

ALCMENO BASTOS*

O REALISMO OBLÍQUO DO ROBERTO DRUMMOND**

RESUMO

A História, considerada como disciplina, formou-se no culto do excepcional. O "romance histórico", correspondente literário dessa concepção redutora da trajetória do homem, construiu um passado nacional heróico, por vezes francamente mítico, como no caso do indianismo brasileiro, por exemplo.

Com a "democratização" do fato histórico, são também "históricos" os fatos e os homens comuns do cotidiano. Deste modo, a narrativa contemporânea tem-se ocupado menos do passado remoto que do fato político atual.

Na literatura brasileira, dentre os narradores que se têm interessado pela matéria de extração histórica, singulariza-se Roberto Drummond por submeter a História a uma semiotização oblíqua. Os elementos verídicos - fatos, personagens, instituições etc. - dos quais são aproveitadas apenas as "marcas registradas", são inseridos num universo marcado, simultaneamente, pela veracidade das "marcas" (donde o realismo) e pela inveridicidade / inverossimilhança das situações narradas, que estão a meio caminho do documentário e da ficção.

* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
Doutorando (fase de tese) em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

** Este trabalho corresponde, com pequenas alterações, a partes de nossa Dissertação de Mestrado (2.4 - A literatura e a História: contemporaneidade e cotidiano e 3.3.2 - História, política, documentalismo e alegoria) apresentada em 1983 à Universidade Federal do Rio de Janeiro com o título de A SEMIOTIZAÇÃO OBLÍQUA DO REFERENTE EM ROBERTO DRUMMOND.

RÉSUMÉ

Considérée comme discipline, l'Histoire s'est formée dans le culte de l'exceptionnel. Le "roman historique", correspondant littéraire de cette conception réductrice de la trajectoire de l'homme, a construit un passé national héroïque, parfois franchement mythique, comme c'est le cas de l'indianisme brésilien, par exemple.

Avec la "démocratisation" du fait historique, sont aussi "historiques" les faits et les hommes simples du quotidien. De cette façon, le récit contemporain s'occupe moins du passé lointain que du fait politique de nos jours.

Dans la littérature brésilienne, parmi les narrateurs qui se sont intéressés à la matière de fond historique Roberto Drummond se singularise, car il soumet l'Histoire à une sémiotisation oblique. Les éléments véridiques - faits, personnages, institutions, etc. - dont on extrait, seulement, les "trades marks" - sont insérés dans l'univers marqué, simultanément, par la véridicité des "marques" (d'où le réalisme) et par l'invéridicté / invraisemblance des situations narrées, à mi-chemin du documentaire et de la fiction.

A Literatura e a História

A História, como disciplina, formou-se no culto do excepcional: "grandes" batalhas, "grandes" guerreiros e, mais modernamente, "grandes" movimentos de massa. Nela não havia espaço para o trivial, para a "batalha" anônima dos homens comuns. Daí as reduções a que nos acostumaram os manuais didáticos: a independência política do Brasil como resultado de momentânea irritação do Príncipe-Regente, que a expressou em fórmula admiravelmente concisa, como o faria um bom redator de publicidade de nossos dias - "Independência ou morte!" Não é de surpreender, portanto, o fascínio que o fato histórico, entendido como excepcionalidade, exerceu sobre os românticos. Aquele indivíduo notável, capaz de com três palavras e um simples gesto reverter o quadro político de um imenso país mergulhado na humilhante condição colonial, realizava com perfeição o ideal romântico da afirmação do singular sobre o coletivo. Na História oficial do Brasil, D. Pedro I cumpre papel inequivocamente "romântico", restando em sua biografia expurgada apenas os momentos de heroísmo e galanteria compatíveis com a legenda de "Defensor Perpétuo". Menos surpreendente é, então, que tenha cabido exatamente aos românticos a criação do "romance histórico", unificador do impulso de revalorização dos tempos idos, mais adequados à idealização, por serem idos, e de atração pela figura do "herói" elevado por méritos próprios sobre a mediocridade dos demais homens.

O "romance histórico", por definição, ficaria a meio caminho do inventado e do verídico. Enquanto "romance" seria o relato de fatos supostos, produzidos livremente pela imaginação do autor. Enquanto "histórico", tinha sua verossimilhança avaliada pelo registro documental: fatos e personagens de cuja existência atestavam os registros oficiais e mesmo a memória dos contemporâneos. Naturalmente a dosagem não era equânime. Fosse

pela precariedade dos registros, fosse pelo incipiente estágio da disciplina-História, fosse sobretudo pelo gosto romântico de magnificar incidentes desprovidos de grandiosidade, o romance histórico constituiu-se num modelo narrativo que isolava dos tempos passados apenas os elementos de fausto e heroísmo. Deste modo, seu possível valor documental era mínimo, funcionando como peça ideológica que extirpava do passado nacional tudo aquilo que não o engrandecia.

No Brasil, é sabido, à falta de távolas redondas em volta das quais se reunissem bravos e leais cavaleiros, à falta de presbíteros envolvidos em guerra contra mouros invasores, à falta, enfim, de uma Idade Média a ser nostálgicamente recuperada, nem por isso renunciaram nossos românticos à idealização do passado nacional. Com igual desembaraço, Alencar, por exemplo, medievalizou o índio brasileiro. Como lembrou M. Cavalcanti Proença, transplantou para a selva tropical o cavaleiro medieval europeu, fazendo-o trocar de indumentária e de instrumental: o taca-pe em lugar da lança, o cocar em lugar do elmo, a tanga substituindo a armadura.¹ O passado histórico tornou-se passado mítico, o índio localizado em cenário edênico anterior à queda, pleno de inocência e inteireza moral. Tudo serviu ao impulso patriótico de criação de um ancestral heróico para o brasileiro recém-liberto do jugo português, de modo que o romance indianista, contrafação do "romance histórico" europeu, foi muito mais "romance" e muito menos "histórico".

A concepção da História como discurso sobre a excepcionalidade é hoje insustentável. Ocorreu uma "democratização" do fato histórico, cujos agentes não são mais apenas as cabeças coroadas, os chefes guerreiros ou as inteligências diplomáticas. As massas tiveram por fim acesso ao palco histórico e ali passaram a desempenhar papel de protagonista. Ganhou a História em rigor científico, embora perdesse em fascínio: ao invés da grandiosida

de, dos rompantes arrebatadores, deparamo-nos com movimentos reivindicatórios nos quais é impossível isolar a figura de um "herói" nitidamente caracterizado como indivíduo. Esse alargamento do espectro semântico da palavra "história" promoveu, no século XX, a incorporação de fatias da realidade até então insuspeitadas de historicidade. Por outro lado, os mecanismos de registro do fato histórico diversificaram-se, as fontes de consulta tornaram-se não mais apenas o texto escrito, sobre o qual o historiador exercitava até então o seu mister de certo modo aproximado ao do filólogo, na tentativa de edificar a verdade. Agora esse material apresentava impressionante variedade: livros, jornais, revistas, filmes, discos, fitas, cartazes, etc. Esse material apresentava-se ainda marcado, simultaneamente, pela atualidade e pela precariedade. Ao lado da História oficial, de feição nitidamente retrospectiva, surge outra, que exige trabalho de interpretação crítica muitas vezes realizada quase às escuras, dado que a velocidade e a simultaneidade dos fatos impõe não apenas o seu registro no momento em que ele se dá, mas também exige a opinião de quem os registra no calor dos próprios acontecimentos.

A História, portanto, desobrigada do compromisso exaltatório, abre-se para a realidade indiferenciada no que diz respeito ao excepcional e ao vulgar. Não seria errado entendê-la aproximada do realismo artístico se o Realismo do século XIX não a houvesse desprezado. Lembremo-nos de que a palavra de ordem da escola realista era contemporaneidade. Não foram poucos os realistas (e/ou naturalistas) que anunciaram o propósito de virem a compor um "ciclo". De Balzac a Zola, na França, ou Eça de Queirós, em Portugal, ou ainda Aluísio Azevedo, no Brasil, cujo plano (não concretizado, aliás) era o de escrever "cinco romances sobre a vida na Corte, desde 1820"², ou mesmo Machado de Assis, que não anunciou plano algum, mas que compôs obra rigorosamente adstrita à contemporaneidade. Compreende-se que os escrúpulos re

alistas impedissem os romancistas de então de mergulharem no passado remoto. Como depor sobre uma época por eles não vivida, da qual não restariam testemunhas vivas, fazendo-os depender do testemunho talvez pouco sério dos contemporâneos do fato? Na sua formalização mais estreita, a dicotomia real x ideal (entendido como sinônimo de irreal) estabelecida pelo Realismo teria como correspondente esta outra: presente x passado. Portanto, para os realistas do século XIX, real só o presente. A História, entidade diacrônica, foi assim colocada sob suspeição em face do rigorosismo sincrônico da escola realista.

Entretanto, nenhuma incompatibilidade necessária existia entre a reconstituição do passado distante e o postulado realista de fidelidade na representação da realidade. Pelo contrário, sob muitos aspectos, dar-se-ia exatamente o contrário. A pesquisa estafante e criteriosa executada sobretudo pelos naturalistas poderia ser igualmente aplicada ao levantamento de elementos históricos para fins de construção ficcional. A objetividade tão prezada pela escola sairia mesmo favorecida; pois lidando com matéria passada em julgado o romancista estaria imune às distorções da paixão contemporânea. Como um arqueólogo, debruçar-se-ia então sobre o documental, dele expurgando tudo que lhe parecesse falso. No entanto, a igualdade a que nos referimos no parágrafo anterior associou, aos pares, presente e realidade, passado e idealidade (ou irrealidade). Esse apego à contemporaneidade não foi, aliás, comportamento exclusivo dos realistas do século XIX, mas é traço característico de todos os realismos. É paradoxal, entretanto, que tamanho apego à verossimilhança externa tenha levado os realistas do século passado à opção técnica da onisciência, que mascara com a "impassibilidade", com a "objetividade", o ponto de vista autoritário, exclusivista (fortemente autoritário, portanto), que impõe ao leitor a completa sujeição à "verdade" do narrador, isto é, à sua individualidade demiúrgica. No fundo, o

narrador realista identificava-se com o modelo da historiografia tradicional, inveno à voz da diferença.

A valorização do contemporâneo arrasta consigo a valorização do cotidiano. O fato presente, ainda não recamado de historicidade, está distante da excepcionalidade do fato passado . As figuras históricas que surgem diariamente no vídeo, nas páginas dos jornais e das revistas, com quem o homem comum pode até esbarrar nas ruas, com quem alguns chegam até a privar na intimidade, essa figura histórica contemporânea não tem seus contornos definidos, não é integralmente "histórica". Daí certa tendência à familiaridade excessiva no seu trato. O passar do tempo, no entanto, desbasta esses excessos. A redução de estatura do fato e da personagem histórica aponta para a valorização do cotidiano . A preferência pelo prosaico, elemento por excelência do cotidiano, foi erigida pelos realistas do século XIX em substância definidora da realidade. Compraziam-se em flagrar suas personagens vivendo situações corriqueiras, cinzentas, incapazes por si mesmas de prenderem a atenção do leitor. Em vista desse apego radical ao momento presente, a História só penetrou o Realismo como elemento de apoio, pano de fundo à fixação do dia-a-dia. Como fato, que também era, não podia estar de todo ausente, sob pena de fazer rebaixar a taxa de verossimilhança externa dos fatos narrados. Nunca, porém, a História ocupou, no Realismo, o lugar proeminente que lhe haviam dado os românticos. A reabilitação da História como matéria de elaboração ficcional viria a dar-se com a narrativa do século XX. Não que houvesse acontecido um retorno do "romance histórico" nos moldes românticos, mas sim uma espécie de "atualização" da História, tornada contemporânea. Ao invés de o narrador voltar-se para o passado remoto, para as origens de uma determinada nacionalidade, aproxima-se a narrativa do fato político, presente, na pretensão de captar o fazer-se da História. Em certos casos (na literatura "engajada") pretendeu-se mesmo agir

sobre a História, modificar-lhe o desenvolvimento. Paralelamente a esse impulso de redescoberta da História, acontecerá na literatura dos povos ex-colonizados da América a sujeição da História oficial a uma revisão crítica que não recuará ante o inverossímil, para dar a "dimensão histórica do homem latino-americano"³. Tal revisão é, obviamente, parte de um impulso mais amplo de reconhecimento de uma identidade nacional, e não se coloca, é claro, para a literatura européia. E se é verdade que

"Não encontramos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a veemência, e até obsessão, com que os hispano-americanos têm sentido a necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das várias formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para a sua realidade histórica."⁴

nem por isso na literatura brasileira deixou de ocorrer, a partir do Modernismo, uma incorporação da matéria de extração histórica ao universo da ficção, não mais de modo eufórico, como no Romantismo, é claro, e sim de modo essencialmente crítico.

História, política, documentalismo e alegoria em "Sangue de Coca-Cola"

Uma leitura ingenua revela, ainda assim, a natureza "política", portanto "histórica", de grande parte dos fatos narrados em Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond.⁵ Eventos como a "Revolução da Alegria" apregoada por Joãozinho Trinta, as greves no ABC paulista, as mortes de Carlos Lamarca, Mariângela, Rubem Paiva, Frei Tito, a atuação da "sociedade civil" através de entidades como a OAB, a CNBB etc., as atividades de órgãos de representação política (DOL-CODI, Cenimar) e seus agentes policiais (como

o delegado Fleury), os choques de rua entre manifestantes e a polícia; tudo isso pertence de fato à história contemporânea do Brasil. Seus registros estarão disponíveis para os estudiosos que no futuro desejarem recompor o período coberto pela Revolução de 64, de seu início até o final da década de 70. O relato faz menção ainda a um período anterior, situado entre os anos 40 e 50, resgatado pela memória de algumas personagens, mas a ação principal desenvolve-se realmente no quadro dos acontecimentos históricos que marcaram os anos 60/70.

Contudo, Sangue de Coca-Cola não é um "romance histórico". A matéria de extração histórica, já o dissemos, é parte da história contemporânea do Brasil. Para mencioná-la, o narrador adota o truque característico da ficção antecipatória, colocando-se em tempo futuro em relação àquele vivido pelo leitor da primeira edição. Assim é que a personagem Tyrone Power é enterrada viva em 1991 ou 1992, por exemplo, uma década depois da primeira edição do livro (1980). Mesmo que aceitemos a convenção literária de um narrador para quem os fatos que relata são já definitivamente passados, caso encaremos a questão pelo lado do leitor potencial (idealmente, o da primeira edição), não há como pensar-se em Sangue de Coca-Cola como legítimo "romance histórico". Obviamente, é impossível estabelecer-se com rigorosa exatidão quantos anos devem distar entre os fatos relatados e a data de publicação de um livro (em sua primeira edição, é claro). No caso de Sangue de Coca-Cola, tomando-se por referência o já mencionado a no de 1980, é indubitável estarem ainda muito frescos na memória de seus eventuais leitores os fatos ali mencionados, para não falarmos ainda daqueles que ainda estão por vir (os de 1991, por exemplo). São fatos ainda não submetidos ao distanciamento temporal capaz de solenizar mesmo a banalidade do cotidiano. É, aliás, obsessiva a preocupação de Roberto Drummond com a contemporaneidade, ao ponto de mencionar fatos recentíssimos (em relação à pu

blicação do romance em primeira edição) como a Anistia política decretada em 1979. O narrador de Sangue de Coca-Cola assemelha-se mais a um repórter que a um historiador. A ilimitada liberdade que se concede de manipular os elementos de extração histórica inutiliza o relato como possível fonte de consulta sobre o período. Exemplificando ainda com a personagem Tyrone Power, personagem de livre invenção, cujo nome é tomado de empréstimo ao ator de cinema (recurso tipicamente drummondiano, a utilização de "marcas registradas"), é ele quem executa o "subversivo" Mari ghela, personagem verídica. Há na situação franca discordância quanto ao registro oficial, embaralhando-se os domínios do ficcional e do histórico: uma nota de pé de página será indispensável no futuro para desfazer a possível confusão estabelecida com a exótica mistura.

Sangue de Coca-Cola não é, portanto, "romance histórico" porque não pretende "reconstituir em termos fictícios, os costumes, a fala, as instituições vigentes no período focalizado."⁶ Apesar da pletórica alusão a fatos, personagens, locais, instituições, obras etc. do mundo real, o romance não se apresenta documental. Afinal, já na abertura é o narrador mesmo quem sugere quão imprecisa e não mimética (no sentido degradado de mimese = cópia) é sua visão da realidade histórica, dado que se trata, segundo ele, de uma "visão carnavalizada e lisérgica" da História do Brasil.

Nem por ser uma visão fragmentária, imprecisa e provisória da realidade contemporânea brasileira, o trato da matéria de extração histórica, em Sangue de Coca-Cola, deixa de ser intencional. A escolha da data em que se passam os fatos narrados no romance, 1º de abril, é parodística. A data, que no calendário "revolucionário" é merecedora de reverência, pois assinala a consolidação do movimento militar que depôs o presidente João Goulart, movimento iniciado na véspera (31 de março de 1964), é ago

ra destinada a marcar o início de uma outra "revolução", a Revolução da Alegria, revolução farsesca, pregada e conduzida por um líder nada ortodoxo, não um chefe político ou militar, mas o carnavalesco Joãozinho Trinta... Se levarmos em conta ainda como deveria dar-se o início da Revolução da Alegria, com uma festa no 158º andar do Edifício Palácio de Cristal ("o mais alto da América Latina") para 30 mil convidados e vips de 96 países, festa em que seriam consumidos "seis mil quilos de carnes, peixes, saladas, doces, queijos e frutas", além de "60 diferentes pratos frios" (p. 34-6), fica fácil perceber, pelo acúmulo de alusões numéricas ao empenho tão acentuadamente brasileiro (e mais especialmente "revolucionário") para o espetacular, a implícita condenação da megalomania característica de período recente da história contemporânea do Brasil - o período do "Brasil grande", quando nos recomendavam (ou ordenavam): "ame-o ou deixe-o!", e nos asseguravam: "ninguém segura este país!". É ainda possível outra leitura para o 1º de abril em que deveria iniciar-se a tão esperada Revolução da Alegria: na tradição popular brasileira, o "1º de abril" é o dia da mentira, do engodo. No romance, a tal revolução, abortada, aliás, em conseqüência de golpe desfechado pelo Cavalo Albany de Oliveira Andrews (?), até então devotado conselheiro do General Presidente, mas a quem demite e exila (paradigmático procedimento na crônica dos regimes militares latino-americanos), é também um engodo, "um carnaval brasileiro temporão" (p. 11), que, a exemplo do carnaval verdadeiro, subverte o quadro da realidade, suspende-lhe a vigência por tempo determinado para, ao final de tudo, reverter ao estado anterior. Tão esperada festa, trombetada há quarenta dias pelo rádio e pela televisão com o jingle "Alegria! Deus é brasileiro" (p. 11), confunde-se, no final com a guerra civil, indiciando a pouca legitimidade dos limites entre seriedade e farsa na realidade brasileira: "Havia luta em todo o Brasil, o samba na rua se confundia com a guerra(...)"

(p. 293).

Portanto, o fracasso da experiência "revolucionária" é ironicamente nivelado ao "1º de abril", revelado como alguma coisa em que não se pode confiar, engodo, enfim. A extrema concentração temporal do relato - o relato cobre fatos acontecidos no espaço de apenas um dia - compensada pela técnica do contraponto, que procura criar o efeito de simultaneidade, realça, por sua vez, o valor alegórico da data ("1º de abril") e expõe seu caráter farsesco com total nitidez.

É necessário ressaltar que a História Contemporânea do Brasil não é, em Sangue de Coca-Cola, apenas pano de fundo às peripécias de uma ou de outra personagem. Esse material de extração histórica ocupa primeiro plano. Pode-se mesmo dizer que é a personagem principal, de modo que, se falta ao relato o distanciamento histórico que soleniza (e amplifica também) os fatos, nem por isso deixa de ser intencional o seu aproveitamento. A ficcionalização da História, levada a extremos de tratar como se tivessem a mesma importância fatos que certamente a História registrará e outros que, pela escandalosa inverossimilhança, jamais serão por ela absorvidos, demonstra por si só a grande atenção que lhe devota o narrador. Para Roberto Drummond, a História do Brasil não há de fazer-se apenas com o excepcional, com as batalhas, com os guerreiros, com os articuladores (ou consultores) políticos. Sua História do Brasil alimenta-se do fato miúdo, cotidiano. Sobretudo é uma História desprovida da irrepreensível lógica com que os manuais explicam os fatos. Muito pelo contrário, o espaço ficcional está franqueado ao fantástico com uma audácia poucas vezes vista, pois o inverossímil se estabelece tendo o verídico como elemento de sustentação. Afinal, há de perguntar-se o leitor (tanto o leitor contemporâneo quanto o leitor do futuro, principalmente este): quem era o tal Urso, denunciado pela Casa Branca como "um perigoso Fideitolah" (p. 254), a quem os solda -

dos perseguem implacavelmente? E o Cavalo Albany Andrews de Oliveira, cuja posse é anunciada pela voz do locutor Alberto Cury em edição extraordinária de "A Voz do Brasil"? Esses elementos arbitrariamente misturados têm inequívoco fundo de historicidade. Nenhum brasileiro contemporâneo da primeira edição de Sangue de Coca-Cola, razoavelmente informado dos fatos políticos do seu tempo, negará historicidade a eles. Mas não há, evidentemente, registro documental de nenhum momento em que se tenham conjugado eles para marcar a insólita posse de um cavalo na Presidência da República. Sobretudo quando a conjunção de tais elementos frustra a expectativa de "105 milhões de brasileiros que escutavam a Cadeia da Felicidade, ansiosos pela posse de Jesus Cristo na Presidência da República" (?) (p. 293). Soa também familiar à memória de qualquer brasileiro de nossos dias o discurso com que "Sua Excelência, o Cavalo Albany Andrews de Oliveira" dirige-se à nação, "discurso feito por um membro da Academia Brasileira de Letras" (p. 293). Trata-se de peça exemplarmente retórica (no pior sentido da palavra), na qual a dificuldade do analista é separar o pouco que nela não é clichê, o pouco que não provém de um paradigma retoricista, por isso mesmo impresso com muita nitidez na memória auditiva (e leitora também) de todo cidadão brasileiro contemporâneo:

"Brasileiros!

Nesta hora grave da nacionalidade, em que os ventos da discórdia, da luta fratricida entre irmãos, foram soprados pelos eternos pregoeiros do caos, que empurravam o Brasil ao abismo, quis a Providência Divina que fosse eu o escolhido para salvar a Pátria Brasileira da sanha assassina e subversiva do comunismo internacional, em conluio com aventureiros de toda espécie.

Eu venho vós dizer a todos brasileiros, a vós que tendes o sagrado dever de restaurar a imagem de povo pacífico e ordeiro, que está criando nestes trópicos uma nova civilização da cordialidade, de fraterno entendimento entre irmãos, eu venho vós dizer que, em nome da Gloriosa Revolução de

31 de março de 1964, que é imperecível, que desafiará os séculos dos séculos, amém, eu venho vos dizer que não descansarei enquanto não transformar o Brasil no berço da democracia e da liberdade, como sonharam os nossos antepassados que deram o seu sangue e o seu sonho para que a Pátria não percesse.

Neste momento convulso, em que o amor do Brasil deve nos unir a todos como irmãos, es-tendo a minha mão para a concórdia. E trago nas mãos, brasileiros, uma borracha para apagar o que ainda agora nos dividia, e todos a queles que entregarem suas armas e se devota-rem aos interesses da Pátria Comum, poderão trabalhar em paz.

Fiel ao destino ocidental e cristão do Bra-sil, ao amor perene pela liberdade e obediên-cia a Deus, venho anunciar, como a meta úni-ca do meu governo, além do restabelecimento da ordem, da paz e da segurança e o meu com-promisso com a democracia, venho anunciar que transformarei o Brasil no Paraíso dos Trópi-cos, onde o ato de viver será uma bênção de Deus..." (p. 293-4)

A matéria de extração histórica é incorporada ao espa-ço ficcional de Sangue de Coca-Cola sem disfarces, aludida por seus nomes próprios, e essa referencialidade, se confere ao rela-to uma transparência imediata - o leitor pensará: "conheço essas personagens, lembro-me desses fatos, estive nesses lugares, li - dei com essas entidades" - produz, em contrapartida, certa opaci-dade: não aconteceram os fatos que o narrador garante terem sido vividos por aquelas personagens, e daí resulta a impossibilidade de sua reinserção na História. Sangue de Coca-Cola é, portanto, uma narrativa que lida com matéria de extração histórica não pa-ra fazer-se "romance histórico", possuir valor documental, nem para conferir efeito de veridicidade ao relato, pela imposição de uma moldura histórica à matéria ficcional. Nem é também pura ale-goria, pois os símbolos não são inteiramente produzidos pelo nar-rador, ou herdados de uma tradição retórica que permita a decodi-ficação coerente do fato histórico hipoteticamente encoberto pe-la alegoria. A propósito, lê-se numa das "orelhas" do livro:

"Pela primeira vez no Brasil alguém tem a coragem de escrever um romance onde os ditadores não se chamam Juan, Hernandez ou Pérez, mas Castelo Branco, Costa e Silva e Garrastazu Médici. E, ao invés de se passar no Eldorado, Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond, se passa no Brasil mesmo, no negro período marcado por um ininterrupto massacre dos presos políticos. Os nomes estão todos lá." (Antônio Zago - Folha de São Paulo)

Parece-nos, entretanto, que o fato de os nomes "estão todos lá" não basta para fazer de Sangue de Coca-Cola o romance-denúncia que o fragmento acima sugere. Roberto Drummond aproveita-se dos nomes, isto é, das "marcas registradas", apenas em sua exterioridade, como significantes destituídos de seus conteúdos "históricos", para dar ao leitor sua visão "carnavalizada e lisérgica". A denúncia não se centra nos nomes, mas nos acontecimentos que os nomes simplesmente evocam. A ficcionalização extremada da matéria de extração histórica distancia Sangue de Coca-Cola do romance "político", da literatura "engajada". A singularidade da recusa do disfarce, a singularidade de chamar Garrastazu Médici de Garrastazu Médici é amplamente compensada, no que representa de referencialidade histórica, pela livre manipulação dos nomes, pela invenção de situações inverossímeis nas quais se envolvem esses nomes verídicos, muito ao contrário do "romance histórico", em que os fatos inventados guardam harmoniosa correspondência com os fatos verídicos. Aqui o fato histórico é deformado, e nisso consiste a originalidade maior de Sangue de Coca-Cola. E por tratar-se de obra protótipo de um "ciclo", o "ciclo da Coca-Cola", a originalidade da ficção de Roberto Drummond até então publicada. A isto talvez se deva o fato de ser obtido efeito maior que o provocado pela desgastada literatura de denúncia.

Este efeito é obtido pela inversão do truque realista: ao invés de inventar "marcas" que identifiquem criaturas ficcionais construídas a partir de modelos reais (pessoas, fatos, luga

res, objetos, instituições de possível existência no mundo real), marcando o domínio do criador sobre suas criaturas de ficção, verossímeis sim, mas sempre "de ficção", ao invés disso Roberto Drummond aproveita-se de "marcas" existentes no mundo real (nomes próprios de personalidades públicas, de lugares, de instituições, de eventos historicamente comprovados) e com eles constrói um universo de gritante referencialidade. Trata-se, porém, de uma referencialidade oblíqua, que simultaneamente recorre ao verídico e o desgarra da verossimilhança, pela exacerbação do insólito. Nesse procedimento sem dúvida original, a matéria de extração histórica é semiotizada de modo a produzir inegável efeito de representatividade da vida contemporânea, pela presença inflacionária das "marcas" que tanto identificam a vida cotidiana (daí o realismo de Sangue de Coca-Cola), ao mesmo tempo que expõe, com clamorosa nitidez, sua incoerência, sua ilogicidade (daí o caráter oblíquo do realismo de Roberto Drummond).

NOTAS

- ¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. p. 51.
- ² Cf. RIEDEL, Dirce Côrtes. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d. p. 11.
- ³ CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo, Perspectiva, 1980. p. 163.
- ⁴ Idem, *ibidem*. p. 136.
- ⁵ DRUMMOND, Roberto. Sangue de Coca-Cola. 4a. ed. São Paulo, Ática, 1982
- ⁶ ENCICLOPÉDIA Mirador International. São Paulo, Encyclopaedia Britannica, 1977.