmente narrativa, calcada na alternância cena-digressão (note-se, como já se insinuou antes, que tal alternância acaba por tornar-se um dos pontos enfraquecedores da almejada simetria entre a primeira e segunda partes da obra, devido ao predomínio de longas dissertações no texto, as quais minam a força narrativa do primeiro segmento que se poderia contrapor à força ensaística do segundo).

De qualquer maneira, prevalece, por trás da construção bipartite de *Armies*, uma dialética de formas cuja expressão se dá em diversos níveis (entre as duas partes e dentro de cada uma delas): a multiplicidade de vozes (autor, personagem e narrador são paradoxalmente um e vários), as tensões romance x história, jornalismo x romance, ensaio x narração, verdade x versão etc. Na primeira parte, a dialética concentra-se sobretudo na multiplicidade das vozes; já na segunda, se por um lado ainda se percebe

tal polifonia de fundo, a dialética faz-se estruturalmente presente na opção do autor pela forma ensaística.

A descontinuidade de estilos e tons, notável especialmente na segunda parte de *Armies*, intitulada “O Romance como História”, é perfeitamente cabível, pois condiz formalmente com a vontade do autor de desconstruir sentidos (ou construí-los de maneira muito particular e mesmo intuitiva), de não fixá-los. Segundo Lucia Lippi, em texto intitulado “O Ensaio e suas Fronteiras”, a principal característica da forma ensaística, o ceticismo, é o que lhe confere um tom fragmentário, original, desafiador e sobretudo não-dogmático. Baseado na expressão da “riqueza subjetiva”, “o ensaio descreve, reconta, se pronuncia, testemunha [...] Não procura a lei mas a singularidade da experiência individual” e “tem no inacabamento sua forma básica” [Aguiar: Lippi, 1997: 63]. No caso da forma literária romanesca, dá aspecto móvel à estrutura narrativa.

Assim, depois de um excuro sobre como a classe média (na figura presente dos manifestantes, “filhos que dela tinham desertado”, ao um só tempo “revolucionários” e “secretamente débeis”) estava de certa forma passando por uma catarse histórica, simbólica, no ato do confronto com os policiais (estes, identificados à classe trabalhadora, “leal aos amigos, não às idéias” [s/d: 281]), Mailer retoma a cena cronológica, sempre entremeando-a com seus comentários “sociológicos” ou imagéticos:

“Minutes passed, an hour went by – these troops were more afraid of them than they were afraid of the troops! Great glory. They began to cheer. Those who were not in the first row yelled insults, taunted the soldiers, derided them – the demonstrators in the front looked into the soldiers’ eyes, smiled, tried to make conversation. Hey, soldier, you think I’m a freak. Why am I against the war in

Vietnam? Cause it's wrong. You're not defending America against Communism, you're just giving your officers a job" [Mailer, 1968: 285].

À descrição pessoal da situação “de excitação, perplexidade, interesse e expectativa” no Mall (ao lado do Pentágono), seguem-se as matérias já citadas de Jimmy Breslin e Gerald Long. Mailer então enceta as últimas pinceladas sobre o cair da noite deste primeiro longo dia da Marcha. O tom é pictórico, pontual, acompanhando o arrefecimento dos embates, a desarticulação do movimento, o esvaziamento das quadras. “Em algum lugar”, diz, “alguém queimou sua carta de convocação”, e seguiram-se outras, qual uma “revoada de pirilampos pairando sobre a extensa grama do Mall” [s/d: 285-286]. Os ônibus partiram repletos de manifestantes; os “milhares restantes [...] entreolharam-se e decidiram que talvez fosse hora de pegar um táxi ou iniciar a longa caminhada de regresso a Washington – na verdade, estavam famintos e ansiavam por uma boa refeição”.

Quando restavam apenas “algumas centenas”, acendeu-se a maconha. “O cheiro da erva, doce quanto o mais doce aroma de folhas de chá queimado, foi arrastado pelo Mall, com seu adocicado suave de mato penetrando pelas narinas, relaxando o pescoço”; sentimo-lo, a Mailer, relaxando ele próprio, como a compartilhar este momento conciliador, embora a esta altura ele já tivesse sido preso e *não presenciase a cena*.⁷⁴ “Seria esse um dos momentos”, reflete, “em que o Secretário de Defesa olhou pela sua janela no Pentágono para a multidão do Mall e estudou as fogueiras que

⁷⁴ Logo no início do livro, Mailer expõe ao leitor sua experiência pregressa com várias substâncias psicoativas (“uísque, maconha, seconal e benzedrina” [s/d: 15]), comentando que “agora, porém, que tinha de novo um cérebro funcionando ativamente [...] era crítico quanto a todas as drogas”. Sua opinião e relação particular com a droga enquanto autor-personagem, porém, não o impede de olhar, enquanto narrador-ensaísta, a cena de jovens fumando maconha diante do Pentágono com desprendimento moral. Em consonância com seu gosto por aproximar contrastes, Mailer concilia a ilegalidade suave da droga com a imponência opressora do quartel-general do governo, da mesma forma como, na primeira seção do livro, chama de “contradições” pessoais o fato de não aprovar as drogas ao mesmo tempo em que ainda aceita “uma tragada de maconha de tempos em tempos” [15].

tremeluziam na distância? Não lhe provocariam reminiscências de outros acampamentos e outras fogueiras em Washington e na Virgínia, há pouco mais de um século? O Secretário de Defesa, no consenso geral, é um homem muito complexo, leitor de poesia – teria uma admiração secreta pelas obras de Robert Lowell, enquanto olhava debruçado em sua janela?” [286]⁷⁵. O capítulo termina com um já mencionado apelo de volta à narrativa, ou, antes, aos caminhos que tomaram as personagens que dominaram a primeira parte do livro, “A História como Romance”: “Mas o que aconteceu a Lowell, a Macdonald, a Dellinger, ao Dr. Spock, ao Padre Rice, a Lens, e a todos? Sigamos adiante” [286].

Mailer retoma a história a partir do instante em que é separado de seus colegas “notáveis” pela prisão⁷⁶. Desconhecemos suas fontes, embora, aqui e ali, ele aluda a algum órgão da imprensa e cite trechos de reportagens, como feito anteriormente, a fim de a um só tempo iluminar certos episódios e subjacentemente apontar o que parece ser a indeterminação dos fatos por trás de testemunhos distintos sobre o mesmo evento.

A riqueza de detalhes episódicos do capítulo sobre o destino de Macdonald, Lowell e outros ecoa as velhas orientações em relação ao romance realista nos moldes

⁷⁵ Robert Strange McNamara, Secretário de Defesa dos Estados Unidos entre 1961 e 1968.

⁷⁶ Os principais “notáveis” à frente da Marcha de 1967 eram ativistas políticos com um currículo variado em manifestações civis, como Jerry Rubin (que fundaria, em 1968, junto com Abbie Hoffman, o Youth International Party, cujos membros ficaram conhecidos pelo termo *yippies*), David Dellinger (que, com Rubin e Hoffman, integraria o grupo que posteriormente se apelidou de Chicago Seven, preso durante a manifestação contra a guerra do Vietnã durante a turbulenta Convenção Nacional do Partido Democrata, em agosto de 1968); Sidney Lens (jornalista e autor de obras analíticas sobre os desdobramentos do imperialismo norte-americano); Alfred de Grazia (“um esbelto e elegante siciliano”, segundo Mailer [1968: 22], que coordenou o evento no Ambassador Theatre e cuja vasta obra vai de peças literárias a estudos sociológicos, educacionais e políticos); o lingüista Noam Chomski; o reverendo William Coffin Jr.; o pediatra Benjamin Spock (cujo livro, *Baby and Child Care*, de 1946, é mencionado depreciativamente por Mailer); a artista e líder do Movimento das Mulheres pela Paz, Dagmar Wilson; os escritores Paul Goodman (poeta, ficcionista, ensaísta e co-fundador nos EUA da terapia Gestalt), Norman Mailer, Barbara Deming (ativista feminista) e Mitchell Goodman (casado com a escritora e ativista Denise Levertov); o poeta Robert Lowell e o controverso crítico Dwight Macdonald (que escrevia para a *New Yorker* e a *Esquire* e cunhou o pejorativo termo “parajornalismo” para se referir à prática corrente dos novos jornalistas, num artigo célebre intitulado “Parajournalism, or Tom Wolfe & His Magic Writing Machine”, publicado em 1965 para a *New York Review of Books*, e no qual ele polemiza: “Entertainment rather than information is the aim of its producers, and the hope of its consumers”).

lukácsianos em “Narrar ou Descrever”: aqui, aparentemente, é a ação que importa; o narrador a privilegia, ao preferir a cena em lugar do comentário. A ação presentifica a crise social através das relações entre as personagens e destas com seu meio, não permitindo-lhes isolar-se em seus destinos e signos particulares (assim, por exemplo, não sabemos que roupas vestem, que gestos fazem, qual a cor da grama do Pentágono em que pisam, e sequer as personagens se nos apresentam como unidades distinguíveis e estáveis). Ao mesmo tempo, porém, encontramos-nos num tempo adiante: a ação, enquanto protagonismo de seus sujeitos, se esvazia diante da dança previsível dos eventos, tornada *performance* mediática. Os “notáveis” tornam-se engrenagens, medida integrante do tempo histórico, sintomas de um sentido maior em que suas ações pesam tanto quanto o espaço que ocupam, tanto quanto sua ausência de real importância. Assim, no caso, nenhum discurso feito pelos “notáveis”, parece-nos, leva a platéia a grandes mobilizações: os “jovens manifestantes” que os acompanham fogem ao ver os policiais se aproximando; “talvez fosse a influência dos filmes que tinham visto de exércitos de autômatos, talvez fosse o estado de intoxicação de seus fígados após quatro horas de discursos” [s/d: 287]. O doutor Spock conta uma de suas histórias “favoritas”⁷⁷, um “sargento negro” dá seus comandos para a primeira linha de tropas avançar, e os notáveis se sentam, ciosos de seu papel quase burocrático no processo, aguardando a prisão; ocorre “uma breve escaramuça, sobre a qual nenhum relato é claro” [288]. “Em seguida, Dellinger, Dagmar Wilson e Chomski foram presos”. O comentário crítico que se segue não nos poupa de uma impressão em geral apática sobre o episódio: Dellinger foi solto na mesma noite e proclamou, em uma coletiva de imprensa, uma “tremenda vitória”; Mailer discorda desta afirmação, argumentando

⁷⁷ “Dr. Spock began to speak to the troops. He told a story which was obviously one of his favorites. He had received a letter not so long ago from a soldier who wrote to him from Vietnam in tones which condemned the war. Dr. Spock wrote back only to have his letter returned with the legend, “Verified deceased” [Mailer, 1968: 291-292].

(diga-se de passagem, na mesma moeda retórica) que, “no pólo oposto da gama de opiniões da Esquerda, os amargos veteranos poderiam comentar que era dessas “tremendas vitórias” que nasciam os campos de concentração” [289]. A prisão das personalidades na Marcha é aqui analisada em sua dimensão simbólica e em suas possíveis apropriações por parte de uma imprensa, por um lado, oficiosa, “do lado das autoridades”, e, por outro, mais progressista, ambas, de qualquer forma, empenhadas em “transpor a história real dos acontecimentos para suas próprias necessidades”. Tais comentários, chamando a atenção do leitor para a manipulação dos discursos em favor de determinada posição política diante da conjuntura social, aparecem aqui e ali na prosa de Mailer, como a acautelar os crentes na pureza dos “fatos”. Sobretudo, porém, tais intervenções se encarregam de desconstruir a própria narrativa de *Armies*. Ao desnudar os disfarces ideológicos e transformar o ato social em teatro de vontades, tais entrechos críticos parecem sugerir que, a despeito do que se narra e se especula na obra e fora dela sobre a Marcha, os significados dos acontecimentos ocorrem efetivamente fora deles mesmos, fermentados e multiplicados *ad infinitum* na consciência idealista e romântica de cada um (temos tantas histórias como há consciências):

“In fact it would not have mattered too much what did happen – Dellinger, like any leader of such a Mobilization, would have been bound to claim an enormous victory. It is this he could have told Rubin on the night before the March – if we are to make the unwarranted assumption that such cynicism was actually in his conscious head – he could (or if not Dellinger, another leader) could have thought that what happened at the Pentagon would not matter short of the most incredible victory – such as McNamara joining the demonstrators – or the most abysmal defeat, a paralysis of all activity before the sight of the troops. Anything less than these alternatives would produce the same predictable results – each side would claim a great victory for its own principles, the press would be naturally on the side of the

authority (although much which was favorable to the other side would be leaked) *and the Left Wing and underground press and word of mouth would be sure to distort, enrich, ennoble, purify, and finally transpose the real history of the events to their own need*; the real victory or defeat could be measured later by the militancy, money, and mass available for the next big operation. In the meantime he had appealed to the conscience of America, to the middle-class conscience at any rate, he had appealed through the attraction of the mass of numbers of the people who had attended, the numbers arrested, and the names of the notables” [Mailer, 1968: 293] (*grifo meu*).

O idealismo de Dellinger, seu apelo à “consciência da América”, é parte do amplo material que doura os sentidos da Marcha; a “América”, esta alegoria nublada de si mesma, entre Coca-Cola, *hippies*, Jeffersons e McNamaras, quer uma grande revolução americana, e, “como a Revolução Americana tem de fazer sua escalada de olhos vendados na longa noite capitalista, qualquer coisa que resultasse em publicidade convertia-se deste logo numa bengala” [s/d: 290]⁷⁸.

Como a reafirmar que a Marcha vive nas consciências (inundadas de percepções da “América”) de seus participantes, Mailer especula o que poderia argumentar Rubin a Dellinger: embora concordasse em parte com este último, Rubin talvez pudesse ter respondido que “não haveria vitória autêntica a menos que as tropas pudessem abandonar suas posições com a convicção de que fora ganho algo de mágico”. A América de Rubin é mística, Rubin é “um místico, um místico revolucionário”; “acreditava, por isso, que o caos que sobreviesse aos distúrbios forçaria a erupção de uma crise, levaria o governo a ampliar seus poderes e, dessa maneira, polarizaria o país e desenvolveria a força da Esquerda, que poderia então construir novos valores, novas comunidades, novas forças”. Talvez, em suma, sua visão fosse a “visão coletiva dos

⁷⁸ “Since the American Revolution must climb uphill blindfolded in the long Capitalist night, any *thing* which was publicity became a walking stick” [1968: 293].

jovens revolucionários, iluminados pela droga, da classe média americana” [290]. Não temos aqui uma perspectiva, ou duas, ou três, mas a exemplificação de inúmeras, a polissemia e polifonia como o cerne constituinte do próprio texto.

Essa estrutura básica que intercala a narração cronológica com intervenções críticas (as quais, por sua vez, transitam entre tons tão díspares como a explosão alegórica e a dissertação sociológica) está presente em todo o livro, embora o tom permanentemente ensaístico, cujo fundamento é pinçar os elementos de análise conforme o movimento flutuante-argumentativo da consciência, seja característico da segunda parte. Neste movimento da prosa, a contradição ou desconstrução da univocidade de idéias se dá em cada lance, na contramão do pendor taxonômico, que quer simplesmente registrar e classificar [Adorno, 2003: 17], e a favor de uma crítica “interpretativa”, em que o transitório, o lampejo e o *insight* provocam a dúvida, o questionamento, as lacunas significativas. Assim, por exemplo, Mailer narra a prisão dos “notáveis” e depois nega sua efetividade, para, em seguida, mergulhando nas consciências imaginárias de seus artífices, extrair-lhes novos lumes de idealismo, exortações da América, de Novos Tempos, sem que isto conclua uma visão única sobre o episódio ou esgote o assunto – porque, em sua própria forma, o texto é inesgotável: não visa a um fim, mas a uma abertura; não repousa, mas transita.

“O ensaio”, diz Adorno em “O Ensaio como forma”, “é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional” [Adorno, 2003: 37]. Mais aberto, porque “nega qualquer sistemática”; e mais fechado, porque “trabalha enfaticamente na forma da exposição”, já que nega a fixação, a pré-determinação, o acabamento total. “A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites”, que aproxima o ensaio da arte, poder-se-ia dizer, quase que do ilusionismo estético, ciente de sua não-filiação a uma realidade

única, de seu caráter caleidoscópico e particularizante. “O aspecto não completamente resolvido de cada detalhe ensaístico, seu caráter audacioso e antecipatório, acaba atraindo outros detalhes como sua negação; a inverdade, na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar, é o elemento de sua verdade” [Adorno, 2003: 39].

Assim, em *Armies*, por vezes o que é apresentado como “fato”, no movimento de sua quebra, torna-se obscuro; da alegoria que se segue parece emanar uma maior verdade, embora mito; e esta não-resolução do lugar da verdade lhe dilui o sentido; sem fixar-se, a verdade se queda, expectante, até oportunamente se vislumbrar no próximo golpe, como um espectro fugaz, nem fato, nem ficção: instabilidade [41], pontos cegos [44], descontinuidade [34].

Tal indeterminação aparece, por exemplo, no trecho em que Mailer fala sobre o tratamento específico dado às mulheres durante a manifestação.

Em um primeiro momento, o autor aborda os discursos da imprensa. Sobre Dagmar, uma das poucas mulheres “notáveis” da Marcha, líder do Movimento das Mulheres pela Paz, observa que foi “mais brutalmente tratada pelos xerifes do que qualquer dos notáveis do sexo masculino” [Mailer, s/d: 295]. Corroborando a visão de Gerald Long, a quem os policiais pareciam visar especialmente às mulheres, o autor argumenta que “todas as reportagens e depoimentos de testemunhas são unâimes em citar, com dados brutais e estarrecedores, a ferocidade com que os xerifes e soldados trataram as mulheres” [295]. Mailer reproduz trechos de algumas reportagens que confirmam esta impressão, dentre os quais o mais dramático descreve um espancamento (o autor é Harvey Mayes, “do Departamento de Inglês do Hunter College” – não temos dados mais precisos):

“One soldier spilled the water from his canteen on the ground in order to add to the discomfort of the female demonstrator at his feet. She cursed him – understandably, I think – and shifted her body. She lost her balance and her shoulder hit the rifle at the soldier’s side. He raised the rifle, and with its butt, came down hard on the girl’s leg. The girl tried to move back but was not fast enough to avoid the billy-club of a soldier in the second row of troops. At least four times that soldier hit her with all his force, then as she lay covering her head with her arms, thrust his club swordlike between her hands into her face. Two more troops came up and began dragging the girl toward the Pentagon.... She twisted her body so we could see her face. But there was no face there: All we saw were some raw skin and blood. We couldn’t see even if she was crying – her eyes had filled with the blood pouring down her head. She vomited, and that too was blood. Then they rushed her away” [apud Mailer, 1968: 303].

A seguir, numa ponte quase telegráfica para as divagações associadas, ou, antes, num salto, cujo sentido é propositadamente vestigial, contrastante e incompleto, Mailer fala da “lógica na repressão”: “É a lógica de tudo isso que nos faz pensar. Existe sempre uma lógica na repressão, tal como existe sempre uma lógica no pior comercial da TV. A lógica está aí por uma razão: fará penetrar algo em nossa carne” [s/d: 300].

“Mas, aqui”, continua, “a lógica fala-nos da secular miséria do soldado profissional”, cujo medo é “o da crueldade das mulheres”. Seu comentário é freudiano, lacunar, alegórico: o soldado “é, em sua versão mais brutal, um homem que conseguiu manter-se vivo até os sete anos porque havia homens, pelo menos seu pai, ou seus irmãos mais velhos, para o manterem vivo – sua mãe não o afogara em oceanos de amor; o seu medo, portanto, é o da crueldade das mulheres –, talvez ele nunca mais volte a ter outra oportunidade como essa. Espancar uma mulher sem ter de fazer amor com ela. Por conseguinte, os xerifes empenharam-se em seu trabalho; o mesmo fizeram

os soldados especiais reservados para a hora em que todo mundo, salvo os xerifes e eles próprios [isto é, eles e seus pais?], abandonasse o Pentágono” [300].

Em outra parte do livro, também Mailer interrompe a narração da invasão dos manifestantes ao Pentágono para evocar o rancor psicótico dos soldados:

“... a small group, perhaps twenty-five, made a quick push, broke the line, broke through the MPs, and actually entered the Holy of Holies – they were in the Pentagon racing down a corridor.

Not for long! Troops had been brought into the Pentagon the night before, they had slept on cots in the corridors of the building (...). Confined inside, suffering the tension of endless hours waiting for unseen anarchists, bomb-throwers, Communists, poison gassers, poison in the water, nymphomaniacs, drug addicts, insane Negroes, and common city folk to inundate them under their human wave in these drear corridors, one can only guess – unless there are films – at the unmitigated fury with which the few demonstrators were clubbed and kicked, arrested, and carried off” [Mailer, 1968: 278].

Quanto às mulheres, trauma neurótico da infância dos soldados, foram surradas “ainda por outra razão. Para humilhar os manifestantes, para quebrar sua renovada resistência e reduzi-la à velha desobediência passiva [...]; lançaram-lhe na cara que eles continuavam sentados enquanto suas mulheres eram espancadas e arrastadas [...]. Sim, foi uma hora difícil – e a pior hora para os monitores, que, de megafone em punho, tentavam acalmar os mais rebeldes, dispostos a investir a qualquer preço. Sim, foi uma hora difícil – a classe trabalhadora tivera o seu momento de desforra. Grande júbilo. Com rifles e cassetetes, tinham dado uma lição neles” [s/d: 300-301]. O embate entre soldados e manifestantes remete novamente à alegórica oposição entre classe média e classes trabalhadoras. Quanto à Esquerda, diz Mailer, vive com a “parcial convicção” de

que vai morrer na câmara de gás. “Talvez seja melhor morrer”, especula, “pouco a pouco, em cada sessão pública” [301]. Em seguida, furor alegórico (“Matem as mães!”), cassetetes, rumores misturam-se e rumam todos a um final apoteótico de parágrafo, como se comprimissem o tempo e ebulissem toda a “América” em uma pequena palma da mão, o jugo impotente e extasiado do romancista:

“One wonders why no musicians were playing as the clubs came down – just motherly legalistic injunctions from the bullhorn; motherly! the clubs of the Marshals, the butts of the rifles of the soldiers came down with more force. Kill the mothers! All the while, rumors passed. A demonstrator was already dead they heard – then next that they were all to be taken away and beaten one by one. Now the rumors changed. At X hour, a charge would come down on them. They would be clubbed to death” [1968: 304-305].

O rosto ensangüentado da manifestante é colocado em paridade com a misoginia dos soldados: o espancamento é tão palpável quanto a neurose. No outro lado da “América” mítica, os *hippies* dividem suas mulheres. Eles diziam aos soldados, “olhe bem. Somos livres. Temos maconha, temos comida para repartir, temos garotas. Junte-se a nós e divida as garotas com a gente”. “Uma generosidade de esquimós e de nova classe média [de novo a fixação de Mailer] que esses soldados da classe trabalhadora e das cidades do interior não compreenderiam facilmente. Quem é que divide sua própria garota, era a pergunta deles. Sim, os *hippies* ofereciam muito, ofereciam demais” [s/d: 294].

É digno de nota que, apesar da tentativa expressa de não-fixação, de desconstrução da Marcha e seus entornos, Mailer insiste, ao longo de todo o livro, em algumas idéias; por exemplo, a respeito do abismo social, mítico e freudiano entre soldados e populares, encarnados, em *Armies*, como classes médias e trabalhadoras; ou

a respeito da ineficiência política da Marcha, como uma luta, ora de cavalheiros, ora circense, com direito a toques exóticos como levitação do Pentágono e *hippies* copulando à luz do sol, “odisséias para a lua” e “xerifes com caras de górgones” [190].

Por outro lado, a manifestação popular, enquanto assunto, casa perfeitamente com a vontade ensaística, de não-fixação, do autor, na medida em que concretiza, em sua aglomeração de detalhes, um grande cenário alegórico a ser explorado, quase sem necessidade de transposição, apenas florescendo a partir da extração certa de elementos fabulares. Sob a denominação comum de “manifestação popular”, as discontinuidades podem ser aproximadas: assim, os discursos dos partidos têm como fundo musical o *show* de uma banda de *rock*; o Pentágono é abraçado por fanáticos que querem fazê-lo flutuar para acabar com a guerra (e a conexão imagética deste acontecimento com o clima transcendental da Marcha é o que leva o cético Mailer a bater o pé, acompanhando a canção mística); Mailer, na plenitude de sua figura janota de meia-idade, atravessa deliberadamente o cerco para ser preso, e sua calma burocrática ao fazê-lo (preferia estar num jantar em NY!) se mistura à consciência da repercussão mediática de seu ato (ou seja, a um só tempo, o ato já antecipa o discurso, e o discurso, que já é esperado, antecipa o ato, em estreita retroalimentação); e a tensão social, que se mistura à tensão sexual, aparece em trechos como este, na segunda parte de *Armies*, em que Mailer conta que as mulheres “faziam sua guerra à parte”:

“The girls conducted their war. They had been walking in view of the soldiers, talking to the soldiers, standing in front of them, studying them, putting flowers in their barrels, smiling – some were gentle and sweet, true flower girls; others were bold and with the well-seasoned and high-spiced bitch air of fifty Harlem pickup lovers in a year, not saying how many whites – they unbuttoned their blouses, gave a real hint of cleavage, smiled in the soldier’s eye, gave a devil laugh, then a bitch

belly laugh at the impotence of the man's position in a uniform, helpless to reach out and take her" [1968: 298].

Não se sabe exatamente a que momento da Marcha se refere o trecho supracitado, embora este apareça narrativamente depois da prisão de Mailer, isto é, num momento não-presencial do texto. Esta confusão cronológica-narrativa é comum na segunda parte de *Armies*, totalmente estruturada em função de intercalações digressivas, reflexivas e narrativas. Mesmo na ação, como já dito, o panorama sobrepõe-se aos destinos individuais; o autor quer comover, confundir, e em vários momentos parece opinar desopinadamente, isto é, sem expor-se narrativamente sob os signos de “eu” e “declaro”, mas insinuando-se em cada detalhe, na articulação mútua das partes, nos holofotes textuais, na evocação sutil de forças imagéticas por trás de cenas, força esta intuitiva de um sentido maior além do aparente caos do mundo exterior. Nesta parte da segunda seção de *Armies*, Mailer dedica-se a vivificar vários flashes de ação na linha de frente da manifestação, ou seja, exatamente na zona de confronto entre policiais e civis. “É no que diz respeito a essa confrontação”, diz, “que as veleidades de quem escreve uma história devem ser abandonadas” [s/d: 277]. A segunda parte de *Armies*, acrescenta, subitamente categórico, é “um romance real ou verdadeiro – nem mais nem menos – apresentado em estilo histórico”. Assim, a descrição do encontro entre as mulheres e os soldados, cuja força imagética é em si grande, amplia-se alegoricamente quando a ela se segue, em choque com a irreverência das manifestantes, todo o poderio (cujo possível sentido oculto é de um paternalismo repressor e também sexual) dos xerifes, “atrás dos soldados, atentos como cães policiais, andando de uma ponta a outra da linha de PMs, vigiando os manifestantes, batendo os cassetetes nas mãos, ansiosos por uma ação mais apropriada a eles” [294].

Os soldados, segundo Mailer, eram rendidos em turnos de até meia hora, na tentativa de se impedir o aprofundamento de suas relações com os manifestantes. “E por boas razões” [292]: “No princípio do dia [ou seja, quando Mailer ainda não havia sido preso, tendo, portanto, supostamente testemunhado a cena], um casal de manifestantes negros dedicara seus esforços a persuadir um soldado negro que se vira forçado, finalmente, a deixar pender a cabeça e desviar os olhos. Pode-se imaginar o diálogo” [292]:

“Hey, nigger, how long you going to kiss Mr. Charlie’s who-who-who? Going over to Vietnam, going to be nigger hero, huh? Going to have your photograph in a honkie paper, that right, is that right? Hey, Mr. Big, give us some skin, take your fat black hand off that honkie asshole rifle and give us some skin. You’re the man! You’re the man!” [1968: 296].

O testemunho desenvolve-se em um diálogo imaginado. Os dois manifestantes “esfolavam o soldado com aquela feroz ironia negra [...] a sabedoria da tortura estava sob suas peles” [s/d: 293]. O apelo alegórico da exígua “terra de ninguém” [277] da Marcha é quase irresistível; na linha difusa entre tropas e manifestantes, misturam-se

“Sex, fear, the lift of first courage, the lightness of freedom, the oncoming suffocations of dread, the wild swinging ache or the somnolent drift of the pot, the biting cold of the night, the Civil War glow of the campfire light on all those union jackets, hippies on the trail of Sergeant Pepper – the U. S. Army looking out on a field of fires heard demonstrators talking to them, crying, “Join us, join us” [1968: 297].

2.7. MONTAGEM, INDETERMINAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO EM *ARMIES*

A idéia da montagem, recorrente notavelmente entre obras literárias das décadas de 1960 e 1970, permeadas por questionamentos formais, aposta na lógica subversiva dos padrões; assim, em diversas obras do período, diferentes discursos e formas – jornalística, poética, cinematográfica etc – alinhavam uma narrativa freqüentemente obscura, que não aponta para uma resolução definitiva do enredo, abrindo espaço para interpretações por parte do leitor e encerrando o texto e suas dimensões principais – autor, foco narrativo, enredo, tom – em uma aporia irônica, em um movimento não-resolutivo no qual, enquanto uma dimensão aponta, a outra recusa. Em outros termos, segundo Peter Bürger, elaborador de uma Teoria da Vanguarda, “a atenção dos receptores [leitores] já não se dirige a um sentido da obra captável na leitura de suas partes, mas ao princípio de construção” [Bürger, 1987: 147]. “Este tipo de recepção insta o receptor a aceitar que a parte, que na obra de arte orgânica era necessária por sua contribuição à constituição do sentido da totalidade da obra, na obra de vanguarda consta somente como simples recheio de um modelo estrutural”. Bürger opõe a obra de vanguarda, por ele chamada também de “inorgânica” ou “alegórica”, à obra “orgânica”, essencialmente simbólica, unitária, resultado da perfeita harmonia entre homem e natureza⁷⁹.

Bürger identifica a arte orgânica com as obras “realistas” prezadas por Lukács; o perfeito matiz histórico destas seriam, segundo o autor, reflexo de sua característica orgânica de “ocultar seu artifício” [1987: 136]), isto é, de buscar a perfeição formal, o ilusionismo estrutural ou, como já se definiu, segundo Barthes, a ilusão referencial. Em

⁷⁹ “A obra de arte orgânica, elaborada pela mão do homem e que não obstante se pretende natureza, apresenta um quadro de reconciliação entre o homem e a natureza. O característico das obras inorgânicas que trabalham sob o princípio da montagem consiste, para Adorno, em que já não provocam a aparência de reconciliação” [Bürger, 1987: 141-142].

contraste, a obra alegórica ou inorgânica “se oferece como produto artístico, como artefato” [136]. “Ao servir como princípio básico da arte vanguardista”, pondera Bürger, “a obra “montada” dá a entender que está composta de fragmentos de realidade; acaba com a aparência de totalidade”. Consequentemente, “na obra de vanguarda só se pode falar em sentido restrito de “totalidade da obra” como soma da totalidade dos possíveis sentidos” [136]. No contexto vanguardístico, pormenorizado por Bürger à luz das movimentações artísticas da primeira metade do século 20, mas adequado, em suas principais vocações, às preocupações formais de Norman Mailer e seus contemporâneos novos-jornalistas, entre outros, a montagem desnuda o mecanismo de construção da obra; torna-a, em última instância, uma inevitável ficção.

Em seu ensaio de 1930 intitulado “A Crise do Romance”, a propósito da nova proposta “épica” da obra *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Walter Benjamin diz: “O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico” [Benjamin, 1996: 56]. A qualidade épica apontada aqui por Benjamin refere-se à saga do herói vitimado por *choques* consecutivos no contexto de uma realidade desagregada e inconclusa; não se trata mais do herói do romance primevo, ensimesmado, mas de uma espécie de herói “precário”, que sofre as consequências de um destino incerto.

Os choques, tais como a descontinuidade e a montagem ensaística-narrativa do texto, são, para Benjamin, estratégias lingüísticas destinadas a estimular a reflexão ativa

por parte do leitor⁸⁰. A metodologia que perpassa esta lógica anti-sistêmica é o movimento dialético simultâneo de afastamento analítico e aproximação mimética do objeto, movimento o qual Jeanne-Marie Gagnebin considera fundamental para se compreender “a especificidade das transformações da experiência na modernidade” [1999: 81] e que é o cerne da idéia de “apresentação da verdade” [1999: 83] proposta por Benjamin, em oposição ao conhecimento científico, cartesiano, a-histórico, calcado na continuidade dedutiva e na sistematização de dados.

A idéia de apresentação da verdade resulta na proposta de uma escrita filosófica que incluía, entre outras atitudes, a “descrição das formas do tratado/ensaio e da montagem como normas privilegiadas e anti-sistêmicas de apresentação” [1999: 85] e a “importância da interrupção e da cesura, isto é, também importância da descontinuidade” [1999: 85]. Assim, diz Gagnebin, “Contra a idéia de uma totalidade sistemática de um pensamento que se desenrola a partir de si mesmo e chega, por uma série contínua de deduções, à sua realização e completude, Benjamin insiste nos momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção, nas lacunas e nos rasgos do real e do pensar, momentos que, na linguagem poética, a cesura configura” [1999: 86].

Essa metáfora da escrita infinita assinala, em Benjamin, “a impossibilidade de apresentar a verdade de maneira sistemática, continuada e acabada, pois trata-se [...] de desenhar justamente o que não se deixa totalmente apreender ou prender pelo pensamento e pela linguagem” [Gagnebin, 1999: 86].

⁸⁰ O choque, diz Bürger, é recurso que instaura o “caráter enigmático” da obra de arte inorgânica e (em sua proximidade com o fragmentário, o descontínuo, a montagem) força o receptor a renunciar ao sentido, não mais captável pela tradicional interpretação hermenêutica, isto é, que pressuponha um sentido imanente e unívoco da obra. Para o autor, porém, a estratégia do choque na arte possui dois inconvenientes: em primeiro lugar, seu caráter inespecífico, ao gerar reações igualmente inespecíficas, minaria sua eventual força contestatória/política; em segundo lugar, o choque teria, por definição, uma perda rápida de efeito; com o uso repetido, torna-se banal, “quase institucionalizado”, e passa a ser “consumido” [1987: 147].

Impossibilidade também para Adorno: porque, segundo o autor [2003: 61], “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”. Assim, referindo-se a Kafka – cuja prosa do “esquecimento” [Benjamin], que abole as distâncias [Adorno], foi largamente estudada por ele e Benjamin –, assim comenta Adorno a função dos choques na narrativa contemporânea: “Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida” [61]. Impossibilidade: daí Adorno eleger o ensaio como forma de investigação filosófica:

“O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório...” [2003: 25].

Assim, entre os três tipos principais de obra de arte apontados por Adorno, é a categoria da obra fragmentária que pode despontar como forma genuinamente moderna, apta a combater a passividade do sujeito massificado, perdido em uma ilusória identidade entre particular e universal, entre indivíduo e massa, incapaz de atingir, como diz Rodrigo Duarte, uma “subjetividade fruidora” [Duarte, 1997: 53], ou seja, de pensar criticamente. A obra fragmentária constitui uma “possibilidade ativa de conhecimento da realidade, já que [...] possui sua dimensão de aparência reduzida a um mínimo e, portanto, pode tornar-se diretamente objeto de pensamento” [Duarte, 1997: 43].

Em “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, Adorno diz: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” [2003: 60].

2.8. AS PRISÕES DE MAILER

A mais original subversão formal perpetrada por Mailer em *Armies of the Night*, como já observado, diz respeito à desconstrução dos lugares – tradicionalmente bem definidos – de autor, narrador e personagem, e da superposição multidimensional de técnicas tradicionalmente características do romance, do ensaio e da prosa histórica e jornalística, com intersecções satíricas e outras.

Especificamente na segunda seção do livro, “O Romance como História”, sai de cena o Mailer-personagem e emerge o cronista em terceira pessoa (ocasionalmente, aparece ainda um retórico “nós”, nos trechos ensaísticos). Assinala-se desta maneira a passagem para um estilo predominantemente dissertativo, em tom de documento histórico, e de cujas passagens narrativas o autor (enquanto personagem) não mais participa. O divisor episódico de águas entre a primeira e a segunda seções de *Armies* é a prisão do romancista; se, na primeira seção, o episódio demarca o ápice da saga romanceada do escritor, com direito a um epílogo testemunhal (talvez arrastado, prolixo demais, beirando o anticlímax) de dentro da cadeia, com a pernoite na prisão à espera da liberação, na segunda parte do livro o evento é mencionado (aproximadamente na metade do texto) para assinalar a passagem do momento testemunhal para a narrativa

não-testemunhal ou explicitamente romanceada e ensaística a respeito dos acontecimentos pós-prisão de Mailer. A partir daí, o autor não é mais observador daquilo de que fala. Temos, portanto, neste segundo segmento da obra, uma tentativa de agregar, cronológica e criticamente, os acontecimentos não-presenciados pelo autor.

Em contraste, na primeira seção, as digressões e reflexões são intercaladas e conectadas com o relato testemunhal (como já vimos, narrado em artificiosa terceira pessoa). Não temos aqui o ato exteriorizado, o panorama histórico, a estrutura de reportagem em *lead*, mas predominantemente as cenas introjetadas, recicladas segundo a consciência do autor/participante; seu maior aval para assim proceder é a tácita anuência do leitor, que admite o que lê como um testemunho e entrega-se ao vagar – por vezes caótico – deste.

Por outro lado, o relato, que é atrelado sempre a uma experiência individual, subjetiva, jamais fixa em *Armies* seus objetos (e focos). Assim, por exemplo, a vivacidade dos discursos dos líderes de movimentos civis, que não entrevemos em abundância na segunda seção (na qual são privilegiados os atos e declarações oficiais, embora ainda haja lampejos de cenas, como o já abordado discurso de Spock), está presente na primeira seção, e a impressão que nos é transmitida tem uma fonte bem determinada, que é o próprio Mailer, com seus humores e sua sensibilidade romanesca; mas a cena não segue sozinha, isto é, a narrativa não perpetua uma ilusão referencial, sendo permanentemente manipulada pelo autor. Assim, no trecho em que Mailer-participante assiste aos discursos, inicialmente apresenta-se a impressão da personagem:

“Waiting for the literal March to the Pentagon to begin, there were no drinks being served. Only speeches” [1968: 113]. “On went the speeches. Mailer had no

particular idea of their order or what they said: Lincoln Lynch of CORE spoke and Dagmar Wilson of Women Strike for Peace, Nguyen Van Luy, a Vietnamese-born American citizen, and Coffin, who introduced a group of Californians who had carried a peace torch to the rally, walking twenty-four miles a day” [Mailer, 1968: 115-116].

Do panorama de discursos, todos reduzidos a enumerações por Mailer (e, portanto, recolocados textualmente como igualmente importantes – ou desimportantes, integrantes de uma atmosfera caótica, já que “Mailer não fazia idéia alguma da sua ordem ou do que eles diziam”), emergem exemplos, quase ecos indistintos, de falas diversas:

“John Wilson of SNCC⁸¹ told the crowd that “white people are just beginning to find out what it’s like to have grievances and not be able to influence the government,” and one wondered which young white Wasp girls had been the innocents to give such impression. “Welcome to the club,” said Wilson. Then he accused Johnson, McNamara, and Rusk of being the “biggest war criminals in the country”” [1968: 116].

A partir da colocação verbal anuladora do sujeito (“one wondered”), Mailer-participante subitamente distancia-se do ambiente: obviamente, ele é quem imaginou “mocinhas brancas da WASP” na mente do ativista negro John Wilson. Em seguida, Mailer-narrador é quem permite um desdobramento da fala de Wilson:

“We must resist,” Wilson shouted, “we must resist, resist, resist, and resist.” Later he bellowed, “Hell, no – we won’t go,” and the crowd picked it up. He was a good speaker and so was Ella Collins, sister of Malcolm X.

⁸¹ Sigla para Student Nonviolent Coordinating Committee.

“Do you want peace?” she asked to the crowd.

“Yes,” they roared back.

“Well, let’s go get it” [Mailer, 1968: 116].

A superposição de estilos e técnicas narrativas é uma recusa do ilusionismo referencial típico do realismo formal. Em *Armies*, não há linearidade de enredo e personagem em um espaço-tempo fixo (cronológico, causal, seqüencial, ou centrado em personagens e verdades unas e coesas); não se pode estabelecer uma margem de “objetivação do subjetivo”, pois, “diante de um mundo em que o destino dos homens individuais se cumpre na obediência a leis cegas, a arte cuja forma dá a impressão de falar em nome de uma humanidade realizada converte-se em mero palavrório” [Adorno, 2003: 82].

É em nome de si mesmo que Mailer comenta: “A comédia da Nova Esquerda, o seu calcanhar-de-aquiles, preto como tição, estava sendo agora representada” [s/d: 117]. Para Mailer-ensaísta (note-se, em breve trecho, a alternância entre várias vozes, embora sem necessariamente a predominância exclusiva de uma ou outra), “Ella Collins ainda falava para brancos como se alguém pudesse conceber uma sociedade em que todos passeariam pelas mesmas ruas, mas a maioria dos negros naquele recinto cercado de cordas mudara-se para o futuro, para o século XXI negro, em que o Poder Negro conseguiria tornar o homem branco invisível aos negros” [117].

Enquanto isto, o tempo escoava, e,

“In the apathy which had begun to lie over the crowd as the speeches went on and on (and the huge army gathered by music, now was ground down by words, and the hollow absurd imprecatory thunder of the loudspeakers with their reductive echo – you must FIGHT... *fight*... fight... fite... ite..., in the soul-killing repetition of

political jargon which reminded people that the day was well past one o'clock and they still had not started) the Blacks in the roped-in area about the speaker's stand were the only sign of active conspiracy, they were up to some collective expression of disdain, something to symbolize their detestation of the White Left – yes, Mailer was to brood on it much of the next day when he learned without great surprise that almost all of the Negroes had left to make their own demonstration in another part of Washington, their announcement to the press underlining their reluctance to use their bodies in a White War" [Mailer, 1968: 118].

Aproveitando o comentário de Adorno a respeito do narrador em Proust, é interessante notar que o fluxo de consciência, este narrar-de-dentro, que permeia vários, senão quase todos os momentos de *Armies*, é um anulador de gravidades; também um truque para driblar a “ordem espacio-temporal objetiva” [Adorno, 2003: 59] e a falsa sensação de familiaridade da personagem com um mundo exterior que, quer fazer crer o narrador, lhe é estranho, apartado.

Mundo estranho, mas, paralelamente, por um processo quase catártico, tornado extremamente familiar a partir destas mesmas técnicas retóricas do ensaio, que parte do “acamaradamento” do autor com seu próprio objeto – o ensaísta cunha o objeto de idéias, suas idéias, ou, antes, cunha o mundo de seus devires pessoais, transitórios, mas decididos, faísca de plausibilidade dentro do caos. Assim, sobre a questão do movimento civil dos negros, tema obrigatório no final da década de 1960, Mailer adota em *Armies* uma mobilidade retórica semelhante à empregada, por exemplo, em um texto seu anterior intitulado “Um Discurso em Berkeley no “Dia do Vietnã”” – literalmente, um discurso escrito para o Dia do Vietnã, 25 de maio de 1965, em Berkeley, Califórnia, com foco crítico inicial na administração Lyndon Johnson, publicado posteriormente em *The Realist*. Mailer se vale de uma retórica persuasiva (irônica, dramática, metafórica)

para dirigir a atenção do auditório para a imagem de uma América “enlouquecida”, que não quer “perder votos” dos países pobres na “eleição mundial” imperialista e, por isso, faz concessões aos negros norte-americanos.

Na parte sobre o movimento civil dos negros, ele começa provocador, enunciando a tese central: “Tivemos até uma Revolução Negra em que não acreditávamos” [Mailer, 1967: 116]. Aqui, provavelmente insere uma pausa enfática antes de reafirmar adiante a tese, embora, no fundo, enfraquecendo-a (porque os motivos, diz, são pobres) e ironizando-a (a guerra fria vira “uma eleição mundial contra a imagem coletiva do russo” e os direitos civis concedidos aos negros são uma maneira de não deixar a África cair “nos braços de Marx”):

“Tivemos até uma Revolução Negra em que não acreditávamos. Tivemos, sim, tivemos, porque (na verdadeira penúria dos nossos motivos) não nos podíamos dar o luxo de perder votos na África e na Índia, na América do Sul e no Japão, no Vietnã e nas Filipinas, em qualquer lugar empobrecido que nos venha à idéia: estamos competindo numa eleição mundial contra a imagem coletiva do russo, de modo que tínhamos de conceder os Direitos Civis aos negros para que a África não caísse nos braços de Marx” [Mailer, 1967: 116].

E o golpe de misericórdia, desvio retórico para não mencionar de frente a brutalidade da política norte-americana em relação aos direitos civis: “Mas não tinha havido muito amor nesse negócio dos Direitos Civis. Nunca fomos demasiado autênticos. Nunca” [116]. A ironia máxima está na falsa camaradagem do autor com a América, falando dela como um grande “nós”. Falsa, mas verdadeira: logo em seguida, Mailer troca a ironia por uma veemência dramática, que o aproxima dos anseios da América. Diz que o país sofreu a perda de um “herói”, o presidente (John F. Kennedy, assassinado em 1963), depois de sua única vitória ganha para “nós”, “nossa única e

autêntica vitória em todos estes anos, o nosso grande momento” (Mailer se refere, quase certamente, à reviravolta da desastrosa investida na Baía dos Porcos e da crise dos mísseis em Cuba):

“Agora sim, estávamos enlouquecendo. Foi preciso mais para fazer uma nação enlouquecer do que qualquer homem, individualmente, seria capaz, mas o caminho tinha sido percorrido, tínhamos ido longe demais. As certezas estavam despedaçadas.

O nosso país estava transido de medo, semilouco, inautêntico. Precisava de uma guerra ou de um expurgo” [1967: 117].

Tornando a *Armies*, Mailer completa:

“Now there was no room for the sore beneath the skin. A new sore, Vietnam, had pushed the old sore into the light. What a sore! The best of the Whites recoiled in horror from what was now seen, for the evil they had visited on the Blacks was either indescribably worse than they had ever conceived, or the Black had made a Faustian pact with Mefisto, and the Devil was now here to collect” [Mailer, 1968: 117].

Mailer refere-se à diferença entre este momento, 1967, e o momento da Marcha de 1963, que reuniu pacifistas e ativistas dos direitos civis naquele mesmo local, sob aproximadamente os mesmos brados. Àquela época, diz, “havia uma certa atmosfera de desconforto, um ar desolador de opressão por trás de todo o bom humor, como se o sol de uma luminosa manhã de verão estivesse apostando corrida com nuvens invisíveis além do horizonte para chegar à noite antes da tormenta” [s/d: 117]. Agora, ao contrário, a coisa era para valer.

Como se pode constatar, não há simetria formal entre as duas seções de *Armies*, “A História como Romance” e “O Romance como História”, a despeito do peso polarizador evocado pelos títulos e da pretensão advogada por seu próprio autor. O tom retórico-ensaístico, por exemplo, teoricamente característico ou mais adequado à segunda seção, aparece freqüentemente na primeira, da mesma maneira que um improvável tom vívido (improvável porque não vivido) assoma em alguns trechos da segunda seção, como no seguinte:

“The night went on (...). The campfires were lit, the pot – as already described – was passed; what prehistoric forms of the dark bulk of the Pentagon must have taken from its spark, how the figures studying them with field glasses from the roof must have looked – how much like gargoyles on the ridge of a cathedral. Action was on in the night. Hungry, thirsty, the demonstrators were being fed – impromptu self-elected Diggers had organized transportation service for food and water. Beer came in, sandwiches, it was Saturday night – Saturnalia came in: couples began to neck on the grass, some awed by their audacity, some stimulated by the proximity of the Pentagon. Others, using cans, crayons, paints and brush began to write slogans on the stone wall of the Mall, the pier, the sides of the ramp. “WAR SUCKS” went one of the signs, “PENTAGON SUCKS” went another, “FUCK WAR” went a third” [Mailer, 1968: 295]⁸².

Note-se, no excerto supracitado, que não há, por outro lado, uma cena puramente vívida; seu tom é sobretudo panorâmico, mistura-se à intenção derivadora e ao caráter

⁸² A tradução das pichações na edição em português aparentemente está incorreta: “Apareceram sanduíches e cerveja, era um sábado à noite – a saturnália aproximava-se: pares começaram a se acasalar, alguns assustados por sua audácia, outros estimulados pela vizinhança do Pentágono. Outros, usando sprays, carvões, tinta e pincel, começaram a escrever slogans nos muros de pedra do Mall, no embarcadouro, nos lados da rampa. “SANGUESSUGAS DA GUERRA”, dizia uma das pichações. “GIGOLÔS DO PENTÁGONO”, um outro; e “FODA-SE A GUERRA!”, um terceiro. Isso daria muito pano para manga aos jornais quando tudo estivesse acabado, e o lixo deixado no gramado também” [Mailer, s/d: 291].

devorador da forma ensaística (diante dos olhos imaginados dos presentes, aparecem formas pré-históricas, gárgulas, tanto quanto sanduíches e cervejas). O estilo é quebrado pelo comentário extra-cênico a respeito da crítica da imprensa em relação ao lixo e às pichações deixadas pela turba.

Alguns trechos testemunhais da primeira seção têm seu correspondente “jornalístico” na segunda seção. É o caso do homem de barba que ataca as tropas com bandeira em riste avistado por Breslin.

Na primeira seção de *Armies*, durante a manifestação, Mailer, imerso em mantras coletivos de “hare hare rama rama krishna rama” etc, em “uivos de peles-vermelhas desbocando-se em “Fora, demônios, fora!”” [s/d: 143] e exorcizando o Pentágono, em canções da banda de *rock* Fugs, ou seja, imerso no mais exótico e intenso-inconsciente momento da Marcha, e divagando que seu colega Lowell não estava gostando da “hipnose”, subitamente ouve um ruído:

“But now these meanderings were interrupted by a sight to the rear of them and a battle cry, except there was not really a cry at all, just the unheard sense of a cry in the silent rush, the intent silence of a group of near a few hundred men, some wearing motorcycle helmets or fencing jackets or football shoulder pads, who were walking very rapidly, in fact almost at an odd run, in a long wedge perhaps two hundred feet long, forty or fifty wide at the base, and at the front, at the point, in the vanguard two or three carried standards, two or three blue and gold flags of the N.L.F., [Frente Nacional de Libertação], yes the American branch of the Vietcong was rushing across the parking lot for a first assault on the unseen Pentagon at a point not fifty yards from where the Fugs were playing” [Mailer, 1968: 143].

O trecho acima passa pelo registro sensorial (“atrás deles”, “apenas a sensação de um grito no tropel em silêncio”, “just the unheard sense of a cry in the silent rush”), mas, a não ser pela irônica observação final (“a sucursal americana do Vietcong”), tem um tom sobretudo descritivo (embora, é claro, uma visão descritiva jamais deixe de ser também seletiva).

Logo adiante, no entanto, o testemunho assume um ritmo interior: Mailer divaga sobre o que lhe parece ser uma “postura de homens correndo em passo de carga”, e a cena é construída entusiasticamente, pontuada por vírgulas, como a reproduzir a correria desabalada do grupo e o curto espaço de tempo da ação, sendo tudo isso observado por uma espécie de locutor de jogo de futebol, cuja narração corre com o tempo, despedaçando-se, até retomar o prumo (“...e tudo se imobilizou”, “then a halt”):

“On came the rush, the men carrying the standard running at an odd angle, as if the weight of the flag and pole brought their bodies and arms out too far ahead of their legs, so that they gave the impression, like Groucho Marx, of having torsos too large and too humped over for their limbs, (or perhaps this image came from the protection and stuffing they wore) and behind them were men carrying other standards and posters, a sea of slogans, (which could later be used for weapons – sticks and shards of broken masonite) nearly all the men at that odd incline forward from the vertical as if keening at the wind, and Mailer knew where he had seen this before, this posture of men running in a charge, yes it had been in the photographs by Mathew Brady of Union soldiers on the attack across a field, and on they came now, rolled up in some collective wave of purpose (...). The attack came on, The Wedge ran forward, this was a bona fide attack, a prepared attack, yes, and it jammed forward into some narrow exit out of the parking lot, some neck of road and fence and embankment and small pines and the body of troops in this attack, flags in the lead, charged by, went out of sight, and the rear of The Wedge galloping behind, rushed into a jam of bodies on the embankment, heaved to, pushed them forward,

heaved, succeeded, pushed again, and ground finally to a straining equilibrium, then a halt” [Mailer, 1968: 143].

O homem de barba e *jeans* visto por Jimmy Breslin certamente estava no meio destes manifestantes vistos por Mailer, entre “os homens que carregavam as bandeiras”, aqui retratados antes como uma quase-cômica cavalaria, armada de paus, “capacetes de motocicletas” e “ombreiras almofadadas de jogadores de *rugby* ou coletes de esgrima” [s/d: 144].

Mas, ao contrário de Breslin em sua reportagem, Mailer-participante não é onisciente; assim, de onde estava, “durante alguns minutos nada aconteceu. Era impossível ver o que estaria ocorrendo lá na frente da coluna, e os Fugs continuavam a tocar “Fora, demônios, fora!” [145].

Em seguida, um homem “que conhecia Lowell ou Macdonald” se aproximou do romancista e disse, “com um sorriso”, como a resgatar o homem-celebridade, o homem-biográfico, o homem-fora-do-livro:

“They’re looking for you to speak at the other end.”

But the other end was hundreds of yards away, far away from this unresolved action at their elbow. (...) “I’ll get over in a while,” said Mailer (...). In fact, he had about decided he really did not wish to speak” [1968: 144].

Enquanto isso, “lá na frente”, desenrolava-se a cena:

“Abruptly – no warning – the men at the base of the stairs, the very troops who had carried the N.L.F. flags, were running toward the rear in a panic. Mailer had then that superimposition of vision which makes descriptions of combat so contradictory

when one compares eyewitness reports – he did not literally see any uniformed soldiers or marshals chasing this civilian army down the embankment, there was nothing but demonstrators flying down toward them now, panic on their faces, but Mailer’s imagination so clearly conceived MPs chasing them with bayonets that for an instant he did literally see fixed bayonets and knew in some other part of himself he didn’t, like two transparent images almost superimposed” [Mailer, 1968: 144-145].

Este é o trecho do livro em que mais perfeitamente se articulam, em sobreposição dialética, a ação interior e exterior. Uma ecoa na outra, os tempos de ambas afunilam-se e praticamente emparelham-se no tempo da ação exterior, e a escolha narrativa (terceira pessoa, narrador onisciente seletivo, totalmente concentrado na consciência de Mailer-personagem) fortalece a estrutura dramática, que culmina com um acesso de pânico do próprio Mailer:

“Then he saw nothing but the look of terror on the faces coming toward him and he turned to run in order not to be run down by them, conceiving for one instant MPs squirting Mace in everybody’s eyes. Then panic was on him too. (...) He sprinted a few steps, looked over his shoulder, stepped in a drainage trough where the parking lot concrete was hollowed, almost fell with a nasty wrench of his back and abruptly stopped running, sheepishly, recognizing that some large fund of fear he had not even felt for a minute these three days had nonetheless lived in him like an abscess quick to burst now at the first mean threat. He was furious, furious at himself for fleeing and this shame was not balmed by the quick sight he had over one shoulder of Dwight Macdonald standing calm and still, while tens of people scrambled around him in panic” [1968: 145].

Na segunda seção do livro, Mailer comenta, já mais calmo: “É possível que as baionetas não tivessem sido embainhadas – notícias de tais baionetas aparecem em várias reportagens, nenhuma delas verificável, mesmo remotamente, pois até a hora era incerta; seja qual for a razão, a vanguarda dessa força de choque certamente vacilou e subitamente retrocedeu em pânico. (Precisamente a debandada que revelaria o próprio pânico de Mailer pelo Mace)” [s/d: 271].

Estes episódios antecedem a transposição do cordão de isolamento por Mailer e sua conseqüente prisão. Na segunda seção de *Armies*, o autor narra brevemente a investida das bandeiras sob a perspectiva de Walter Teague, um dos presos, que viria a conhecer logo depois:

“Teague, carrying the N.L.F. flag in the forefront, was at this point lost. Someone grabbed his flag. Teague struggled to get it back, and was thereupon arrested, but the flag was left in his possession. Shortly afterward, Mailer, picking a point still further to the left of the charge of the SDS and the Revolutionary Contingent, stepped over the line and was, as described, arrested, brought over the ramp to the River Entrance, and deposited in a Volkswagen where he was soon to meet Teague and the Nazi” [1968: 274].

O encontro com Teague na kombi da polícia é narrado na primeira seção:

“Now a new man entered the Volkswagen. Mailer took him at first for a Marshal or an official, since he was wearing a dark suit and a white motorcycle helmet, and had a clean-cut stubborn face with short features. But he was carrying something which looked like a rolled-up movie screen over five feet long, and he smiled in the friendliest fashion, sat down next to Mailer, and took off his helmet.

Mailer thought he was about to be interrogated and he looked forward to that with this friendly man, no less! (of course the prisoner often looks forward to his interrogation) but then another man carrying a clipboard came up to the, and leaning through the wide double door of the camper, asked questions of them both” [1968: 158].

Esta arqueologia dos vestígios em relação ao episódio Teague-Mailer traz à tona o caráter fragmentário, manipulado, da história em *Armies*, em suas duas seções. Por trás de toda cena, há um comentário; por trás de todo desdobramento, há uma conclusão e, em seguida, um desvio, quiçá um beco aporético – a história em si não é tangível, os lampejos que nos são dados não completam uma figura, mas insinuam a sua incompletude. A cela em que Teague e Mailer foram encerrados era compartilhada por “talvez uns 15 homens”; o romancista “conversara bastante com Teague no ônibus para saber que a filosofia do outro começara, provavelmente, com a observação de Lenin de que a revolução precisava de gente que trabalhasse, dormisse, pensasse e comesse revolução 24 horas por dia” [s/d: 179-180]. Nesse aspecto, Teague “era um profissional – havia algo no modo como ele se dispusera imediatamente a dormir” quando chegaram em suas celas, “com uns cinco metros de fundo por três e meio de largura, equipadas com lavatório, privada e um par de bancos encostados a duas compridas paredes”.

Ao ver o jovem Teague adormecer, “como se a experiência tivesse confirmado sua opinião de que nada aconteceria por uma hora ou duas, pelo menos”, Mailer ficou deprimido. Ele queria terminar logo com aquilo, tinha “uma pressa indecente de ser citado, multado, catequizado sem sombra de dúvida, e ser posto no olho da rua”, talvez “em meia hora e a caminho de Nova York” [180]. Mas “alguma coisa no ar estava errada. Não havia qualquer agitação no corredor adjacente à sua cela, nenhum sintoma

de funcionários debruçados sobre uma vasta e complexa tarefa administrativa – pelo contrário, havia uma impressão definida de inatividade, de solidão mortuária” [180].

Quebrando a expectativa narrativa, cuja lógica causal clássica, a esta altura, pediria uma reviravolta, efetivamente nada de notável parece se passar durante a estadia de Mailer na prisão. Alguns pequenos alvoroços pontuam esta parte da história: a visita de comissários federais e de um ativista que era estudante de Direito, “arvorando-se [...] em advogado da União das Liberdades Civas, veio explicar sucintamente aos prisioneiros quais eram seus direitos e orientá-los sobre a atitude a adotar” [181]; uma indisposição entre um dos presos, John Boyle, “capelão prespiteriano de Yale”, e o carcereiro, “velhote de expressão amena como a de um vovô sulista” [182]⁸³, que pegara o capelão pela manga a fim de conduzi-lo para outra sala e foi repellido silenciosamente, como se o religioso “respondesse: “Tire essas mãos imundas desta roupa sagrada!””; a melancolia de Mailer ao beber água da torneira (porque, “agora cômico do valor da sua sede e esta, portanto, conscientemente racionalizada, perdera todo o seu valor, pois a capacidade de sofrer a sede só era valiosa, por essa mesma lógica, quando não havia água disponível. Ou teria bebido um gole porque desejava estudar o seu novo estado depois de saciar a sede?” [183]); o telefonema para a esposa (“Estamos todos muito orgulhosos de você. – Pausa. – Eu o amo” [187]). E assim por diante.

Alguns trechos trazem índices iluminadores a respeito dos prisioneiros e da atmosfera da Marcha como um todo, como quando Mailer joga xadrez com um jovem prisioneiro “que trajava um casacão de combate dos saldos de guerra [...]. Mailer já não jogava há anos, e teria ficado em apuros se o seu antagonista não fosse tão fraco.

⁸³ “... a mild looking grandfatherly southerner with steel-rimmed bifocal glasses...” [1968: 182].

Finalmente, o outro confessou que estava viajando de ácido. “Cara, você nem imagina como foi o dia... que viagem!” [s/d: 190].

Do cárcere improvisado (as salas utilizadas ficavam no prédio dos Correios em Alexandria), os presos partem na noite de sábado em um ônibus para a casa de correção de Occoquan, Virgínia, onde seriam autuados ao longo de toda a madrugada. Passam a viagem cantando, gritando *slogans* e acenando o V da Vitória para a escuridão. “Um derradeiro grito: “Ei, ei, LBJ. Quantas crianças matou hoje?”” [194].

Em Occoquan, Teague, já desperto novamente, “dormira pela causa, juntara energias e fazia pregação doutrinária no dormitório para quem quisesse ouvir. Uns 15 ou 20 presos estavam sempre em volta de seu catre; sua exposição sobre o valor e deméritos da marcha sobre o Pentágono era o único teatro ativo no dormitório da prisão e atraía por isso os prisioneiros, estudantes, hippies, jovens professores assistentes de universidade, até um rapazote de sólida compleição irlandesa, troncudo, feições espremidas e um rosto tão rubicundo que lembrava, exatamente, um jovem policial que houvesse terminado a instrução. Provavelmente, era isso mesmo” [199].

Encarcerados, os manifestantes entretêm-se com os boatos que chegam (precedidos por uma observação de que “o presunto dos sanduíches era surpreendentemente bom” [197-198]). Primeiro, a respeito das liberações dos presos: ora “os advogados trabalhariam noite adentro”, ora “os comissários tinham ido dormir em casa”, “continuavam as prisões em massa”, “haveria presos chegando durante a noite toda, tantos que ninguém poderia sair no dia seguinte. Amanhã era domingo. Os comissários não trabalhariam num domingo” [198]. Mais tarde chegam as “notícias definitivas”: “os advogados tinham ido embora, os comissários também [...]. De modo que Mailer foi até o seu catre. Ficou ao lado de Noam Chomsky, um homem de traços finos e expressão ascética, absoluta integridade moral” [200-201].

Chegavam aos prisioneiros também boatos a respeito dos outros “notáveis”: Dellinger fora detido e solto momentos antes de Mailer chegar; Dagmar Wilson estava presa, o doutor Spock tentara ser detido, “mas os xerifes tinham recusado”. “De Macdonald e Lowell nem uma palavra: tinha agora a certeza de que eles já haviam voltado para Nova York e, de modo geral, sentiu-se aliviado. Macdonald teria desfrutado cada minuto de prisão, mas algo no vazio dessas horas teria sido nocivo para Lowell” [198].

Na segunda seção do livro, tem-se a confirmação dos boatos: Dellinger e Wilson haviam sido presos e Macdonald, Lowell e Spock, não (este último, diz Mailer, “não foi, embora fizesse esforços para isso – é de supor que os xerifes tivessem ordens para deixá-lo” [288]). “Quando tudo estava terminado, uns presos, outros atingidos por algumas borrachadas [...], Lowell, Macdonald e mais uns poucos encontraram-se sozinhos. A tempestade passara. Saíram ilesos e decidiram voltar para casa; Lowell iniciou um extenso poema dias depois. (Quando Mailer voltou a vê-lo, um mês depois, 800 versos já tinham sido escritos!)” [288].

Enquanto isto, Mailer adormece em Occoquan, em meio a divagações sobre Vietnã e América, juízo final e a Esquerda. No domingo, chegam os jornais. Um coro de prisioneiros reage entusiasticamente às notícias lidas por um companheiro a respeito do enfrentamento entre manifestantes e autoridades – entre elas, um artigo assinado pelo já citado Jimmy Breslin, que, como se sabe, não via com bons olhos os manifestantes da linha de frente da Marcha:

“One of the prisoners began to read aloud, and as he did other prisoners with a pent and happy fury – happy because there was finally something to express – began to roar their responses in unison.

The restrained and carefully instructed troops at the Pentagon met provocation with a minimum of force.

“Bullshit!” shouted the prisoners happily.

They were pelted with rocks from the crowd and according to reliable Pentagon sources were the target of three tear gas grenades thrown by demonstrators. There was no retaliation in kind ordered by the army...

“Bullshit! Bullshit! Bullshit!” chanted the prisoners.

The boy read on through long news stories. Then through columns. He read Jimmy Breslin aloud.

These were not the kind of kids who were funny. These were the small core of dropouts and drifters and rabble...

“Bullshit! Bullshit! Bullshit!” chanted the prisoners.

At the end of the day, the only concern anybody could have was for the soldiers who were taking the abuse.

“Bullshit! Bullshit!” sang the prisoners happily” [Mailer, 1968: 223-224]. (*grifo meu*)

Mailer “sentiu vertigens ao som daquele canto”, vislumbrando subitamente uma idéia: “ele compraria uma estação de televisão e o locutor leria as notícias diariamente, e um coro de rapazes da rua faria os comentários. Sim, o uso da obscenidade devia, na verdade, ser condenado, pois o seu livre emprego faria a nação sumir do mapa: seria a América a primeira grande potência a ser edificada sobre merda?” [s/d: 223]. À divagação, cuja orientação moralista contrasta com o comportamento “escatológico” (como definido pela *Time*) do autor na noite do Ambassador e com sua conduta pública de uma maneira geral, segue-se o golpe derradeiro dos “jornais de domingo”, um trecho de matéria sobre a prisão do próprio Mailer:

“An odd boy, sly, lumpish, almost moronic, now took over. A Richmond newspaper in his hand, he had blundered onto an account of Mailer’s arrest.

He read with the difficulty of a third grader. “When asked why he was arrested, the novelist smiled wainly.”

“What?” asked Mailer, getting up from his cot.

“The novelist smiled wainly,” said the boy in a mocking tone.

“Wainly,” said Mailer and said no more for he could feel the amusement of the others at his anger.

“When asked why he was arrested,” the boy repeated in a stilted voice, lip-reading with exaggerations, enjoying the round of theater he had created, “the novelist smiled wainly, and said, ‘I am guilty.’”

Mailer took a not altogether playful swipe at the boy” [1968: 224].

Não se diz explicitamente no texto, mas é de se imaginar que o repórter que “saltou não se sabe de onde [...] para fazer a Mailer uma pergunta com aquela atenção cordial, íntima, solícita que os repórteres projetam no dramático trabalho de obter uma boa frase” [s/d: 156], logo depois da prisão do autor, corresponde ao sujeito que assina a matéria supracitada. Naquele instante, Mailer “não estava absolutamente calmo. À sua própria excitação somava-se o constante tremelicar da mão do xerife [...] seus pulmões pareciam receber o oxigênio em punhaladas, a garganta ardia-lhe. Mas a sua voz, para sua própria surpresa, revelou-se mais tranqüila do que ele – desta vez saiu do modo que ele queria, calma e uniforme”, em resposta à pergunta do jornalista (“Por que foi preso, Sr. Mailer?”):

“I was arrested for transgressing a police line.” (“Of course, he was misquoted,” said Mailer’s sister later. “He wouldn’t use a word like transgress.” She did not anticipate the solemnity men bring to these matters.) “I am guilty,” Mailer went on. “It was done as an act of protest to the war in Vietnam.”

“Are you hurt in any way?” asked the reporter.

“No. The arrest was correct” [1968: 156].

Na prisão, ao ouvir o resultado desta breve entrevista, ele refletiu que o jornalista “tinha aproveitado suas palavras [...] Eram incapazes de dar a qualquer inimigo uma oportunidade razoável?” [s/d: 223]

2.9. AS VÁRIAS VOZES DO ENSAÍSTA – A MORTE DO AUTOR

Se o ensaio é a forma distintiva do segundo segmento de *Armies*, a polifonia, ou, antes, a multiplicidade de vozes narrativas é o centro nevrálgico da forma aberta do primeiro segmento (sendo que também está presente na segunda parte do livro, em caráter ampliado, graças à colagem de notícias e reportagens sobre a Marcha, embora sem a problematização central do papel do autor-personagem como ocorre na primeira parte).

Na imprensa, o “efeito ilusório da objetividade” [Motter, 2001: 60] é corroborado pela figura paradoxal de um autor “cientista”, pautado pela “isenção e imparcialidade” [Capelato⁸⁴, *apud* Motter, 2001: 46], que se esconde atrás da matéria. “Dessa forma constitui-se a imagem do jornalista como um sujeito privilegiado, ‘cidadão acima de qualquer suspeita’, e do jornal como repositório da verdade”. Daí, por exemplo, a irritação de Mailer com a matéria sobre sua prisão na Marcha: “lhe perguntaram” sobre o motivo da detenção (exclusão do sujeito do ato) e ele “esboçou

⁸⁴ CAPELATO, M. H. “Imprensa: fábrica de notícia. In: *Cadernos de jornalismo e editoração*. São Paulo, ECA/USP, 11, n. 25, junho de 1990, p. 10.

um sorriso constrangido” (conexão direta e indubitável entre sujeito e ação, sem a intermediação de um observador: assim, o repórter não diz “pareceu-me que ele estava constrangido”). Ao mesmo tempo, é curiosa a observação da irmã de Mailer: ela, que supostamente o conhece muito melhor do que todos os homens da imprensa, engana-se em seu julgamento (de que “ele foi deturpado”). Temos, aqui, uma colagem de versões, a partir das interpretações de um repórter e de Mailer-participante (ambos, atores no episódio), de Mailer-narrador (que, embora também participante, reaviva os acontecimentos sob os filtros da memória) e da irmã de Mailer.

O propósito da obra, porém, como frisado anteriormente, não é dirimir as dúvidas ou eliminar o jogo de sombras da matéria narrada. A estrutura formal proposta por Mailer em *Armies* conecta-se de maneira crítica ao que Motter chama de “encontro do real e da ficção”. Assumindo a si mesmo como personagem e narrador – em outras palavras, assumindo a parcialidade da visão histórica e a subjetividade do observador e de sua percepção dos eventos –, Mailer coloca-se à frente das experiências formais em jornalismo literário nos anos 1960, ao lado de escritores-jornalistas já citados como Tom Wolfe e Truman Capote. Entre as propostas do Novo Jornalismo absorvidas por Mailer em *Armies* estão o questionamento da imparcialidade do relato histórico e o conseqüente deslocamento do foco da informação (entendida como *hard news*, notícia, “puro fato”, instantâneo) para o sentido (exercitado em formatos ou suportes mais flexíveis, como suplementos dos jornais, grandes reportagens e livros, e utilizando recursos até então característicos da narrativa de ficção).

Some-se a isto o fato de Norman Mailer declarar-se romancista, isto é, não assumir-se como jornalista diante de sua obra, mas antes como ficcionista e ensaísta, e teremos, pela flexibilização das amarras da veracidade, foco neurótico do jornalista clássico, não só um exercício mais brando da profissão como um observador e narrador

mais arguto, que se vale de elementos da técnica literária que, outrossim, poderiam, segundo uma visão mais tradicional, turvar a dimensão histórica-jornalística dos “fatos”, deslocando o foco destes para sua própria subjetividade.

Nesse sentido, do ponto de vista do foco narrativo, por exemplo, temos, em *Armies*, uma alternância ou sobreposição de várias categorias do narrador ficcional, seguindo a clássica definição de Norman Friedman⁸⁵. Mailer é uma mistura de narrador onisciente seletivo (“Já era tão difícil as pessoas levarem-no a sério, mesmo sem estar ao lado *daquela* bandeira!” [s/d: 147]), narrador-testemunha ou periférico, narrador-protagonista (pois narrador e protagonista são o mesmo, embora cindidos pela terceira pessoa do singular) e narrador onisciente intruso (“deve ser agora confessado – o leitor fará bem em esperar agora um respeitável choque – que Mailer, o Participante, era não só uma testemunha e um ator nesses acontecimentos, mas também estava sendo filmado!” [151-152]).

Tais pré-categorias do foco narrativo – desde que as chamemos provisoriamente assim – encontram-se no mais das vezes tão imbricadas mutuamente que não seria metodologicamente correto ou oportuno decantá-las uma a uma: as vozes antagonizam-se, complementam-se, obscurecem; não caminham em uníssono. Antes, a diluição dos lugares de autor, personagem, narrador e testemunha, se é que sequer se distinguem nitidamente, aponta para um caminho narrativo auto-interrogativo, gerador/perpetuador de perplexidades não assentáveis aos olhos de um leitor de espírito “positivo”. Se este recorrer à obra em busca de uma reportagem ou, mais genericamente, um documento histórico acerca da Marcha sobre o Pentágono de outubro de 1967, esta lhe soará, no mínimo, pouco eficiente, tal o espaço privilegiado dos comentários e imersões na consciência do autor-narrador-testemunha-protagonista.

⁸⁵ FRIEDMAN, Norman. “Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (org). *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

No limite, a inspiração autobiográfica em *Armies* é plena ficção, em um momento histórico em que se decretou a morte do autor e levando-se em conta que a autobiografia não é necessariamente um gênero à parte, podendo também ser uma chave de leitura, isto é, uma perspectiva sempre presente, em algum grau, em qualquer texto. Assim, não se trata, em *Armies*, de criar a ilusão de um autor unívoco, cuja sentença sobre o mundo seja infalível, mas de denunciar sua falência, ou, antes, sua inevitável ficcionalidade. Conforme Foucault, “Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização⁸⁶ nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita, mas para um “alter-ego” cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra” [1992: 54-55]. O autor é um “foco de expressão” [53], uma “função” não-espontânea, “resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor” [50].⁸⁷

Trata-se de um passo adiante em relação à constituição primordial da forma romanesca: a valorização do indivíduo e a causalidade mundana que envolve as trajetórias particulares do romance tradicional dão lugar, em *Armies*, ao questionamento mesmo da forma. E, ao contrário do que declara Tom Wolfe em sua cartilha *New Journalism*, nada mais distante da prática dos Novos Jornalistas do que o romance

⁸⁶ Segundo Foucault, ao função autor também se manifesta nos signos que o texto lhe reenvia: pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, conjugação verbal [54], enfim, todo e qualquer índice particularizante.

⁸⁷ Para Foucault, tal operação varia conforme o tipo de autor (se poeta, filósofo, romancista etc) e a época, mas obedece a certas regras invariáveis: segundo São Jerônimo (já que há afinidades desta visão com a dos exegetas cristãos, segundo Foucault), o autor é considerado autêntico se apresenta: 1. “certo nível constante de valor”, 2. certo campo de coerência conceitual ou teórica, 3. unidade estilística e 4. “momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” [52-53]. Ou seja, não se pode confundir a idéia de autor ou de biografia (construída, não-visceral) com a de um ser humano ele mesmo; a figura do autor é antes de mais nada uma construção histórica e ideológica. A rigor, diz, “a natureza ficcional de categorias como as de biografia ou de autor” põe “em causa a própria noção de referencialidade, isto é, a de que a vida seja o objeto da biografia, pois a própria mimesis que justifica a transposição impede essa reflexão, na medida em que é uma figura entre outras” [14].

realista; enquanto este se dedica à construção da “ilusão referencial”, como a define Barthes, os primeiros querem denunciá-la por meio da manipulação de seus próprios truques narrativos; desta maneira, tonalidades, cenas e digressões aparecem superpostas em *Armies*. Mas, sobretudo, aqui é a multiplicação de vozes que desconstrói os lugares de autor, personagem e narrador.

A tese da morte do autor, como se popularizou por meio de autores como Foucault e Barthes, é uma crítica desconstrutiva ao estruturalismo sistemático, que vê unidade semântica entre autor, obra e leitor. Para os partidários da tese da morte do autor, este é uma personagem moderna (conforme Barthes) que cede lugar à escritura ou a um “sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora” [Compagnon, 2001: 51]. O texto se torna múltiplo; o leitor ganha importância, embora também se configure um constructo; e a questão da intencionalidade torna-se espinhosa (não há mais interpretação “correta”).

A indeterminação de que se reveste a narrativa como um todo é um exercício formal deliberado por parte de Mailer. Sua postura narrativa vai ao encontro, de certa maneira, da idéia reflexivo-ativista conforme Schaff, se assim se quer endereçá-la, e busca o desconcerto, impelida pela percepção de um mundo em progresso cujas arestas não são todas humanamente divisíveis. As vozes existem, coexistem; o autor, se morre, é nessa simultaneidade, e não em sua ausência.

Assim, em certos momentos o texto faz referência à substancialidade do autor, isto é, à figura do autor “fora” do livro:

“Actually, he had hated the thought of signing the protest [contra o aumento de 10% no imposto de renda, proposto pelo Congresso para fazer face às despesas com

a Guerra do Vietnã], he had piped up every variety of the extraordinarily sound argument that his work was the real answer to Vietnam (...). But for such an argument to succeed, it was necessary to have work which absorbed all one's effort, and a sense of happy status with oneself. Mailer had had neither for the last year or two. His work had been good – there were some who thought *Why Are We In Vietnam?* was the best book he had ever written, but no project had seemed to cost him enough (...). His career, his legend, his idea of himself – were they stale?" [1968: 70-71].

O trecho acima faz menção explícita a dados biográficos de sua carreira (o livro publicado dois anos antes, a assinatura pública do protesto contra o aumento no imposto de renda). Mesmo “a sua carreira, a sua lenda” indiciam o autor verídico, *off-book*, ao mesmo tempo *off e on-records*: o autor oficial, a “lenda”, se mistura à consciência íntima (“... were they stale?”).

Em outras passagens, porém, o autor confunde-se com a personagem. É assim, por exemplo, quando medita sobre a noite no Ambassador (episódio já abordado na parte 1 do presente trabalho) enquanto lê os jornais:

“They, however, could have been significantly worse. Reading *The Washington Post* downstairs, over breakfast, Mailer decided he had gotten away with it, and so enjoyed his food and ate with large appetite, an ability he most always possessed no matter how much he had drunk the night before – the best reason perhaps why he never considered it possible to become an alcoholic” [1968: 69].

A única diferença significativa entre o primeiro e o segundo trechos supracitados é o lugar da ação; enquanto o primeiro é elocubrativo, de certa maneira atemporal (pois não-fixado em um tempo, isto é, não há ação, interior ou exterior, encaixada em uma marcação temporal específica), Mailer-fora-da-Marcha, o segundo já localiza o autor em

ação, ou melhor, a personagem-autor, na manhã seguinte à apresentação no Ambassador Theatre, tomando café da manhã no hotel que lhe fora reservado enquanto reflete sobre mais um lance de sua carreira; em suma, encontramos-lo em pleno curso da história nevrálgica principal da Marcha.

Adiante, há um diálogo entre Mailer e o crítico literário Dwight Macdonald, também presente na noite do Ambassador e um dos “ilustres” convidados a apoiar publicamente a Marcha; trata-se de duas personagens biográficas, Norman e Macdonald, sob a perspectiva deste primeiro (“Macdonald não podia escapar à sua simpatia por Mailer”), conversando sobre a repercussão do evento:

“In the next minute, Dwight met his eye, gave a chilly nod, and came over to where Mailer was sitting. Yes, the fact was there, and little securities could be grounded on it: Macdonald would not escape his fondness for Mailer. “Well, Norman,” he said reprovingly, “did you see the newspapers?”

“They weren’t so bad, I thought.”

But Macdonald was in his grand manner. “Not so bad for you. Why they practically made you a *hero*” – this last said with full rolling combers – “but my God, what they did to me!” Mailer remembered now – in one of the accounts there had been a short but cutting reference to Macdonald, and he laughed.

Macdonald was enjoying himself as well. “Yes, it’s all very funny,” he cried out in his big ringing voice (where his public voice was thing and small, his argumentative voice was sometimes strong, cracked and ringing – rather agreeable) “for *you*, my God it is, you stand up there and carry on like some absolute *hybrid* between William Burroughs and Brendan *Behan* (...). Seriously, Norman,” he said, “I really had too much to drink at that party afterward” [1968: 76-77].

A visão de Mailer em relação a Macdonald é condescendente, discretamente superior. Tal ponto de vista se manifesta em valorações – algumas irônicas – que

acompanham a ação, como “acenou friamente” (“gave a chilly nod”), “gritou ele, com sua grande voz ressonante”, “quase agradável” (“rather agreeable”), “ele estava se divertindo imensamente” (“he was enjoying this hugely”), e na colocação, digamos, providencialmente favorável a Mailer do comentário de Macdonald na narrativa: “tomou conta do palco e não parou mais, como um produto híbrido de William Burroughs e Brendan Behan, e não deixou sequer que Lowell e eu falássemos, e agiu como um Rap Brown branco! E aí os jornais surraram o pobre Lowell e a mim sem dó nem piedade” [Mailer, s/d: 78].

De fato, em vários pontos do texto pode-se sentir que Mailer, o Narrador-Personagem, tem-se em alta conta, o que é um dado até fabular, uma vez que se conheça a fama de prodigalidades do romancista. Num de seus auto-desdobramentos, ele aparece como “Mailer, o Diretor” [153], quando faz uma digressão sobre sua atuação no cinema (ele de fato dirigiu filmes e atuou em alguns destes e outros). Ele recorda as circunstâncias da filmagem de sua segunda fita, mais tarde intitulada *Beyond the Law*, “um estudo de detetives e suspeitos numa delegacia policial”:

“Mailer boosted the ante on the first night of shooting by having three camera crews and several interrogations going on in several rooms at once – the cries or shouts of one interrogation affected the quiet dialogue of another. The intensity of this process, cameras, actors, and scenes working simultaneously on the same floor (which is about the way matters proceed in a police station) conceivably worked a magic on the actors” [Mailer, 1968: 153].

Em seguida, pouco modestamente, Mailer pondera que era, “sem dúvida, a primeira fita que superava inteiramente a moralidade formal do crime e castigo ao estilo

de Hollywood”. Mas o caos se instala gradativamente no set, coalhado de câmeras e atores “camaradas” do diretor. A certa altura, uma das máquinas fica sem filme:

“Get another camera,” Mailer bawled into the corridor. But the second camera was being loaded; so was the third. “Well, who’s that over there,” roared the Director, “who’s that over there whose camera is going now?”

“Oh, that’s the BBC” [Mailer, 1968: 153].

À época da Marcha, o canal britânico de televisão estava filmando um documentário sobre o romancista. Durante aquele fim-de-semana de outubro de 1967, o cineasta Dick Fontaine, acompanhado de um cinegrafista, acompanhou Mailer por toda parte; “mesmo enquanto escutava os Fugs, Mailer sentia a câmera de Leiterman sobre ele; quando Lowell, Macdonald e Mailer se aproximaram da corda para a transporem, a fim de serem presos, Leiterman e Fontaine estavam ao lado deles” [s/d: 154-155]. O autor não esconde sua satisfação com toda essa notoriedade, comentando, com afetada indiferença, que de início não esperara nada da equipe, pois “Já uma vez tinham filmado um documentário desses” e o resultado não lhe agradara nem um pouco [152]. E desfia sua gorda auto-imagem, coalhada de prazenteiros rótulos, alguns deles cuidadosamente cultivados ao longo de seu sólido relacionamento com a imprensa:

“For a warrior, presumptive general, ex-political candidate, embattled aging enfant terrible of the literary world, wise father of six children, radical intellectual, existential philosopher, hard-working author, champion of obscenity, husband of four battling sweet wives, amiable bar drinker, and much exaggerated street fighter, party giver, hostess insulter – he had on screen in this first documentary a fatal taint, a last remaining speck of the one personality he found absolutely insupportable – the

nice Jewish boy from Brooklyn. Something in his adenoids gave it away – he had the softness of a man early accustomed to mother-love” [1968: 152].

Assim, Mailer obtivera da BBC a promessa: “nada de discursos” [s/d: 152]. O “bom moço”, com medo do poder divinatório das câmeras, quer ficar livre para encenar sua comédia pessoal como *enfant terrible*. O aparte sobre o documentário da BBC é profundamente auto-referente: planifica a personalidade do autor e enfraquece a profundidade dialética da forma aberta.

Ao final, pergunta-se: onde, afinal, entre a biografia e a ficção, está o homem? Uma vez que o próprio lugar do autor encontra-se desmascarado, tornado fábula, como sugere Foucault, não se pode recorrer mais à autoria inocentemente (escrever impunemente): assinar embaixo virou encenação. O ensaio, talvez, chegue em *Armies* a um paroxismo: parte de um indivíduo, mas esse indivíduo explode sua existência biográfica: o próprio ensaio é uma encenação. “Sim”, diz o Narrador, “Mailer possuía um egoísmo de curiosas desproporções”. Quem é Mailer, quem é o Narrador? “Com a possível exceção de John F. Kennedy, não tinha havido um presidente dos Estados Unidos, nem mesmo um candidato, desde a II Guerra Mundial, a quem Norman Mailer considerasse secretamente mais indicado do que ele próprio; e, no entanto, no primeiro dia de uma guerra que ele previa durar 20 anos, o seu verdadeiro desejo era voltar a Nova York para uma festa” [s/d: 137]. Mailer fala de si como se analisasse à distância um vulto, um circunstante: “Tais homens são monumentalmente imbecis ou excruciantemente práticos, pois não deixa de ser inteligente ir a todas as festas que se possa se a guerra vai durar mais duas décadas”.

Súbito, Mailer-participante olha ao seu redor, interrompendo o fluxo das divagações, mas não o tom irreverente, e voltando à cena. “Bem, vamos ouvir a música”, diz. “Estava sendo executada pelos Fugs, melhor dito – para ser

escrupulosamente fenomenológico –, Mailer ouviu a música primeiro, depois enxergou os músicos e suas roupas, em seguida reconheceu dois deles, Ed Sanders e Tuli Kupferberg, e então soube que eram os Fugs. Grande alegria! Eles estavam muito melhores do que a última vez que os ouvira num teatrinho da Macdougal Street” [137].

O pequeno comentário elogioso – não sem uma nota irônica, como em relação a tudo mais – nos torna receptivos para o que vem a seguir, uma descrição colorida e *hippista* da multidão e dos músicos: “Vestiam-se de laranja, amarelo e rosa, com vistosas capas coloridas, e pareciam ao mesmo tempo gurus indianos, mosqueteiros franceses e capitães da cavalaria sulista” – ao menos, pareciam-lhe. E “as moças que os observavam, que na verdade compartilhavam com eles o estrado, ostentavam colares com o símbolo do amor e penduricalhos de couro em forma de flor, sandálias, flores e pequenos óculos de aros de aço abundavam –, e a música, melhor, a representação, começara quase shakespeariana em seu sinistro anúncio dos grandes prazeres iminentes”. Era o prenúncio festivo da grande cerimônia maluca:

“Now the Participant recognized that this was the beginning of the exorcism of the Pentagon, yes the papers had made much of the permit requested by a hippie leader named Abbie Hoffman to encircle the Pentagon with twelve hundred men in order to form a ring of exorcism sufficiently powerful to raise the Pentagon three hundred feet. In the air the Pentagon would then, went the presumption, turn orange and vibrate until all emissions had fled this levitations. At this point the war in Vietnam would end” [Mailer, 1968: 136].

Mailer “sempre preferira ir ao cinema a cantar no coro paroquial”, mas surpreendia-se agora invocando junto com a massa “Fora, demônios, fora!”. E “podia ouvir a voz de Ed Sanders, o Ed da cabeleira fúlvida, da barba fúlvida, diretor e editor de uma revista poética intitulada *Fuck You*, maestro renascentista, compositor,

instrumentalista e vocalista dos Fugs, velho *protégé* (sic) de Allen Ginsberg – que poderosos *protégés* Ginsberg estava acumulando!” [s/d: 140]. O sumário de magazine sobre o líder Fug introduz a fala deste:

“Sanders spoke: “For the first time in the history of the Pentagon there will be a grope-in within a hundred feet of this place, within two hundred feet. Seminal culmination in the spirit of peace and brotherhood, a real grope for peace. All of you who want to protect this rite of love may form a circle of protection around the lovers.”

“Circle of protection,” intoned another voice.

“These are the magic eyes of victory,” Sanders went on. “Victory, victory for peace. Money made the Pentagon – melt it. Money made the Pentagon, melt it for love.”

Now came other voices, “Burn the money, burn the money, burn it, burn it.”

Sanders: “In the name of the generative power of Priapus, in the name of the totality, we call upon the demons of the Pentagon to rid themselves of the cancerous tumors of the war generals, all the secretaries and soldiers who don’t know what they’re doing, all the intrigue bureaucracy and hatred, all the spewing, coupled with prostate cancer in the deathbed [SE MAILER NÃO ESTAVA GRAVANDO ISTO, NÃO SEI QUE PROEZA FOI ESTA]. (...) In the name of the most sacred of sacred names Xabrax Phresxner.” (...) They all chanted: “End the fire and war, and war, end the plague of death. End the fire and war, and war, end the plague of death.” In the background was the sound of a long sustained Ommmm” [Mailer, 1968: 139-140].

Mailer volta-se para Lowell e diz: “Quer saber? Estou gostando disto” [s/d: 142]. O poeta, em resposta, “abanou a cabeça. Parecia perturbado. – Esteve bom por algum tempo – respondeu o poeta. Mas se repetem muito” [142]⁸⁸.

Na primeira seção de *Armies*, embora o tempo da ação exterior encontre-se espremido entre longas digressões do autor-narrador-ensaísta, o olho cênico de Mailer ainda consegue gerar bons momentos narrativos como o supracitado, em que o estranhamento do observador em relação ao que presencia resulta em uma divertida e vívida caricatura *hippie*, sem a necessidade de um único comentário depreciativo, e mesmo sem causar uma sensação negativa no leitor: simpatizamos, participamos. No calor da cena, quando Mailer balança o corpo ao som dos mantras, ele se torna ao mesmo tempo mais fabular (personagem, simplificação, cômico) e incrivelmente palpável (personalidade, escritor, humano) do que nunca.

A assunção de verdade do testemunho, embora dúbia, também doura o encanto de episódios com certas personagens ditos “históricas”, ou, antes, verídicas, como os supracitados Robert Lowell e Sanders. Ou Coffin, que, de volta de um encontro simbólico onde sua delegação entregaria as cartas de convocação às autoridades, discursa, sem esconder uma frustração, à multidão expectante na saída do Departamento de Justiça:

““The assistant simply refused to take our cards,” said Coffin. “Consider this!

Here was an officer of the law facing clear evidence of an alleged crime, and

⁸⁸ “Lowell, drawn to hypnosis, would resist it, resist particularly these abstract clackety sounds like wooden gears in a noisemaker, “Hari, hari, hari, rama, rama, Krishna, hari, rama, Krishna”, and the whoop of wild Indians in “out, demons, out!” Nothing was more dangerous to the poet than hypnosis, for the style of one’s entrance to that plain of sleep where all ideas coalesced into one, was critical – enter by any indiscriminate route, “Om, Om, Om,” and who knows what finely articulated bones of future prosody might be melted in those undifferentiated pots” [Mailer, 1968: 142].

refusing to accept that evidence. He was derelict in his duty.” There was a contained anger in Coffin, much like lawyer’s anger, as if some subtle game had been played in which a combination had been based on a gambit, but the government had refused the gambit, so now the combination was halted” [1968: 93].

No excerto acima, a descrição dos acontecimentos (“After a period, Coffin came out from the Department of Justice with his delegation. He made a short announcement. The draft cards had not been accepted. A game of bureaucratic evasion had been played. In fact, the Attorney General had not even been there, insted his assistant” [1968: 93]) é quase telegráfica, minimamente valorativa. Uma apreciação do trecho é só colocada adiante, quando Mailer acrescenta: “Havia uma raiva contida em Coffin...”.

O extremo oposto deste estilo mais plano e pouco adjetivado – embora jamais inocente, posto que escolhe, enfoca, seleciona, dirige – são os onipresentes trechos de monólogos interiores, que, como observado anteriormente, embora produza às vezes um efeito mais próximo da declamação retórica do que do fluxo de consciência, pelo cuidado lógico com que são desenvolvidos, contribuem para construir, paralelamente ao enredo, uma dimensão íntima, digressiva, metafórica, descolada do tempo cronológico “real” dos acontecimentos:

“The public address system hisses, (...) sounds of cerebral mastication from some horror machine of Outer Space (where all that electricity doubtless comes from, child!) then a hum like the squeak in the hinges of the gates of Hell – we are in the penumbra of psychedelic netherworlds, ghostodysseys from the dead brain cells of adolescent trysts with LSD, (...) the media is the message, and the message is purple, speaks of the monarchies of Heaven...” [Mailer, 1968: 42-43].

Como compreender trechos como o supracitado? Como pura ficção? Criação da imaginação do escritor? Expressa, a consciência também se objetiva: “assim que passou por todas as etapas da objetivação social, que entrou no poderoso sistema da ciência, da arte, da moral e do direito, a consciência torna-se uma força real, capaz mesmo de exercer em retorno uma ação sobre as bases econômicas da vida social” [Bakhtin, 1981: 118]. Expressar-se é orientar-se, apontar caminhos.

&&&

2.10. EM BUSCA DE UMA CONCLUSÃO

Por trás do tom experimental de *Armies*, resta a incômoda sensação de que o mundo não é mais apreensível, de que não há mais o calor positivo nos acalentando com metahistórias. A forma discursiva que talvez melhor corresponda a esta perplexidade é o ensaio, o qual admite sua própria insuficiência por meio do movimento perpétuo de colagens e de um caráter fundamentalmente provisório, tudo emanado, declaradamente, de uma única consciência – por sua vez, mesmo esta, último território mítico e unificador do real, também dividida, multiplicada, encenada. O espanto transcende a obra, posto que o sujeito cindido não se recompõe fora dela: temo-lo perpetuamente fragmentado em papéis. O próprio autor é personagem, e a personagem (construção, embaraço) é mais coesa do que o autor; nesse sentido, a figura ficcional do ensaísta, artífice do mundo fragmentado, de um *frankenstein* textual sobre mundos possíveis, torna-se paradoxalmente mais palpável e íntegro do que o próprio autor, estilhaçado em lampejos narrativos de auto-consciência e auto-esquecimento (porque o personagem volta-se para a cena, aparentemente esquece-se de si; porque volta-se para si, lamenta sua própria fatuidade).

Por outro lado, quanto ao principal lugar das cenas – a Marcha sobre o Pentágono, Washington, D.C., Estados Unidos, anos 1960 –, torna-se pedante e mesmo inócuo elevá-lo à categoria de mito, realidade inalcançável. No limite, a forma aberta exaure ou mata a si mesma, porque suas partes elementares – em suma, a linguagem – são necessariamente redutivas e totalizadoras, trazem consigo o germe da referencialidade. Qualquer termo exclui outros; qualquer qualidade desenha seu objeto/substantivo. Em *Armies*, portanto, por mais que se tente fugir disto, permanece

um eco do desejo de uma verdade última: a Marcha Referencial, O Que Realmente Aconteceu.

O último reduto possível da realidade, isto é, a ação, a realidade viva em todas as suas contradições, a se ouvir as admoestações de Lukács, tampouco prevalece em *Armies of the Night*, não porque o autor queira cortar este veio a fim de amplificar o impasse acerca do real e, sim, pelo inescapável fato de que o protagonista é, no processo histórico, um coadjuvante – um observador, um divagador.

Há, portanto, algo de retórico na forma aberta de *Armies*. O desejo de transcender os gêneros e os lugares tradicionais de autor/personagem/narrador no romance e no jornalismo esconde ao mesmo tempo uma vontade de amparo, de definição, de redução. Temos uma personagem que é protagonista de sua própria história, mas não tem força histórica. O impasse de fundo é o mesmo que nos trazem Schaff e outros: exponencialmente, as “verdades parciais” – relativas, relacionais – apontam para uma “verdade absoluta”; por outro lado, não há verdade fora da história. Tal dilema, perpétuo movimento do ser, é caracteristicamente moderno e, em seu extremo, resulta em uma tautologia desconfortável. Onde estão, se é que estão, os lugares do sujeito e do objeto, e como arbitrar esta complexa relação?

De qualquer forma, a mais valiosa reflexão em *Armies*, parece-me, advém da postura relativamente consciente do autor de contradizer, por forma e conteúdo, o ideal de verdade absoluta, de totalitarização da realidade. Em suas entrelinhas, a obra sugere, ao invés, a possibilidade de uma nova narrativa, permeada pela presença viva de um autor-observador do mundo, inserido discursivamente na grande história e em sua própria história, disposto a recusar, em certa medida, o caminho mais cerceador da

generalidade e da vontade de onisciência total. O fato histórico, aqui, ganha importância à luz da relação entre o sujeito que conhece (o historiador, para Schaff; o romancista, para Mailer, que recusa o rótulo de jornalista) e o mundo que percebe; solicita explicação, avaliação e compreensão, as quais não existem sem um observador; e, no âmbito desta relação, pode-se constituir como uma verdade relativa, no sentido de que se insere em uma perspectiva e tempo históricos. Diversamente da literatura realista, que pressupunha uma “pura” e inabalável verdade social, psicológica e histórica à qual se reportar, os novos jornalistas, como outros escritores do período, assumiram para si a indeterminação do mundo como matéria-prima, ou, antes, a dinâmica histórica como única via possível para um “instantâneo” de mundo.

No limite, tal perspectiva desavisadamente confunde-se com o relativismo total, termina em aporia, não gera respostas, posto que não admite a existência de um conhecimento absoluto. Por mais que Schaff e outros autores tenham se esforçado em distinguir a visão relativista da dita “relacionista”, que propõe justamente um conhecimento dinâmico resultante da articulação sociedade/momento histórico, a linha divisória, parece-me, é tênue. Se, por um lado, “toda obra histórica traz o cunho da individualidade do historiador, da sua percepção da história, da sua concepção do processo histórico, da sua compreensão dos homens e dos seus atos” [Schaff, 1983: 260], por outro a objetividade também só é humanamente viável através de uma linguagem articulada por um sujeito social; caso contrário, perde-se em um silêncio interior.

De qualquer maneira, a convergência entre ficção e história ou ficção e jornalismo não é nova. A literatura e sua necessidade de verossimilhança sempre buscaram material na vida, ao mesmo tempo em que a procuram em uma lógica estrutural, intra-obra; e mesmo a história clássica, próxima da epopéia, sempre se

alimentou de heróis e episódios exemplares, além de também reclamar uma estrutura lógica própria. *Armies* reúne ambas as faces em um mesmo discurso, prendendo-as até torná-las indissociáveis, partes de uma mesma história, para o bem e para o mal de nossa compreensão sobre aquele outubro de 1967 em Washington. Ao final do livro, a discussão, creio, permanece em aberto.

“Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência já não mais o vincula a nós?” [Benjamin, “O Narrador”, 1996: 115]

“O público moderno, habituado às super-rodovias, põe de lado a leitura ao menor sinal de um contratempo e se volta para o aparelho de televisão. Por isso, um romancista moderno deve pedir desculpas, deve até desculpar-se profusamente, pelo atrevimento de abandonar o fio de sua narrativa; deve, de fato, absolver-se da acusação de que empregou um estratagema, deve pretextar a necessidade” [Mailer, s/d: 150]⁸⁹.

&&&

⁸⁹ “Modern audiences, accustomed to superhighways, put aside their reading at the first annoyance and turn to the television set. So a modern novelist must apologize, even apologize profusely, for daring to leave his narrative, he must in fact absolve himself of the charge of employing a device, he must plead necessity” [Mailer, 1968: 151].

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003.

_____ “Lukács y el equívoco del realismo”. In: *Polémica sobre Realismo* (vários). Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972.

AGUIAR, Flávio, MEIHY, J. Carlos e VASCONCELOS, Sandra (orgs). *Gêneros de Fronteira: Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo, Xamã V.M., 1997.

ALDRIDGE, John. *Devil in the Fire: Essays (1951-1971)*. New York, Harper’s Magazine Press, 1972.

_____ [1967] “From Vietnam to Obscenity”. In: *The Devil in the Fire: Retrospective Essays on American Literature and Culture – 1951-1971*. NY, Harper’s Magazine Press, 1972, pp. 185-194.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 2001.

BAKHTIN, M [1929]. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Editora Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland [1962]. “Estrutura da Notícia”. In: *Crítica e Verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____ [1967]. “O Discurso da História”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 145-157.

_____ [1968]. “O Efeito de Real”. In: *Literatura e Realidade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 87-97.

- _____. [1953]. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- _____. [1978]. *O Neutro - Anotações de Aulas e Seminários Ministrados no Collège de France , 1977 - 1978*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 10^a edição, 1996.
- BERSANI, Leo [1975]. “O realismo e o medo do Desejo”. In: *Literatura e Realidade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- BLAKE, N. M. *Novelists’ America – Fiction as History, 1910-1940*. New York, Syracuse University Press, 1969.
- BOSI, E. “A Opinião e o Estereótipo”. In: *Revista Contexto*, 2, pp. 97-104, 1977.
- BRADBURY, M. *O Romance Americano Moderno*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.
- BREIT, Harvey. *The Writer Observed (Interviews)*. New York, Collier Books, 1969.
- BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992.
- CANDIDO, Antonio [1965]. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000.
- _____. “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, A. e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2^a edição, 1972.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3a ed., s/d.
- CARVALHO, A. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência – Questões de Teoria Literária*. São Paulo, Pioneira, 1981.
- CHIAPPINI, Ligia. *O Foco Narrativo*. São Paulo, Ática, 10^a edição, 2005.
- CITRON, Rodger D. “The Vietnam War, Through a Glass Clearly: A Review of David Maraniss’s *They Marched Into Sunlight*”. New York, *Findlaw’s Writ*, 27 de fevereiro de 2004.

- COMPAGNON, Antoine [1998]. *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- COOK, Bruce. *La Generación Beat*. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993, pp. 147-163.
- COSSON, Rildo. *Romance-Reportagem: o gênero*. Brasília, Ed. UnB / Imprensa Oficial, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. São Paulo, Beca, 1999.
- DE MARCO, Valéria. “A questão do romance histórico”. In: AGUIAR, F. et al (orgs). *Gêneros de Fronteira: Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo, Xamã V.M., 1997, pp. 192-197.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo, Ática, 3ª edição, 1994.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove Ensaaios Sobre o Filósofo Frankfurtiano*. Minas Gerais, Editora UFMG, 1997.
- FORSTER, E. M [1927]. *Aspects of the Novel*. London, Edward Arnold & Co., 1953.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Ed. Veja-Passagens, 1992.
- FRIAS FILHO, Otávio. *Queda Livre – Ensaaios de Risco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- FRIEDMAN, Norman [1955]. “Point of View in Fiction”. In: *The Theory of the Novel*.
- STEVICK, P. (org). New York, Free Press – Macmillan, 1967.
- FRYE, Northrop [1957]. *Anatomy of Criticism – Four Essays*. Harmondsworth, Penguin Books, 1990.
- _____. FRYE, Northrop. “Verse and Prose”. In: PREMINGER, Alex. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1965, pp. 885-890.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. In: *Revista Discurso*. São Paulo, Polis-FFLCH, número 13, 1980, pp. 219-230.

_____. “Da Escrita Filosófica em Walter Benjamin”. In: SELIGMANN, Márcio Silva (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume, 1999.

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas*, trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996.

HALBWACHS, Maurice [1950]. “Memória Coletiva e Memória Histórica”. In: *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990, pp. 53-89.

HANSEN, J. A. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo / Campinas, Hedra / Ed. Unicamp, 2006.

HARPER JR., H. “Uma revolução na consciência do nosso tempo”. In: *Fé desesperada - Um estudo de Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin e Updike*. São Paulo, Lidador, 1972.

HELLER, A. “Sobre os Preconceitos”. In: *O Cotidiano e a História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, pp. 43-63.

HELLMANN, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. University of Illinois Press, 1981.

HYNDS, Ernest C. *American Newspapers in the 1970s*. New York, Hastings House Publishers, 1975.

JOHNSON, Michael. *The New Journalism – The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*. Kansas, University Press of Kansas, 1971.

KAYSER, Wolfgang [1948]. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1970, 5ª edição, v. 1.

KAZIN, Alfred. “The Trouble He’s Seen”. *New York Times*, 05 de maio de 1968.

KLEIN, Marcus (org). *The American Novel since World War II* (vários). New York, Fawcett World Library, 1969.

KRAUS, Carolyn W. "On Hurting People's Feelings: Journalism, Guilt, and Autobiography". In: *Biography*, vol. 26, Primavera de 2003, pp. 283-297.

LAGE, Nilson. *Linguagem Jornalística*. São Paulo, Ed. Ática, 1985.

LIMA, Alceu Amoroso [1969]. *O Jornalismo como Gênero Literário*. São Paulo, Edusp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

LIPPMANN, Walter. "Esterótipos". In: STEINBERG, Charles (org.). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo, Cultrix, 1972, pp. 149-160.

LUBBOCK, Percy [1921]. *A Técnica da Ficção*. São Paulo, Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Estética: La Peculiaridad de lo Estético*. Barcelona / México, Ediciones Grijalbo, 1967, vol. 1.

_____. "Narrar ou Descrever". In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

_____. "Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?". In: *Polémica sobre Realismo* (vários). Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972.

_____. *Teoria do Romance*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2ª edição, 2003.

_____. *The Historical Novel*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1983.

MAILER, Norman [1968]. *Advertisements for Myself*. Londres, Panther Books Ltd., 1972.

- _____ [1966]. *Canibais e Cristãos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____ *A Luta*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976.
- _____ [1968]. *Os Exércitos da Noite (Os Degraus do Pentágono)*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Record, s/d.
- _____ [1948]. *Os Nus e os Mortos*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.
- _____ *The Armies of the Night: History as a Novel, The Novel as History*. New York, The New American Library, 1968.
- _____ *The Spooky Art: Some Thoughts on Writing*. London: Little, Brown, 2003.
- MASSAUD, Moisés [1969]. *Guia Prático de Análise Literária*. São Paulo, Cultrix, 3^a edição, s/d.
- MILLS, Hillary. *Mailer: A Bibliography*. New York, Empire Books, 1982.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e História: Imprensa e Construção da Realidade*. São Paulo, Villipress, 2001.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2a reimp., 1989.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2000.
- POUILLON, J. *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- RESENDE, Fernando. *Textuações – Ficção e Fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo, Annablume, 2002.
- RIBEIRO, José Alcides. “Ficção Brasileira e Imprensa Periódica na Década de Setenta: Palimpsesto, Hipertexto e Alegoria”. In: *Revista Estudos – Humanidades*. Goiânia, Editora da UCG, v. 30, número 3, pp. 641-657, março de 2003.

ROBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1965.

ROGÊ, Carlos Antônio. *Literatura e Jornalismo, práticas políticas: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem*. São Paulo, tese de doutorado, ECA/USP, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e Problemas da Obra Literária*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 2ª edição, 1973, pp. 75-97.

_____. “Teoria dos Gêneros”. In: *O Teatro Épico*. São Paulo, Deso, 1965, pp. 1-26.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a Sociedade Tecnocrática e a Oposição Juvenil*. Petrópolis, Vozes, 1972.

SACK, John. “M”. New York, *Esquire*, outubro de 1966.

SAFADY, Nayef. *Introdução à Análise de Texto*. Belo Horizonte, Sion, 1968.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo / Minas Gerais, Cia. das Letras / Ed. UFMG, 2007.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo, Martins Fontes, 2ª edição, 1983.

_____. “A objetividade do conhecimento à luz da sociologia do conhecimento e da análise da linguagem”. In: KRISTEVA, J [org]. *Ensaio de Semiologia*. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.

_____. *Ensayos sobre Filosofía de la Lenguaje*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 138-143.

_____. “Linguagem, Conhecimento e Cultura”. In: *Linguagem e Conhecimento*. Coimbra, Livraria Almedina, 1974, pp. 247-268.

- SEIXO, Maria A. (org). *Categorias da Narrativa*. Lisboa, Editora Arcádia, 1976.
- SIMS, Norman, KRAMER, Mark (orgs). *Literary Journalism*. New York: Ballantine, 1995.
- STEVIK, Ph. (org). *The Theory of the Novel*. New York, Macmillan, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- VILAS BOAS, Sérgio. *O Estilo Magazine – O Texto em Revista*. São Paulo, Summus Editorial, 1996.
- _____. *Páginas da vida: a arte biográfica e perfis*. São Paulo, tese de doutorado, ECA/USP, 2002.
- WATT, Ian [1957]. *A Ascensão do Romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- WEBER, Ronald [1980]. *The Literature of Fact – Literary Nonfiction in American Writing*. Ohio, Ohio University Press, 1985.
- WELLEK, René, e WARREN, Austin [1942]. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.
- WIMSATT Jr., W. e BROOKS, C. [1957]. *Crítica Literária – Breve História*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- WOLFE, Tom. *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- _____. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. *The New Journalism*. New York, Harper & Brow, 1973.
- WYATT, David. *Out of the Sixties: Storytelling and the Vietnam Generation*. New York, Cambridge University Press, 1993.
- YAGODA, Ben, e TERRANCE, Kevin (orgs.). *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. Scribner, 1997.

APÊNDICE – PASSAGENS TRADUZIDAS

In: **MAILER**, Norman [1968]. *Os Exércitos da Noite (Os Degraus do Pentágono)*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Record, s/d.

página 10

“O Departamento de Defesa informa que realizou fotografias aéreas da multidão no Pentágono e chegou a um cálculo máximo de 35 mil pessoas através de técnicas de fotointerpretação militar” [268].

“Nos degraus que separam o gramado da rotunda asfaltada, os moleques xingavam e gozavam os soldados.

‘Batam neles, eles não são de nada!’

Um rapaz magricela e barbudo com uma jaqueta jeans gritou, correu com um suporte de bandeira em riste e atingiu um soldado nas costas.

O que era no início essa marcha pacifista agora se convertera num exercício de ferir soldados. E isso durou até o anoitecer” [283-284].

página 11

“É evidente que o primeiro livro é uma história sob o disfarce ou as roupagens de um romance, e o segundo é um romance real ou verdadeiro – nem mais nem menos – apresentado em estilo histórico. (É claro, todos, incluindo o autor, continuarão falando do primeiro livro como um romance e do segundo como história – o uso prático encontra sabor nesses confortáveis opostos.) Contudo, o primeiro livro pode ser, na acepção formal, uma biografia que, enquanto escrita como romance, refletiu a memória escrupulosa do autor pelos fatos e, por conseguinte, é um documento; ao passo que o segundo, embora fiel a todos os relatos jornalísticos, depoimentos de testemunhas oculares e inferências históricas existentes, embora até fiel ao estilo geral da prosa histórica, pelo menos até este ponto, embora pretendendo mesmo ser história (na base de sua introdução), vai revelar-se agora, finalmente, como uma espécie de romance coletivo...” [278].

página 12

“Os jornais distorcem as nossas ações, e isso já era bastante doloroso, mas também espremem, deturpam, adulteram, mutilam e cortam as palavras e frases até um bom autor ficar parecendo sempre um idiota incoerente em letra de imprensa. [...] Henry James teria parecido, numa entrevista moderna, um *hippie* que fez um curso de retórica por correspondência” [79-80].

página 22

“Aguardando os manifestantes no Pentágono ou desempenhando funções de policiamento ao longo do percurso, havia as seguintes forças: 1.500 agentes da Polícia Metropolitana, 2.500 guardas civis do Distrito de Colúmbia, cerca de 200 xerifes federais, e contingentes indeterminados de guardas de segurança do governo e da polícia privativa dos parques, da Casa Branca e do Capitólio. Havia também 6.000 homens da 82ª Divisão Aero-transportada, que tinham voado de Fort Bragg, Carolina do Norte, a mesma 82ª Divisão que fora lançada de pára-quedas na Normandia, no dia D, e chegara recentemente dos conflitos de São Domingos e Detroit” [267].

página 26

“A benignidade e o bom humor de seus planejados comentários de abertura foram agora subjugados pelo cacarejar eletrônico e os *huuums* do público consumidor; a necessidade maníaca de esperar transformou-se, nesse hiato, numa violenta concentração de propósitos, todas as intenções invertidas. Olhou ferozmente para De Grazia.

“—Como você pôde fazer isso? – murmurou-lhe Mailer no ouvido” [48].

página 27

“Não se consegue ouvir uma palavra do que o orador está dizendo. Nem há cadeiras em número suficiente. De Grazia e Macdonald estão sentados em cadeiras de armar, enquanto Mailer está de cócoras ou com um joelho em terra, como um corredor. Lowell tem a expressão de um pagador de impostos atrasados. Sentado no chão, com seus longos braços rodeando tristonhamente as longas pernas ianques, sua fisionomia diz: ‘Aqui estou, mas não sou obrigado a fingir que gosto do que vejo’. [...] Naquele momento, era difícil discordar de Lowell. A caverna do teatro parecia ressoar além do brilho da ribalta, mas não era a ressonância de uma bela voz de baixo – era, antes, a vibração da era eletrônica em marcha. O sistema de transmissão pública guinchava e zumbia, depois retinia num coro tresmalhado de música eletrônica, sons de mastigação cerebral vindos de alguma máquina de horrores do espaço exterior (de onde toda a eletricidade indubitavelmente provém, meninos!), depois um rangido, como o das dobradiças enferrujadas dos portões do inferno – estamos na penumbra dos submundos psicodélicos, odisséias espectrais oriundas das células mortas do cérebro de adolescentes ligados em LSD, alguns focos em ultrapúrpura jorrando do balcão [...], os meios de comunicação são a mensagem, e a mensagem é púrpura, fala de monarquias do céu, da loucura de Deus, e da massa viscosa de gente no chão de pedra” [45-46]

“Eu quero o *Washington Post* – disse Mailer, com o seu melhor acento texano – e o *Star*. Sei que está aí um homem da *Time* e mais uns 20 com ele, sem dúvida. – Mas ninguém se levantou. De modo que Mailer prosseguiu na sua diatribe. – Pois é, gente, aguardem o relato que esses caras vão fazer. Sim, esses repórteres beijarão o c* de Lyndon Johnson, e o c* de Dean Rusk, e o c* de McNamara, o Homem das Cavernas, sim, eles irão correndo beijar o c* deles todos, mas serão capazes de se levantar no meio do público? Não! Porque eles são os assassinos silenciosos da República. Eles sozinhos têm feito mais por destruir esta nação do que qualquer outra força! – E certamente destruirão a mim amanhã de manhã, pensou Mailer. Mas naquele momento valia a pena...” [65].

página 29

“Imagine-se essa massa enfiada por horas e horas de discursos, ora exultante pelo início da Marcha, ora irritada pelos sucessivos atrasos, agora comprimida, os resquícios latentes de claustrofobia espocando à flor da pele” [124].

página 34

“O PM era um jovem negro, talvez mulato, com cara de ter vindo de uma pequena cidade do interior onde talvez não existissem muitos outros negros; não tinha, de qualquer modo, a cor do Harlem, a arrogância do Harlem, aquele diabólico gingado, e nenhum poder negro atrás dele – nada mais do que um simples moço num uniforme do exército, com uma expressão horrorizada nos olhos. ‘Por que, por que havia de acontecer isto logo a mim?’ era a mensagem das bolas de gude petrificadas em seu rosto.

—Volte! – disse ele a Mailer, com voz rouca.

—Se você não me prender, vou entrar no Pentágono.

—Não. Volte.

A idéia de uma retirada – ‘Já que não me prenderam, o que fazer agora?’ – não lhe pareceu conveniente” [148-149].

página 35

“Rostos aflitos, à medida que Mailer os ultrapassava. Não sabiam o que fazer. Era, com certeza, o seu terno escuro de listras, o seu colete, a gravata regimental azul e creme, o cabelo repartido do lado, o sólido tórax, a pança prematura – Mailer devia parecer um banqueiro, um banqueiro com instintos de macaco!” [149]

página 43

“—Ei, soldado. Você acha que sou esquisito. E por que sou contra a guerra no Vietnã? Porque é errada. Você não está defendendo a América contra o comunismo, está apenas dando emprego aos seus oficiais.

Alguns diálogos eram melhores, outros piores, alguns cara a cara, outros pelo megafone, dirigidos às tropas – a terra da tecnologia no *front*” [282].

página 61

“Risos reprimidos. Habilidade de diretor de escola.
Risos Reprimidos. Habilidade de colega de diretor de Escola.
Mailer levantou-se abruptamente para ir buscar uma bebida” [34].

página 65

“... logo atrás do quadrado vazio dos monitores, Mailer e Lowell avançavam sob a barragem de câmeras, helicópteros, carros da TV, monitores, alto-falantes, motocicletas, entre os primeiros nas filas ondulantes de notáveis, de braços dados (tão ondulante que por vezes a linha virava fila indiana, um braço esticado atrás e o outro para diante, depois a fila ondulava de tal modo que o braço que estava atrás passava para diante e o da frente era puxado para trás), apressando o passo, diminuindo, enquanto um grande júbilo vinha encher o dia como se finalmente estivessem sob algum arco mítico da grande abóbada da História, os helicópteros besourando no alto, chop-chop-chop, e o sentimento de uma América dividida libertou em Mailer um tal patriotismo oculto, que ele sentiu um agudo e pungente amor pelo seu país nesse momento e nesse dia, atravessando uma divisa, em sua própria mente, mais larga do que o próprio Potomac, um amor tão lacerado que ele sentiu como se um casamento tivesse sido despedaçado e os filhos perdidos – nunca se ama tanto como nesse instante, obviamente, nesse instante –, e um cheiro acre de madeira queimada, que não se sabia de onde vinha, estava também no ar, uma fumaça de dignidade e de heroísmo calmo...” [129-130].

página 67

“—Fora, demônios, fora! – murmurou Mailer. – Fora, demônios, fora! – E seu pé – ingênuo pé americano – estava, é claro, batendo o compasso” [140].

Pouco depois, Mailer e Lowell decidem abrir caminho na multidão “até nada mais terem diante deles senão a corda e os PMs” [147].

página 73

“Quando agrediam a pessoa marcada da primeira fila, geralmente uma moça, e a rebocavam para longe, as filas de trás adensavam-se ainda mais. A pessoa da segunda fila passava a ocupar o lugar da frente e era submetida ao mesmo tratamento de murros, cacetadas e pontapés, arrastada para fora, e os soldados continuavam para a terceira fila. Depois a quarta, a quinta, a sexta, até conseguirem dividir as pessoas em dois grupos” [296-297].

página 74

“O dia foi diferente. Não havia agora a mesma beligerância, mas longos discursos [...] Novamente as cartas de convocação foram queimadas e, durante uma parte do dia, Gary Rader, um antigo boina-verde, fez um discurso considerado por muito o melhor de todos. E a noite chegou” [305].

“Quinze minutos antes da meia-noite, uma voz atroou através de um alto-falante na parede. Para os manifestantes, soou como a própria voz do Pentágono.[...]

– A manifestação de vocês – disse a voz – termina à meia-noite. A autorização de dois dias estipulada por acordo entre os líderes da manifestação e a GSA expira neste momento. Todos os manifestantes devem abandonar a área do Pentágono à meia-noite [...] – Pausa. – Os manifestantes que não saírem voluntariamente até a meia-noite serão presos e internados num centro federal de detenção [...].

Assim, o governo mantinha-se até o fim tal como fora desde o princípio: uma parte legalista, uma parte colaborante, uma parte ameaçadora” [305].

página 75

“*Coerente com os objetivos de segurança e controle! Níveis de dissidência!* [...] E o porta-voz estava falando totalitarês, quer dizer, tecnoluês, ou seja, um idioma que consegue se despojar de todo e qualquer conteúdo moral. [...] Também existem ritos de passagem negativos. Os homens aprendem, num

rito negativo, a renunciar às melhores coisas que nasceram com eles – e para sempre. Em que grau terá um porta-voz de sofrer um rito negativo para conseguir aprender a falar daquele jeito?” [308].

página 85

“Mailer tinha uma espécie de mentalidade complexa. Tal como a geração seguinte, que rebentaria os miolos com o uso de bolinhas, dera ao seu próprio cérebro a textura de um fino e esburacado queijo suíço. Anos atrás, Mailer praticara toda a espécie de erosões no seu firmamento intelectual, consumindo, modestamente, doses promíscuas de uísque, maconha, seconal e benzedrina. Isso lhe dera a ilusão de ser um gênio, como toda uma geração de adolescentes viria a considerar-se também, uma década mais tarde, graças às celestiais jornadas de LSD” [13-15].

página 87

“—Por que não andam? Por que este negócio não anda? – perguntou um rapaz atrás de Mailer. Rompeu literalmente a linha de notáveis, indo chocar-se com um professor chamado Donald Kalish, um dos líderes da Mobilização. – Eu vim aqui para entrar no Pentágono, não para ficar marcando passo nesta bagunça.

Algo estava errado [...].

— Vamos andar com isto ou não? – gritava o garoto. – Eu não quero ficar aqui retido... Quero encarar aqueles soldados do Pentágono.

Sim, a voz dele tinha um timbre falso, decidiu Mailer, o seu monólogo estava fora do tom.” [127].

página 88

“Encontrou-se nas escadas com um jovem da revista *Time*, provavelmente um colaborador, pois não tinha a expressão de eu-sou-fudido nos olhos nem a gravata de seda daqueles cujo trabalho na *Time* tornou-se um vício de vida. O jovem tinha um ar doentio, exibindo na pele espinhas de uma adolescência tardia, e transmitia a impressão desconsolada e furtiva de um membro da associação acadêmica dando um mau passo, como vomitar no lugar errado ou entrar de penetra numa festa estudantil” [42].

página 89

“A desobediência civil poderia estar longe de liquidada. No Mall, como a noite estava fria, foram acendidas fogueiras. Nas escadas, um cachimbo da paz foi passado de mão em mão. Estava cheio de haxixe. Pouco depois apareceu maconha, exibida despreocupadamente, oferecida até aos soldados. Afinal de contas, o Exército nunca mais deixara de fumar maconha desde a Coreia, e no Vietnã – segundo voz corrente – os soldados afogavam-se nela” [286].

páginas 103-104

“O bom gosto e a decência já tinham abandonado a cena muito tempo antes. Tudo o que restava eram aqueles cordões de tropas e turmas indiscriminadas de garotos que xingavam os soldados. A molecada entrou nos banheiros laterais do edifício do Pentágono. Daí lançaram algumas pedras que atingiram as janelas do primeiro andar. Os soldados enfrentavam-nos em silêncio. Dos degraus, um capitão dava instruções através de um megafone.

“Companhia A, firme!”, dizia ele. “Companhia A, não entra nem sai ninguém! Firme nas suas posições, Companhia A!”

A turba do gramado, diante dos soldados, começou a cantar: “Agüenta firme, agüenta firme!”

Não havia humor nisso. Não eram do tipo gozador. Era um reduzido núcleo de marginais, vadios e moleques que apareceram para o que seria de início um belo dia, cheio de significados. E eles se converteram em manifestação pela paz, esses vagabundos em roupas andrajosas, numa baderna repugnante e promíscua. No final do dia, a única preocupação que se podia ter era pelos soldados que suportavam os insultos” [283].

página 105

“Seguiu-se um debate. Os líderes do SDS, também entre os que estavam mais próximos das portas, empunhavam alto-falantes portáteis e pediam à multidão que se sentasse. (“Teria sido um banho de sangue”, comentou mais tarde o líder do SDS, Greg Calvert. “Perto de mil pessoas poderiam morrer se tentassem investir desarmadas contra as tropas. Consideramos os que instigavam a multidão a avançar meros aventureiros da Esquerda e tentamos anular suas provocações. Conseguimos”)” [284].

página 106

“Uma companhia de PMs surgiu da direita, correndo desajeitadamente como fantoches. Estacaram diante da rampa, reagruparam-se, colocaram os rifles em riste e avançaram. Os manifestantes, incrédulos, abriram-lhes passagem, atônitos, defrontando pela primeira vez as armas dos “nossos rapazes”. Então ocorreu algo extraordinário. As pessoas começaram a rir. Algumas lançaram flores amarelas sobre os soldados, que agora estavam parados, petrificados, com armas apontadas para moças e rapazes da mesma idade deles” [284].

“Os PMs executaram uma meia-volta, com o objetivo de rechaçar os manifestantes que corriam na sua retaguarda. Um jovem recusou-se a sair. Uma coronhada de rifle atingiu-lhe o estômago. Ele agarrou o rifle. Muitos jovens o imitaram. Quatro capacetes foram roubados. Um manifestante foi esmurrado. Um PM foi esmurrado” [285].

página 107

“Cada vez que a ação cessava num determinado ponto, os manifestantes procuravam falar com os soldados, que tinham recebido ordens de não responder. “Por que estão fazendo isto?”, perguntou um manifestante. “Juntem-se a nós!”, pediam os jovens aos soldados. Era evidente que alguns dos soldados vacilavam. Uns poucos pareciam estar prestes a desmaiar. “Firmes! Mantenham as posições”, repetia asperamente o capitão.

Uma moça encarou um soldado: “Por quê? Por quê? Por quê?”, perguntou ela. “Vocês são como nós. Nós somos iguais a vocês. A culpa é só dele”, disse a moça, apontando para o Pentágono. Ela levou dois dedos à boca, beijou-os e tocou com eles os lábios do soldado. Quatro soldados apanharam-na e arrastaram-na dali sob prisão. O soldado com quem ela falara tentou explicar aos seus camaradas que a moça não lhe fizera mal” [285].

página 108

“Os manifestantes, profundamente cômicos do que consideravam a vilania e a imensa torpeza do poderio militar americano na Ásia, estavam preparados (ou inteiramente despreparados) para qualquer brutalidade concebível. Por seu lado, as tropas tinham escutado durante anos as lendas provincianas sobre a venalidade, a criminalidade, a imundície, a corrupção, a perversão, os desenfreios apetites desse misterioso grupo de cidadãos americanos inicialmente denominados hipsters, depois beatniks, finalmente hippies; ao ouvir agora que eles estavam associados aos insidiosos infiltradores da vida psíquica da América – os vermelhos! --, as tropas não sabiam mais se esperavam um beijo cabeludo nos lábios ou uma bomba entre os pés. Cada lado se encontrava cara a cara com a sua própria concepção do diabo!” [278-279].

“O quadro, literalmente, era o seguinte. Nesse estágio inicial, antes de os manifestantes se fixarem, um cordão compacto de PMs com cassetetes, apoiado por uma segunda linha de soldados, tinha o reforço dos xerifes federais, alguns metros mais atrás e dispostos como os zagueiros de uma equipe de futebol” [279]. A linha de manifestantes, por sua vez, compunha-se “de uma mistura SDS-Contingente, com um grande número de jovens manifestantes desengajados que tinham sido colhidos pelos acontecimentos. Postados diante das linhas de soldados, já algumas flores históricas tinham sido colocadas despreocupada, insolente e ternamente nos canos das armas em riste por moças e rapazes” [279].

página 109

“Bem, rapazes”, diz o major, “a nossa missão é guardar o Pentágono e protegê-lo dos que não respeitem os limites preestabelecidos, entendido? Bem, o ponto que vocês têm de meter na cabeça, soldados, é que esses sujeitos são cidadãos americanos expressando o seu direito constitucional de protesto [...] ... vamos pôr as coisas neste pé: eu tenho vários amigos sendo mastigados pelos viets neste

mesmo minuto, talvez não interesse exprimir agora sentimentos pessoais, negativo, e melhor que metam duas coisas na cabeça: esses diabinhos podem estar com bombas ou coquetéis-molotov, quem vai saber? E vocês não vão levar pentes de munição para as carabinas, por isso dêem graças a Deus por terem à mão o 45. E lembrem-se primeiro de uma coisa: se eles começarem a querer briga com a gente, vão desejar nunca terem saído de Nova York. Sim senhor, quero esses rabos bem apertados, para que os que estão atrás possam conservar o nariz limpo, vocês entenderam?” [280]

página 112

“Minutos passavam, uma hora foi-se – essas tropas tinham mais medo deles do que eles das tropas! Grande glória. Começaram a ficar exultantes. Os que não estavam nas primeiras filas gritavam insultos, xingavam os soldados, ridicularizavam-nos; os manifestantes da frente olhavam para os soldados nos olhos, sorriam, tentavam puxar conversa.

— Ei, soldado. Você acha que sou esquisito. E por que sou contra a guerra do Vietnã? Porque é errada. Você não está defendendo a América contra o comunismo, está apenas dando emprego aos seus oficiais” [282].

página 115

“O Dr. Spock começou a falar às tropas. Contou uma história que era, obviamente, uma de suas favoritas. Recebera recentemente uma carta de um soldado que lhe escrevera do Vietnã, condenando a guerra. O Dr. Spock respondera, mas sua carta fora devolvida com a seguinte informação no envelope: “Confirmada a morte do destinatário”” [288].

página 116

“De fato, não interessava muito o que acontecera ou deixara de acontecer; Dellinger, como qualquer outro líder da Mobilização, seria sempre obrigado a reivindicar uma grande vitória. Era justamente isso o que ele poderia ter dito a Rubin na noite anterior à Marcha – se quisermos fazer a injustificada suposição de que existia tal cinismo em sua consciência; ele (se não ele, algum outro líder) podia ter pensado que tudo o que ficasse aquém de uma retumbante e incrível vitória – como, por exemplo, McNamara aderir aos manifestantes – ou de uma catastrófica derrota – como, por exemplo, a paralisação das manifestações à vista das tropas – era destituído de qualquer interesse, o que quer que sucedesse diante do Pentágono. Tudo o que fosse menos do que essas alternativas produziria os mesmos resultados previsíveis: cada parte proclamaria uma grande vitória para os seus próprios princípios, a imprensa estaria, naturalmente, do lado das autoridades (embora muito do que era favorável ao outro lado fosse insinuado nas entrelinhas), e a *Esquerda*, a *imprensa clandestina* e os boatos *encarregar-se-iam de distorcer, enriquecer, enobrecer, purificar e, finalmente, transpor a história real dos acontecimentos para suas próprias necessidades*; a verdadeira vitória ou derrota poderia ser medida, mais tarde, pelos efetivos militantes, o dinheiro e as massas disponíveis para a próxima operação de envergadura. Entretanto, ele [Dellinger] apelara para a consciência da América, para a consciência da classe média, apelara através da atração dos números maciços de pessoas que tinham comparecido, da quantidade de presos e dos nomes dos notáveis” [289-290] (*grifo meu*).

página 120

“Um soldado despejou a água do seu cantil no chão, para aumentar a aflição e o mal-estar da moça manifestante a seus pés. Ela o xingou – compreensivelmente, acho eu – e desviou o corpo. Mas perdeu o equilíbrio e o seu ombro tocou no rifle apoiado na anca do soldado. Este ergueu a arma e, com a coronha, bateu violentamente numa das pernas da moça, que tentou recuar mas não foi suficientemente rápida para evitar o cassetete de outro soldado que se adiantara da segunda linha da tropa. Quatro vezes, pelo menos, esse soldado a agrediu com toda a sua força; quando a moça caiu, protegendo a cabeça com os braços, ele enfiou o cassetete, como se fosse uma espada, entre as mãos dela, atingindo-lhe o rosto em cheio. Mais dois soldados se aproximaram, começando a arrastá-la para o Pentágono... Ela torceu o corpo e pudemos ver-lhe o rosto. Mas não havia rosto para ver: tudo o que vimos foi um retalho de carne viva e sangue. Não percebemos sequer se a moça chorava – seus olhos estavam cheios de sangue que lhe escorria pela cabeça abaixo. Ela vomitou, e também o vômito era sangue. Então os soldados levaram-na precipitadamente para dentro” [299-300].

página 121

“... um pequeno grupo, talvez uns 25, investiu bruscamente, rompeu a linha, passou entre os PMs e penetrou, realmente, no *sanctum sanctorum* – estavam no Pentágono, correndo pelo corredor abaixo. Não por muito tempo! Tropas tinham sido trazidas para o Pentágono na noite anterior, haviam dormido em catres nos corredores do edifício [...]. Confinados, sofrendo a tensão das intermináveis horas à espera de invisíveis anarquistas, bombas, gases venenosos, líquidos venenosos, comunistas, ninfomaníacos, viciados, negros enfurecidos e gentinha da cidade, que inundariam esses pavorosos corredores com sua vaga humana, pode-se apenas adivinhar – a menos que haja filmes – a insaciável fúria com que os escassos manifestantes foram surrados e chutados, presos e levados embora” [275].

página 122

“Cabe indagar por que os músicos não tocavam enquanto o pau comia – apenas por recomendação maternal e legalista, soprada pelos megafones [porque a manifestação é maternal]. Maternal! Os cassetes dos xerifes, as coronhas dos rifles dos soldados baixaram ainda com mais força. Matem as mães! Enquanto isso, corriam boatos. Um manifestante já fora retirado morto, dizia-se. Na manhã seguinte, eles seriam todos evacuados e espancados um por um. Depois, os rumores mudaram. Na hora X, haveria uma carga geral das tropas e eles seriam todos massacrados” [301].

página 123-124

“Passeavam à vista dos soldados, falavam com eles, plantavam-se diante deles, estudando-os, colocando flores nos canos das armas, sorrindo... Algumas eram muito gentis e doces, verdadeiras flores de meninas; outras eram audaciosas, com o ar maduro e picante de mulheres de 50 amantes por ano no Harlem, sem contar os brancos; desabotoavam as blusas, ofereciam uma boa sugestão de contornos, sorriam sob o nariz dos soldados, soltavam gargalhadas diabólicas, gargalhadas de putas, vindas do baixo-ventre, ante a impotência da posição dos homens de uniforme, impossibilitados de estender os braços e puxá-las” [294].

página 125

“—Ei, negro, por quanto tempo você vai ficar beijando a turma do Mr. Charlie? E indo ao Vietnã para ser herói negro e ter sua fotografia nos rolos de papel higiênico? Você acha que tá certo isso? Ei, fera, nos dê o seu couro, tire essas gordas mãos negras desta merda de rifle e nos dê o seu couro. Você é o homem, o homem” [292].

“Sexo, medo, o primeiro surto de coragem, a leveza da liberdade, as iminentes sufocações de pavor, as dolorosas e oscilantes angústias ou o derivar sonolento da maconha, o frio mordente da noite, os revérberos da Guerra Civil das luzes das fogueiras batendo em todas aquelas jaquetas dos velhos uniformes da União, hippies na esteira de Sergeant Pepper... E o Exército dos Estados Unidos, observando o campo de fogueiras, ouvia os manifestantes gritarem: “Juntem-se a nós! Juntem-se a nós!” [293-294].

páginas 131-132

“Os discursos prosseguiram. Mailer não fazia idéia alguma da sua ordem ou do que eles diziam: Lincoln Lynch, em nome da CORE, Dagmar Wilson, em nome do Movimento das Mulheres pela Paz, Nguyen Van Luy, um vietnamita naturalizado americano, e Coffin, que apresentou um grupo de californianos que tinham trazido uma chama da paz, cobrindo a pé 40 quilômetros por dia” [116].

“John Wilson, do SNCC, disse à multidão que “o povo branco está começando a descobrir o que é sofrer injustiças sem que possa influenciar o governo”, e imaginava-se que mocinhas brancas da WASP teriam sido as inocentes que lhe deram essa impressão. “Bem-vindos ao clube”, disse Wilson. Depois acusou Johnson, McNamara e Rusk de serem “os maiores criminosos de guerra do país” [116].

“—Devemos resistir! – gritou Wilson. – Temos de resistir, resistir e resistir! – Depois berrou: – Com mil diabos, não iremos! – E a multidão acompanhou. Era um bom orador, assim como Ella Collins, irmã de Malcolm X.

— Vocês querem paz? – perguntou ela à multidão.

— Sim! – responderam de volta.

— Então vamos buscá-la!” [116-117].

página 133

“Na apatia que começara a se espalhar na multidão à medida que os discursos se arrastavam interminavelmente (e o gigantesco exército reunido por música estava agora prostrado pelas palavras, a absurda trovada imprecatória dos alto-falantes, com seu eco redutivo. – Temos de LUTAR... *lutar...* lutar... tar..., a repetição mortificante do jargão político que lembrava às pessoas que já passava de uma hora e afinal a Marcha não começara ainda), os negros no recinto fechado pelos cordões de isolamento eram [com seu *funky appeal* de *black powers*], em torno da tribuna dos oradores, o único sinal de conspiração ativa, refletindo uma expressão coletiva de desdém, por vezes simbolizando a sua aversão pela Esquerda branca – sim, Mailer meditaria muito a tal respeito no dia seguinte, quando viesse a saber, sem grande surpresa, que quase todos os negros tinham desertado para fazer sua própria manifestação numa outra parte de Washington...” [118].

página 136

“Agora já não havia lugar para chagas ocultas sob a pele. Uma nova chaga, o Vietnã, trouxera todas as antigas feridas para a luz. E que chagas! Os melhores entre os brancos recuaram de horror ante o que se via agora, pois o mal que haviam infligido aos negros era indescritivelmente pior do que jamais tinham concebido, ou os negros tinham feito um pacto faustiano com Mefistófeles e o diabo estava agora ali para cobrar” [117].

página 137

“A noite decorria lentamente. [...] Acenderam-se as fogueiras, e os baseados passaram de mão em mão, como já descrevemos; que formas pré-históricas o vulto sombrio do Pentágono deve ter assumido à luz bruxuleante das labaredas, como as figuras que os espiavam com binóculos nos telhados do edifício devem ter parecido estranhas – quais gárgulas debruçando-se nas arestas de uma catedral. A ação pairava no ar da noite. Famintos, sedentos, os manifestantes estavam sendo alimentados – voluntários improvisaram um serviço de transporte para comida e água. Apareceram sanduíches e cerveja, era um sábado à noite – a saturnália aproximava-se: pares começaram a se acasalar, alguns assustados por sua audácia, outros estimulados pela vizinhança do Pentágono. Outros, usando sprays, carvões, tinta e pincel, começaram a escrever slogans nos muros de pedra do Mall, no embarcadouro, nos lados da rampa. “SANGUESSUGAS DA GUERRA”, dizia uma das pichações. “GIGOLÔS DO PENTÁGONO”, um outro; e “FODA-SE A GUERRA!”, um terceiro. Isso daria muito pano para manga aos jornais quando tudo estivesse acabado, e o lixo deixado no gramado também” [291].

página 138

“Mas tais lucubrações foram interrompidas por uma cena que se desenrolava atrás deles e um grito de guerra, só que não houve realmente qualquer grito, apenas a sensação de um grito no tropel em silêncio, o obstinado silêncio de um grupo de algumas centenas de homens, alguns com capacetes de motocicletas, ombreiras almofadadas de jogadores de rugby ou coletes de esgrima, caminhando rapidamente, de fato quase numa correria, numa longa coluna de mais de 100 metros, com uma base de cerca de 10 metros, e à frente, na ponta, dois ou três homens formando a vanguarda com bandeiras azuis e ouro da Frente Nacional de Libertação, sim, a sucursal americana do Vietcongue investia através da área de estacionamento para um primeiro ataque ao Pentágono invisível, num ponto a menos de 50 metros de onde os Fugs estavam tocando” [144].

página 139

“Aí vinham eles, os homens que carregavam as bandeiras, arremetendo num estranho ângulo, como se o peso do estandarte e do mastro obrigasse seus corpos a se inclinarem muito mais para a frente do que as pernas, pelo que davam a impressão, como Groucho Marx, de terem os torsos muito largos e excessivamente arqueados em relação às pernas curtas (ou talvez essa imagem resultasse das almofadas de proteção que vestiam), e atrás deles vinham outros homens com outras bandeiras e cartazes, um oceano de *slogans* (que poderiam ser depois usados como armas – paus e pedaços de alvenaria); quase todos eles avançavam naquela extravagante inclinação, adiantada em relação à vertical, como se navegassem com vento forte, e Mailer lembrou-se de onde já vira isso antes, essa postura de homens correndo em passo de carga, sim, vira-a nas fotografias de Mathew Brady de soldados da União em

ataque através dos campos, e lá vinham eles, impelidos por alguma vaga coletiva de determinação [...] A massa avançou, a cunha rompeu num ataque preparado, sim, e naquele instante se infiltrava por alguma estreita saída da área de estacionamento, alguma garganta de estrada e sobre as cercas e os parapeitos, o grosso das tropas nesse ataque, bandeiras desfraldadas na frente, investiu como um rolo compressor, perdeu-se de vista, com a retaguarda da cunha galopando em seu encalço, empurrando, empurrando sempre, até que se restabeleceu um certo equilíbrio e tudo se imobilizou” [144-145].

página 140

“—Estão procurando você lá na frente, para falar.

Mas a frente ficava bem a uns 200 metros, longe demais para a ação que se desenrolava ali do lado. [...]

—Irei dentro de instantes – respondeu Mailer. [...]

Na verdade, estava acabando de decidir que não desejava falar” [145].

“Abruptamente, os homens que formavam a vanguarda das tropas de assalto e carregavam as bandeiras da FNL começaram a correr para a retaguarda, em pânico. Mailer teve então aquela superposição de imagens que torna as descrições de combate tão contraditórias quando se comparam os relatos de testemunhas visuais; ele não viu, literalmente, quaisquer soldados ou policiais uniformizados acoessando o exército civil e perseguindo-o até o aterro; só havia manifestantes fugindo na direção deles, o pânico estampado nos rostos, mas a imaginação de Mailer divisou tão nitidamente os soldados da PM perseguindo-os de baioneta calada, que, por um instante, ele viu, literalmente, as baionetas, sabendo, ao mesmo tempo, que não as via, como duas imagens transparentes quase superpostas” [146].

página 141

“Em seguida, nada mais viu senão a expressão de terror nos rostos que vinham ao seu encontro, e decidiu fazer meia-volta e correr também, para não ser atropelado pelos fugitivos, supondo que os PMs estariam borrifando com Mace os olhos de todo mundo. O pânico apoderou-se também dele. [...] Correu alguns metros, olhou para trás sobre o ombro e entrou por uma pequena vala de drenagem, onde o concreto da área de estacionamento forma uma calha. Quase caiu, sentindo um violento repelão dos músculos dorsais em desequilíbrio, e parou abruptamente, encabulado, reconhecendo que uma vasta reserva de medo que não sentira em todos esses três dias, nem por um minuto sequer, tinha entretanto permanecido nele [...]. Mailer estava furioso, furioso consigo próprio por ter fugido, e essa vergonha não foi confortada pela visão que tivera de Dwight Macdonald, parado calma e quietamente, enquanto dezenas de pessoas se atropelavam em pânico à sua volta” [146].

página 142

“Teague, carregando a bandeira vietcongue, na primeira fila, viu-se nesse ponto perdido. Alguém agarrou sua bandeira. Teague lutou para recuperá-la e foi preso em seguida, mas a bandeira ficou com ele. Pouco depois, Mailer, escolhendo um ponto ainda mais à esquerda da investida do SDS e do Contingente Revolucionário, atravessou o cordão de segurança e, conforme se descreveu, foi detido, levado pela rampa da entrada do rio e depositado numa Kombi, onde em breve conheceria Teague e o nazista” [271-272].

“Um outro homem entrou na Kombi; Mailer tomou-o primeiro por um xerife ou um funcionário, pois trajava roupa escura e capacete de motociclista, e tinha uma fisionomia obstinada, de traços secos. Mas carregava com ele algo que parecia uma tela de projeção enrolada, de um metro e meio de comprimento, e sorriu da maneira mais cordial possível. Sentou-se ao lado de Mailer e retirou o capacete. Mailer imaginou que estava prestes a ser interrogado por um homem amigável como esse, imagine! (verdade que um prisioneiro sempre espera ser interrogado), mas logo depois surgiu outro homem com uma prancheta e, debruçando-se na ampla porta dupla da Kombi, dirigiu perguntas aos dois” [158].

páginas 146-147

“Um dos prisioneiros começou a ler em voz alta, e à medida que o fazia, os outros prisioneiros, com uma fúria concentrada e feliz – feliz porque havia, finalmente, alguma coisa a exprimir –, começaram a rugir suas respostas em uníssono.

As comedidas e cuidadosamente instruídas tropas de guarda do Pentágono enfrentaram as provocações com um mínimo de força...

—Grande merda! – gritaram os detidos, exultantes.

Foram apedrejados pela multidão, e, segundo fontes idôneas do Pentágono, viram-se alvo de três granadas de gás lacrimogêneo lançadas pelos manifestantes. Não houve ordens para retaliação desse tipo por parte do Exército...

—Merda! Merda! Merda – entoava o coro.

O rapaz continuou a ler as reportagens. Depois passou aos colunistas. Leu Jimmy Breslin em voz alta:

O tipo de gente que estava lá não era dos mais recomendáveis. Era o pequeno núcleo de marginais, desajustados, baderneiros...

—Merda! Merda! Merda! – cantaram os prisioneiros.

No final do dia, a única preocupação era pelos soldados que estavam engolindo o desaforo.

—Merda! Merda! Merda! – entoaram os presos, felizes da vida” [222-223] (*grifos meus*).

página 148

“Um estranho rapaz, gozador, manhoso, com gestos lentos, quase letárgicos, subiu para um catre. Com um jornal de Richmond na mão, começou a ler um relato da prisão de Mailer.

Lia com a dificuldade de um terceiranista.

—“Quando lhe perguntaram por que fora detido, o romancista esboçou um sorriso constrangido...”

— O quê? – perguntou Mailer, saltando de seu catre.

—“O romancista esboçou um sorriso constrangido” – repetiu o rapaz, em tom de troça.

— Constrangido – corrigiu Mailer. E nada mais disse, pois sentia o quanto a sua raiva estava divertindo os outros.

— “Quando lhe perguntaram por que fora detido” – repetiu o rapaz, articulando as palavras com exagero e gozando a situação teatral que criara – “... o romancista esboçou um sorriso constrangido e disse: ‘Sou culpado’”.

Mailer deu um tapa não inteiramente brincalhão no rapaz” [223-224]⁹⁰.

página 148

—Fui detido por transpor o cordão de isolamento.

(“É claro, ele foi deturpado”, diria depois a irmã de Mailer. “Norman jamais usaria uma palavra como transpor.” Ela não sabia da solenidade com que o homem se revestia naqueles momentos.)

—Sou culpado – prosseguiu Mailer. – Foi um ato premeditado de protesto contra a guerra no Vietnã.

—Foi agredido? – perguntou o jornalista.

—Não. A detenção foi correta” [156].

páginas 153-154

“Na realidade, ele detestara a idéia de assinar o protesto [contra o aumento de 10% no imposto de renda, proposto pelo Congresso para fazer face às despesas com a Guerra do Vietnã], glosara toda a

⁹⁰ No original, fica clara a confusão wanly-wainly: “He read with the difficulty of a third grader. “When asked why he was arrested, the novelist smiled wainly.”

“What?” asked Mailer, getting up from his cot.

“The novelist smiled wainly”, said the boy in a mocking tone.

“Wanly”, said Mailer and said no more for he could feel the amusement of the others at his anger” [Armies, 1968: 224].

extensa gama de argumentos extraordinariamente sólidos para justificar que o seu trabalho era uma verdadeira resposta ao problema do Vietnã [...]. Mas para que esse argumento vingasse, era preciso ter um trabalho que absorvesse todo o esforço e um sentimento íntimo e feliz de realização pessoal. Mailer não tinha uma coisa nem outra há pelo menos dois anos. Seu trabalho fora bom – alguns opinaram que *Por Que Estamos no Vietnã?* era o melhor livro que escrevera – mas nenhum projeto lhe parecera custar tanto [...]. A sua carreira, a sua lenda, a idéia que fazia de si próprio estariam apodrecendo?” [72-73].

página 154

“A imprensa, porém, podia ter sido significativamente pior. Lendo o Washington Post durante o café da manhã, Mailer decidiu que levava a melhor e, por conseguinte, dedicou-se à refeição e comeu com enorme apetite, uma aptidão que ele possuía quase sempre, por mais que tivesse bebido na véspera – sendo essa, talvez, a melhor razão pela qual ele jamais considerara possível tornar-se um alcoólatra” [71].

página 155

“No minuto seguinte, Dwight encontrou o olhar de Mailer, acenou friamente e encaminhou-se para onde o romancista estava sentado. Sim, os fatos estavam à vista: Macdonald não podia escapar à sua simpatia por Mailer.

— Pois é, Norman – falou ele, em tom de censura. – Você viu os jornais?

— Até que não estavam tão mal, achei.

Mas Macdonald estava em seus grandes dias.

— Não tão mal em relação a você. Praticamente fizeram de você um herói... mas, santo Deus, como me trataram!

Mailer recordou-se de que, de fato, numa das matérias havia uma pequena mas cortante referência a Macdonald, e riu.

Macdonald também se divertia.

— Sim, é tudo muito gozado – gritou ele, com sua grande voz ressonante (enquanto sua voz de falar em público era anêmica e inaudível, sua voz normal adquiria um timbre forte, vibrante – quase agradável) – para você não há dúvida de que foi. Tomou conta do palco e não parou mais [...] Sério, Norman, eu tive muitas razões para beber naquela festa” [78].

página 156

“Mailer detonou o processo na primeira noite de filmagens, colocando três câmeras e vários interrogatórios acontecendo em várias salas ao mesmo tempo: os gritos ou exclamações de um afetavam o tranqüilo diálogo dos outros. A intensidade desse processo, câmeras, atores e cenas trabalhando simultaneamente no mesmo plano (que é, mais ou menos, como acontece numa delegacia policial), operou milagres nos intérpretes” [153].

página 157

“—Arranjem outra câmera! – uivou Mailer pelo corredor.

Mas a segunda câmera estava sendo bobinada e a terceira também.

— Bem, de quem é aquela ali? – rugiu o Diretor. – Quem é esse cara que está trabalhando com uma câmera?

—Ah, é a BBC” [154].

“Para um guerreiro, um general presuntivo, um ex-candidato político, envelhecido *enfant terrible* do mundo literário, judicioso pai de seis filhos, intelectual radical, filósofo existencialista, escritor ativo, paladino da obscenidade, marido de quatro adoráveis e aguerridas esposas, afável freqüentador de bares e muito exagerado combatente de ruas, anfitrião festivo e insultuoso conviva nas festas dos outros, ele ostentava na tela, nesse primeiro documentário, uma fatal mancha, uma remanescente mácula da única personalidade que ele achava absolutamente insuportável: o bom moço judeu de Brooklyn. Algo na expressão do seu rosto denunciava essa mancha: Mailer tinha a imbecilidade de um homem acostumado ao amor materno” [152].

página 159

“Nesse instante, Mailer, o Participante, reconheceu que era esse o começo do exorcismo do Pentágono, sim, os jornais tinham falado muito a respeito de uma autorização solicitada por um líder *hippie*, de nome Abbie Hoffman, para cercar o Pentágono com 1200 de seus homens, a fim de formar um anel de exorcismo suficientemente poderoso para erguer o Pentágono 100 metros acima do solo. No ar, o Pentágono tornar-se-ia então laranja [...] e vibraria até que todas as suas emanções malignas se evaporassem com a levitação. Nesse mesmo instante, a guerra no Vietnã terminaria” [137-138].

página 160

“Pela primeira vez na história do Pentágono – falou Sanders – haverá um ato de amor a 30 metros desse local, a 50 no máximo. A culminação seminal no espírito da paz e da irmandade, um verdadeiro ato de amor para a paz! Todos os que quiserem proteger esse rito de amor poderão formar um círculo de proteção em torno dos amantes.

—Círculo de proteção! – gritou uma outra voz.

—São estes os olhos mágicos da vitória! – prosseguiu Sanders. – Vitória, vitória pela paz! O dinheiro fez o Pentágono... derretam-no! O dinheiro fez o Pentágono, derretam-no em nome do amor!

—Queimem o dinheiro! Queimem o dinheiro! Queimem! – repetiam outras vozes.

—Em nome do poder gerador de Príapo – continuou Sanders – em nome da totalidade, intimamos os demônios do Pentágono a se livrarem dos tumores cancerosos dos generais, de todos os secretários e soldados que não sabem o que estão fazendo, toda a burocracia da intriga, todos os vômitos conjugados com o câncer de próstata no leito funerário [SE MAILER NÃO ESTAVA GRAVANDO ISTO, NÃO SEI QUE PROEZA FOI ESTA]. [...] Em nome do mais sagrado dos nomes sagrados, Xabrax Phresxner! [...] Cessem o fogo e a guerra... e a guerra! Cessem o flagelo da morte... a morte! Cessem o fogo e a guerra... a guerra... e o flagelo da morte...!

No fundo, soou um prolongado e firme Ommmmm!” [140-141].

páginas 161-162

“—O secretário recusou-se, simplesmente, a aceitar as nossas cartas de convocação – anunciou Coffin. – Vejam só! Havia um funcionário da Justiça diante de uma prova clara de um crime, de um alegado crime, e recusou-se a aceitar as provas! Foi negligente e omissos no cumprimento de seu dever. Havia uma raiva contida em Coffin, como a raiva de um advogado, como se tivesse sido realizado um jogo sutil em que a combinação se baseara no gambito, mas o governo recusara o gamito e agora a combinação estava paralisada” [94].

página 162

“O sistema de transmissão guinchava e zumbia, [...] sons de mastigação cerebral vindos de alguma máquina de horrores do espaço exterior (de onde a eletricidade indubitavelmente provém, meninos!), depois um rangido, como o das dobradiças enferrujadas dos portões do inferno – estamos na penumbra dos submundos psicodélicos, odisséias espectrais oriundas das células mortas do cérebro de adolescentes ligados em LSD [...], os meios são a mensagem, e a mensagem é púrpura, fala das monarquias do céu [...]” [45-46].

&&&