

O discurso mítico na/da modernidade

Doutorando Gabriel da Cunha Pereira (UFJF)

Resumo:

Com este estudo pretende-se realizar uma leitura da epopéia PanAmérica, de José Agrippino de Paula, vendo-a como representante de um viés crítico que se preocupará em abordar a cultura de massa e o modo como ela consome os mitos modernos. Como principal corpus teórico utilizar-se-á o livro Mitologias, de Roland Barthes. Também será usado o livro Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970 de Heloísa Buarque de Hollanda; Poética do pós-modernismo de Linda Hutcheon; Conceitos fundamentais da poética, de Emil Staiger; e Ensaios de Literatura de Lukács.

Palavras-chave: Mito, epopéia, modernidade.

Introdução

Propõe-se, desde já, algumas questões que tentarão ser respondidas ao longo dessa análise: É possível propor uma epopéia moderna? Ou melhor: será que a cultura de massa pode ser apreendida neste formato? Será a proposta de *PanAmérica* (caso ela tenha alguma) apresentar, como fez Homero, um retrato da cultura de massa, com seus heróis e mitos? Se, como aponta Barthes, o tempo da epopéia é o da revisão (BARTHES, 2006, p.178), será o intuito de José Agrippino fazer uma revisão da modernidade?

Características e constituição do mito:

O livro *Mitologias* é dividido em duas partes. A primeira, com título homônimo, reúne uma série de ensaios que o autor publicou entre 1954 e 1956. A segunda, intitulada “O mito, hoje”, consiste em uma discussão sobre as características e constituição do mito. Para esta análise, propõe-se fazer o caminho inverso do teórico francês, estudando primeiramente a segunda parte de sua obra.

O primeiro aspecto destacado por Barthes sobre o mito é o fato de ele ser uma fala. Com isso, Barthes indica que o mito pressupõe, na verdade, um discurso que pode ser formado por uma linguagem verbal ou visual: “Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por linguagem, discurso, fala etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal” (BARTHES, 2006, p.201)

Em segundo lugar, Barthes aponta que o mito é um discurso que age sobre outro discurso, alterando-o: “Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações”. (BARTHES, 2006, p.205). Segundo Barthes, o mito impõe ao signo um novo significante e significado, gerando, assim, um outro signo. É nesse sentido que ele aponta que no mito existem dois sistemas semiológicos (BARTHES, 2006, p.206). O primeiro é o da língua, em que o signo tem, desde Saussure, significante e significado. O segundo é o do mito, que engendra um outro significante e significado a esse primeiro signo. Esse novo signo mantém, como se verá, semelhanças com o signo do qual se derivou. O mito também se caracteriza por ser um discurso

gerado pela História. É ela que transforma o real em discurso, isto é, que interfere no modo com que entendemos a realidade:

É a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2006, p.200).

Uma vez que os mitos são produtos da História, não há rigidez nos seus conceitos, já que eles tornam-se maleáveis de acordo com o discurso que assumem e os interesses que o formaram: “Repito, portanto, não existir rigidez alguma nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos que a História pode facilmente suprimi-los”. (BARTHES, 2006, p.212). Barthes dá atenção também à constituição do mito. Para tanto, ele se serve de alguns exemplos, entre os quais destaco um deles:

Se passeio, por exemplo, na parte espanhola do País Basco, posso constatar, sem dúvida alguma, uma unidade arquitetônica nas casas, um estilo comum, que me obriga a reconhecer a casa basca como um produto étnico determinado. No entanto, não me sinto pessoalmente afetado nem, por assim dizer, atacado por esse estilo unitário (...). Mas, se eu estiver na região parisiense e vir no fim da Rua Gambetta ou da Rua Jean-Jaurès um lindo chalé branco com telhas vermelhas, madeiras escuras, águas no telhado assimétricas e com a fachada coberta de estacaria, tenho a sensação de estar recebendo um convite imperioso, pessoal, para nomear esse objeto, defini-lo como um chalé basco. (...). É que, aqui, o conceito se manifesta em toda a sua apropriação; vem até mim para me obrigar a reconhecer o corpo de intenções que o motivou, colocando-o aí como sinal de uma história individual, como uma confiança e uma cumplicidade; é um verdadeiro apelo que os proprietários do chalé me dirigem. E este apelo, para se tornar mais imperativo, consentiu todos os empobrecimentos: tudo o que justificava a casa basca na ordem da tecnologia: a granja, a escada interior, o pombal etc., tudo isso desapareceu, permanecendo apenas um leve sinal, indiscutível. (BARTHES, 2006, p.216).

Assim, Barthes aponta que o mito é uma fala que, embora altere o seu objeto, não esconde essa distorção. Segundo Barthes, “o mito é uma fala roubada e restituída” (BARTHES, 2006, p.217, grifos do autor). Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato”. (BARTHES, 2006, p.213, grifos do autor). O mito desloca, portanto, o signo em um nível. Ele se apropria do que lhe interessa, selecionando certos elementos em detrimento de outros. Ele mantém um elo com o signo, sem o aniquilar, apenas deformando-o. Barthes insiste que “o mito não esconde nada: tem como função deformar, não fazer desaparecer”. (BARTHES, p.213, grifos do autor). É preciso que se reconheça no mito o signo do qual foi derivado. Se a semelhança é total, então nada foi criado de novo, não havendo, por conseguinte, outro signo. O mito estabelece, portanto, uma relação de dependência com o signo do qual se derivou.

Segundo Barthes, a melhor arma contra o mito é a produção de um outro, produzindo uma terceira linha de significação. Se ele roubou o significado pleno do signo, deformando-o, pode-se, também, deformar o mito, construindo um outro a partir dele, alterando-o também: “Visto que o mito rouba linguagem, por que não roubá-lo também? Bastará, para isso, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica e considerar sua significação como primeiro termo de um segundo mito.” (BARTHES, 2006, p.227).

Ao mitificar o próprio mito, isto é, ao deformá-lo, impõe-se-lhe um novo significado, desmistificando-o. Barthes dá o exemplo de Flaubert com a sua obra *Bouvard e Pécuchet*. Segundo o teórico, esses dois homens “representam uma certa burguesia (aliás em conflito com outras

camadas burguesas); os seus discursos constituem, a priori, um fala mítica”. (BARTHES, 2006, p.227). O que Flaubert irá fazer em sua obra é criar um novo sistema sobre esses dois homens, segundo o seu olhar. No momento em que Flaubert altera suas características, ele acaba por, segundo Barthes, desmistificar a ideologia burguesa representada por Bouvard e Pécuchet (BARTHES, 2006, p.228).

Ainda segundo o autor de Mitologias, “a linguagem do escritor não está encarregada de representar o real, mas de significá-lo” (BARTHES, 2006, p.229). Mas por que impor ao mito uma nova significação? Segundo já se viu, o mito é um tipo de discurso gerado pela História. Ele deforma o signo segundo os interesses que estão por detrás dele. O mito “transforma a história em natureza”, isto é, ele naturaliza as coisas, passando-se como uma fala inocente: “É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente: não porque as suas intenções estejam escondidas (se o estivessem, não poderiam ser eficazes), mas porque elas são naturalizadas”. (BARTHES, 2006, p.223).

Segundo Barthes, “a mitologia participa de uma construção do mundo” (BARTHES, 2006, p.248). O mito constrói uma forma do homem se relacionar e entender o mundo. Ao alterar o signo, o mito apaga, também, a lembrança de sua produção. De acordo com o teórico, “o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança de sua produção” (BARTHES, 2006, p.234). Ao fazer isso, o mito aliena o homem, impondo-lhe um modo de percepção do real. A reconciliação entre o real e o homem é que o Barthes acredita que devamos procurar:

É sem dúvida, na exata medida de nossa atual alienação, que não conseguimos ultrapassar uma apreensão instável do real; nós caminhamos incessantemente entre o objeto e a sua desmistificação, incapazes de lhe conferir uma totalidade: pois, se penetramos no objeto, libertamo-lo, mas devolvemo-lo ainda mistificado. Parece que estamos condenados, durante certo tempo, a falar excessivamente do real. É que, por certo, a ideologia e o seu contrário são comportamentos ainda mágicos, aterrorizados, ofuscados e fascinados pela dilaceração do mundo social. E, no entanto, é isso que devemos procurar: uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber. (BARTHES, 2006, p.251)

O que fez Flaubert, também fez José Agrippino de Paula em *PanAmérica*, desmistificando (ou alterando, deformando, se se prefere) mitos modernos e dando-lhes uma nova significação. É o que se verá a seu tempo.

A (não) proposta de *PanAmérica*

Conhecendo as características e a constituição do mito, já é possível observar as formas que ele toma na modernidade. O que se pretende, a partir de agora, é observar de que maneira o obra *PanAmérica* mitifica/desmistifica ícones da cultura de massa.

Seus personagens são ícones ou mitos da cultura de massa: Marlon Brando, Sophia Loren, Frank Sinatra, John Wayne e Clark Gable são alguns dos personagens que integram a narrativa. Entre muitos outros, destacam-se Marilyn Monroe e Joe Di Maggio. Esse último, rebatedor do *New York Yankees*, foi considerado uma lenda do beisebol, eleito pelo Hall da Fama o melhor jogador da liga americana. Chegou a casar-se com Marilyn Monroe (o segundo casamento da atriz), porém o matrimônio durou apenas nove meses.

Embora o livro comece de maneira plausível com a realidade, aos poucos a verossimilhança é abandonada. É assim que o Jaguar do narrador pode repentinamente criar asas e voar (PAULA, 1988, p.35), Marilyn pode levitar (PAULA, 1988, p.42-43), a força da gravidade pode inexplicavelmente aumentar (PAULA, 1988, p.124) ou Joe Di Maggio se transformar em um leão (PAULA, 1988, p.173). Talvez seja possível dividir a narrativa em três grandes momentos distintos:

no primeiro deles, o narrador protagonista dirige uma super-produção sobre a Bíblia. Num segundo, narra suas aventuras com guerrilheiros e terroristas. E, finalmente, suas ações heróicas e suas batalhas contra Joe Di Maggio. Obra tropicalista, de natureza fragmentária, não possui tempo e espaço definidos nem sequência lógica entre os capítulos ou qualquer tipo de linearidade. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de viagem*,

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela”. (HOLLANDA, 2004, p.64).

Em *PanAmérica* não se pode esperar nada além do aqui e agora (HOLLANDA, 2004, p.70). O livro não segue programas ou chega a qualquer fim. O leitor também não encontrará na obra nenhuma preocupação ideológica por parte dos personagens. Em determinado momento do livro o personagem protagonista serve o exército americano no combate ao comunismo. No instante em que o regime capitalista cai e as forças comunistas alcançam o poder, imediatamente o narrador se bandeia para o outro lado: “O regime capitalista e as forças do governo haviam caído e os comunistas estavam no poder. Eu saltei de alegria no meio da multidão e tomei um ônibus arrebatado de camponeses.” (PAULA, 1988, p.99). A partir daí, ele integrará as forças guerrilheiras e terroristas. A indiferença política do narrador é um indicativo da descrença nos sistemas políticos e nos governos. Segundo Heloisa Buarque:

Se as vanguardas protestaram com um grito ou um silêncio, hoje a rebelião jovem protesta com um levantar de ombros. Não mais a metáfora: a justaposição que cria um tipo de neutralidade entre os elementos do poema. Parecemos passar da utopia ao tempo circular do mito. (...)

É assim que essa poesia acredita na essência da energia pura, recusa programas e qualquer tipo de eficácia de uma maneira aparentemente ilógica. E é natural que essa nova postura rejeite sistemas coerentes. Ela é resultado de um estado de coisas mais elementar: a descrença e o mal-estar. (HOLLANDA, 2004, p.119).

O efeito da justaposição de fatos e eventos em *PanAmérica* é justamente o apontado pela pesquisadora. Situações como a união do narrador aos comunistas, sem ao menos pestanejar, evidencia a falta de preocupação ideológica com o futuro político do país ou do mundo. Os acontecimentos são vividos, no livro, no momento em que aparecem. Em nenhum instante da narrativa o autor protela uma ação, ou pensa em suas consequências: ele age sem pensar. A obra realmente marca o tempo circular do mito em detrimento da utopia. Tempo e espaço em *PanAmérica* são circulares. Não importa o local em que as coisas acontecem, o que vale são os fatos. Marilyn Monroe morre (por três vezes, durante a narrativa) e em seguida está viva de novo. Vivendo sempre o presente, é como se a morte de Marilyn que acabamos de saborear nunca estivesse acontecido. Agora, já se trata de uma nova cena. Veremos que o espaço de *PanAmérica* é o do circo, com seus vários picadeiros e atrações. Marilyn morre agora e nasce adiante, não há com o que se preocupar.

PanAmérica propõe-se a não ter proposta nenhuma. E no momento em que não estabelece programas, a obra denuncia o mal-estar moderno e a descrença que se abate na modernidade em relação aos sistemas coerentes e às convicções humanas, seja no campo científico, moral ou religioso. No livro não há nenhuma certeza. Como já foi relatado, Marilyn pode levitar e a força da gravidade, aumentar. O livro apresenta, como num filme, a atuação de mitos modernos. Não somente Marlon Brando e Marilyn Monroe, como também o Papa, Luther King, Che Guevara, entre

muitos outros. Todos são consumidos por suas imagens, e não por suas ideologias. Guevara, por exemplo, é visto apenas sob a ótica de sua habilidade como guerrilheiro:

Eu voltei alguns metros e encontrei Che Guevara indicando o que nós deveríamos fazer, e quais as armas que deveríamos usar. (...) Naquele instante eu lamentei ter vendido o revólver, mas Che Guevara disse que eu estava bem com aquela faca e todos nós tínhamos confiança no que ele dizia, e Che Guevara falava de uma forma rápida, segura e tranqüila, que eu e os outros guerrilheiros que apareceram escondidos na vala nos sentíamos corajosos e capazes de vencer a batalha. (PAULA, 1988, p.144).

A estrutura de *PanAmérica*: o catch

A obra é classificada como uma epopéia. Formalmente, ela está bem distante desse gênero, a começar por ser escrita em prosa, ao invés do hexâmetro, medida métrica presente em toda a *Ilíada* e *Odisseia*. (STAIGER, 1975, p.76) Cabe procurar, por outro lado, quais foram as motivações do autor para escolher classificá-la como uma epopéia. Segundo Lukács, nos Ensaio de literatura, em capítulo intitulado “Narrar ou descrever?”, a épica deve sempre narrar os fatos mais significativos e o que decidirá quais são eles é a práxis. Uma vez que a épica é a narração de acontecimentos passados, o narrador já os viveu (práxis) e possui o distanciamento justo para dizer o que foi ou não supérfluo (LUKÁCS, 1965, p.62-63). É o que Staiger chamará de simetria, que seria a “inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado aos altos e baixos da inconstante ‘disposição anímica’”. (STAIGER, 1975, p.77). Considerando essa característica da épica, *PanAmérica* estaria bem mais próximo, nesse aspecto, do drama, no qual, segundo Lukács, o narrador é contemporâneo da ação e, assim, não tem ainda capacidade para hierarquizar o que é ou não dispensável (LUKÁCS, 1965, p.62-63).

Também seria próprio da epopéia a unidade, permitindo ao leitor que ele possa ter “uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros” (LUKÁCS, 1965, p.69). Em *PanAmérica* os capítulos são independentes e não possuem, necessariamente, conexão entre eles. Por outro lado, o livro segue a máxima da epopéia de que cada parte deve ser mais interessante e extraordinária do que a anterior (STAIGER, 1975, p 102). Logo após a transformação de Di Maggio em um leão, o próximo episódio é o surgimento de um exército de anjos que lutará contra gigantescas arraiaas negras. A guerra se torna imensamente feroz até a chegada do Papa João Paulo VI, de Luther King e o Exército da Salvação pedindo o fim da guerra. Daí em diante, acontecimentos cada vez mais incríveis vão acontecendo ao longo da narrativa.

Outro aspecto em comum com a epopéia é o fato de os personagens viverem “exclusivamente a vida de cada dia. Alegria-se com o dia e sua luz e não se preocupa nem com o fim do dia, nem com um futuro próximo” (STAIGER, 1975, p. 108). Assim, embora se tenha dito com Lukács que a epopéia é a história de acontecimentos passados, ela é narrada no tempo presente. Na primeira parte de *Mitologias*, Barthes comenta sobre o catch, que seria uma espécie de luta-livre cujos golpes são encenados pelos combatentes. Talvez seja o catch uma boa metáfora para compreender a estrutura de *PanAmérica*:

O espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões. O catch exige, portanto, uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los. O futuro racional do combate não interessa ao aficionado pelo catch. (BARTHES, 2006, p.16).

Como na epopéia, o público do catch não se interessa pelo futuro, mas com o presente. O que importa é o desenrolar do espetáculo, que o instante seguinte seja mais impressionante do que o anterior. Como o catch, não é necessário ligar os capítulos, uni-los num todo coeso e coerente. Se

no catch, o “público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa” (BARTHES, 2006, p.15). Joe Di Maggio se transforma em leão e não há problema algum nisso. Pelo contrário, o acontecimento serve para alimentar a atenção do leitor, que se interessa cada vez mais pela narrativa. Sabe-se que um homem não pode se transformar em um leão. O que importa é assistir seus heróis realizando ações in-críveis. Na invasão das arraias negras, por exemplo, os homens comuns não tomam parte. Não cabe a eles resolverem o problema. Quem deve entrar em cena são os atores, heróis desse mundo mitificado. Os anjos são liderados pelo personagem protagonista, que voa com o auxílio de jatos nos pés. As arraias negras, pelo jogador de beisebol Joe Di Maggio. Se no ringue do catch “os lutadores são deuses” (BARTHES, 2006, p.26), em *PanAmérica*, são heróis.

Joe Di Maggio é o grande rival do protagonista. O jogador de beisebol se transforma em leão para matá-lo, porém não obtém sucesso e é ferido quando o seu rival o atropela com um Jaguar. Após a feroz batalha entre os dois, eles se abraçam. Segundo Barthes, no universo épico “o inimigo existe somente na proporção da estima de que é alvo” (BARTHES, 2006, p. 113). O autor leva essa máxima ao limite e faz parecer que toda a batalha não passava de uma cena feita para a apreciação do leitor. O abraço simboliza a cumplicidade de ambos pelo excelente combate que representaram.

A rivalidade entre o protagonista e seu antagonista não é ideológica, mas existe na medida em que ambos querem ter o papel principal, almejam ter maior destaque que o outro. Ambos querem provar que são mais fortes, mais viris. Ambos cobiçam Marilyn, pois ela é o maior troféu que podem ter. Não importa o amor de Marilyn, mas a sua posse:

E o seu orgulho e desprezo [de Marilyn] por aqueles que a admiravam de baixa se transmitia a mim, e eu e ela continuávamos subindo as escadas conversando a respeito da casa que nós íamos comprar, e eu me sentia seguro e Marilyn Monroe era a mulher que eu desejava profundamente para mim, e que todos desejavam e ela me pertencia. (PAULA, 1988, p. 55)

São pouquíssimas as descrições físicas e psicológicas dos personagens. Isso porque, sendo eles pessoas extremamente conhecidas pelos veículos de massa, não precisam de descrição. O seu perfil físico e psicológico é aquele gerado pela mídia. Marilyn Monroe, por exemplo, é um ícone de beleza e sensualidade gerado pelo cinema americano que qualquer descrição desgastaria a sua imagem. Apenas o que se vê na narrativa são as ações dos personagens, ou melhor, suas cenas. Todo o livro parece retratar os atores em cena, ainda que estejam fora dela. A vida que se conhece dos artistas não é a sua vida real, mas uma vida encenada. Os casamentos e decepções das estrelas de cinema e tevê são recebidos pelo público como uma cena de novela. O público os receberá como mitos. Ao inseri-los na narrativa, *PanAmérica* os altera, dá-lhes uma nova vida Desmistifica-os, no sentido barthesiano.

O espaço e o tempo de *PanAmérica*: o circo

Viu-se que a estrutura de *PanAmérica* funciona à maneira do catch, na medida em que os personagens funcionam como atores que propiciam determinado espetáculo ao público. Agora, com a metáfora do circo, quer-se tentar compreender o tempo e espaço do livro, que, como já se disse, não são bem definidos. Embora o narrador passe por algumas regiões e as localize geograficamente, como o lago Maracaibo e a cidade de Trujillo, não é possível delimitar o tempo em que permaneceram nesses lugares.

O espaço da narrativa é um espaço ideal, do espetáculo, do circo, com seus vários picadeiros: “O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade” (HUTCHEON, 1991, p.88). Assim é o universo de *PanAmérica*. Nele, *Hollywood* é destruída e *Cinecittà* torna-se o centro do mundo cinematográfico (PAULA, 1988, p.230-231). O capitalismo cai e o socialismo assume o poder.

Barthes contrapõe o circo (ou music-hall, pois ele os coloca como sinônimos) ao teatro, para explicar que, se o tempo desse último é uno, o do primeiro é imediato, fragmentário, interrompido. No circo é como se o tempo parasse para que o expectador pudesse ater-se somente no presente e no espetáculo que ocorre diante de seus olhos:

O tempo do teatro, seja ele qual for, é sempre uno. O do music-hall é, por definição, interrompido; é um tempo imediato. (...) A vantagem desse tempo literal é que é ele quem melhor serve ao gesto, pois é evidente que o gesto só existe como espetáculo a partir do momento em que interrompe o tempo (...). Extrair o gesto de sua polpa adocicada de duração, apresentá-lo num estado superlativo, definitivo, dar-lhe o caráter de uma visualidade pura, desembaraçá-lo de toda a causa, esgotá-lo como espetáculo, e não como significação, tal é a estética original do music-hall. (PAULA, 1988, p.178, grifos meus).

Poderíamos, com base nas funções e qualidades do music-hall apontadas por Barthes, propô-lo como o espaço de *PanAmérica*. Também aí se trata de um tempo imediato, presente, sem passado, futuro ou causa. Contemplam-se as batalhas e os fatos extra-ordinários que assolam o planeta sem se preocupar com a sua causa.

Uma outra característica da epopéia é que ela pretende ser a representação de um povo, de uma cultura ou época. A epopéia é histórica (STAIGER, 1975, p. 110). Se uma de suas características é a revisão (BARTHES, 2006, p.178), *PanAmérica* repassa a modernidade com o que ela criou de novo em relação às outras épocas, qual seja: o mercado de bens culturais, a indústria cinematográfica, o ideal de vida norte-americano, o automóvel, entre outros mitos alimentados pelos veículos de comunicação de massa. O que o autor parece querer mostrar com *PanAmérica* é o espetáculo que a modernidade oferece ao homem, caracterizando um novo modo de vida, com vários picadeiros e atrações, no qual o ficcional e o virtual muitas vezes superam o real. Um bom exemplo desse deslocamento da realidade para o segundo plano é a música de Chico Buarque de Hollanda, “A televisão”, onde a vida que é mostrada na tevê é mais vivida do que a própria vida:

O homem da rua/Fica só por teimosia/Não encontra companhia/Mas pra casa, não vai, não/Em casa a roda/Já mudou, que a moda muda/A roda é triste, a roda é muda/Em volta lá da televisão/No céu, a lua surge grande, e muito prosa/Dá uma volta graciosa/Pra chamar as atenções/O homem da rua/Que da lua está distante/Por ser negro bem-falante/fala só com seus botões/O homem da rua/com seu tamborim calado/já pode esperar sentado/sua escola não vem, não/A sua gente/está aprendendo humildemente/Um batuque diferente/Que vem lá da televisão/No céu, a lua/Que não estava no programa/Cheia e nua, chega e chama/Pra mostrar evoluções/O homem da rua/Não percebe o seu chamego/E por falta doutro nego/Samba só com seus botões/Os namorados/Já dispensam seu namoro/Quem quer riso, quem quer choro/Não faz mais esforço não/E a própria vida/ainda vai sentar sentida/Vendo a vida mais vivida/Que vem lá da televisão/O homem da rua/por ser negro conformado/Deixa a lua ali de lado/E vai ligar os seus botões/No céu, a lua/Encabulada e já minguando/Numa nuvem se ocultando/Vai de volta pros sertões (HOLLANDA, 1967, grifos meus)

Na tevê, Marilyn Monroe não tem nenhuma falha que possa deixá-la mais feia. Ela é uma atração, desse grande circo da modernidade. Segundo Barthes, “Reduzidas a um rosto, a ombros, a cabelos, as atrizes expressam, pois, a virtuosa irrealidade de seu sexo”. (BARTHES, 2006, p.28). Assim é com Marilyn Monroe. Cada vez mais bela e mais jovem, ela é irrealisticamente perfeita, um mito de beleza e sensualidade. Barthes comenta posteriormente que existem certos rostos-objetos, isto é, rostos que são consumidos pela cultura de massa e que trazem, nele, uma representação, um discurso, um mito. Segundo o teórico, o rosto de Garbo “ainda participa do

mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição. Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objeto”. (BARTHES, 2006, p.71). Continua o teórico dizendo que

O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se dirigindo ao fascínio pelos rostos perecíveis, em que a clareza das essências carnavais cederá o seu lugar a uma lírica da mulher. (BARTHES, 2006, p.72).

Talvez o contrário de Garbo seja Marilyn Monroe. Marilyn não encarna (ou encena) o amor cortês, mas a sensualidade, uma virilidade sexual sobre-humana. Não é possível extrair de Marilyn uma beleza existencial, como acontece a Greta Garbo. Também não é possível imaginar Marilyn velha. Como mito, ela deve manter-se eternamente jovem, bela e sensual. É dessa maneira que a atriz é representada no romance, cada vez mais jovem:

Eu fui envolvido pelo grande número de adolescentes que riam e falavam alto passando ao meu lado. Entre elas eu encontrei Marilyn Monroe que eu não via há muito tempo. (...) Eu abracei Marilyn e senti aquele corpo frágil semelhante ao de uma criança (PAULA, 1988, p.201)

Em que tempo e espaço isso aconteceu, não importa, já que, como vimos, o tempo e o espaço de *PanAmérica* são como os picadeiros do circo, no qual só o presente importa. De acordo com Barthes, “Presume-se que o ator esteja ‘na cidade’. Trata-se naturalmente de uma cidade ideal, essa cidade dos comediantes onde nada há além de festas e amores” (BARTHES, 2006, p.26). As festas e os amores são também mitos modernos. O mito da felicidade. É inconcebível pensar que Marlon Brando ou Marilyn Monroe possam ser tristes. Não é essa a imagem que é passada deles. O suicídio de um ator ou atriz de *Hollywood* não é aceitável pelo discurso mítico que se tem sobre eles. O tema da festa também está presente em *PanAmérica* e será visto em breve, no próximo tópico.

Desmitificações

Vimos, com Barthes, que o processo de desmistificação ocorre quando mitologiza-se o próprio mito, modificando-o. Esse processo pode acontecer de duas maneiras distintas. A primeira, quando o mito alterado conserva algumas de suas características. Um exemplo disso é quando o próprio autor insere Marilyn Monroe na obra, dando-lhe uma nova vida, porém conservando sua beleza e sensualidade. O que fez o autor foi deslocar o personagem-mito de seu local de enunciação e transferi-lo ao espaço de *PanAmérica*. O personagem agirá, agora, de acordo com as peripécias da narrativa. Ao inseri-lo na trama do livro, José Agrippino o altera, gerando um novo discurso sobre ele. Esse modo de agir sobre o mito eu chamarei de remitificação.

A segunda forma de desmistificação é modificar, de maneira radical, as qualidades e características do mito. Assim, o leitor não encontra o comportamento que, previamente, esperava. É como se surgisse na narrativa, por exemplo, uma Marilyn Monroe gorda e feia. A imagem e o discurso (o mito, enfim) que o leitor faz da atriz não é corroborado pela narrativa. Esta segunda forma de alterar o mito eu chamarei de desmitificação, já que o mito não trará mais com ele nenhuma correspondência com o mito original, a não ser o nome da atriz. O leitor terá, aqui, suas expectativas frustradas, já que não encontrará a imagem que fazia de Marilyn Monroe. O seu mito será radicalmente, desconstruído, desmitificado.

Dessa maneira, eu optei em dividir o processo de desmistificação descrito por Barthes em duas ocorrências distintas que chamarei, a partir de agora, de remitificação e desmitificação. Essa escolha terminológica segue um critério didático para o que pretendo mostrar a partir de agora.

Uma vez que o mito engendra uma forma de entendimento do mundo, como nos apontou Barthes, sua reelaboração produz uma nova forma de percepção do real e revela, ainda, a anterior, que deixa de parecer natural. José Agrippino sabe, como Barthes, que os objetos, pessoas e lugares, como signos que são, carregam com eles um discurso que os falseia. Qualquer forma de abordagem deles gerará uma nova forma de apreensão que será, portanto, instável e incompleta. Assim, o livro não propõe uma nova forma de entendimento do mundo, mas aponta as corrupções e alienações produzidas pela mitologia moderna.

Um dos mitos modernos é, sem dúvida, o automóvel. Barthes acredita “ser o automóvel hoje em dia o equivalente exato das grandes catedrais góticas: refiro-me a uma grande criação de época (...) consumida por sua imagem, mais que seu uso, por um povo inteiro que se apropria através dela de um objeto absolutamente mágico” (BARTHES, 2006, p.152). O automóvel torna-se passível de comparação com as catedrais góticas quando ambos foram consumidos não por sua utilidade, mas pelo valor que todo um povo lhe dá.

Barthes elege a insígnia do Citroën como exemplo da transformação do carro de objeto mecânico a organismo vivo: “A insígnia Citroën, a insígnia fechada, transformou-se, aliás, em insígnia alada, como se agora passássemos da ordem da propulsão para a ordem do movimento, da ordem do motor para a ordem do organismo”. (BARTHES, 2006, p.153). Esse processo descrito por Barthes ocorre também em *PanAmérica*, quando o carro do narrador adquire asas e voa: “O Jaguar veloz saltou com um estrondo para fora da murada e eu vi o mar sob as rodas. O Jaguar continuou deslizando e eu vi longas asas brancas saindo das duas portas, e o rufar das batidas ritmadas e lentas das asas brancas” (PAULA, 1988, p.35).

Tratava-se de um *Oldsmobile*, marca de veículos da *General Motors* que encerrou sua produção definitivamente em 2001. Era também conhecido como “*Muscle Car*” ou “Carro de alto desempenho”, considerado um carro de muita potência e fantástica aceleração. Transformado num mito de velocidade e apuro técnico da modernidade, o carro se desloca de um utensílio a uma imagem que é consumida. O carro adquire um valor que ultrapassa, portanto, o seu uso prático. Mais uma vez, o autor utiliza-se do mito que representou a marca *Oldsmobile*, a qual estava no auge no momento da produção de *PanAmérica*, e o reescreve com asas brancas saindo de cada porta, ampliando a capacidade técnica do veículo. Tem-se um processo, portanto, de remitificação.

O autor abusa também do processo que chamarei de desmitificação. Um bom exemplo são os anjos que participam de uma guerra contra as arraias negras. O discurso que se tem dos anjos não permite que ele entre em batalhas, nem que vaiem o Papa por sua voz feminina: “O Sumo Pontífice falou com uma voz lenta e feminina e a multidão de anjos cobriu a voz do Papa com uma ruidosa vaia (...)” (PAULA, 1988, p.180). Houve, aqui, uma inversão total de valores, já que os anjos não cumprem o que antecipadamente se espera deles. Outro caso demistificação ocorre com o mito da criança.

A criança não pode ser trivial nem vulgar, o que significa ainda imaginar uma espécie de natureza infantil ideal, caída do céu, situada fora de qualquer determinismo social, o que também implica excluir da infância uma considerável quantidade de crianças e só reconhecer como tais os rebentos graciosos da burguesia. (PAULA, 1988, p.159, grifo meu).

Não há nada mais belo do que a inocência de uma criança, dizem muitos. E também não há nada mais amedrontador do que uma criança num filme de terror, apontam outros. Isso acontece porque se desloca de maneira brusca a criança de um estereótipo de inocência para o mais cruel e terrível dos seres. É exatamente esse deslocamento súbito que faz com que, até hoje, a criança seja um grande personagem dos filmes do gênero terror. Em *PanAmérica*, no entanto, em mais de uma vez, subverte-se o mito da inocência infantil ao apresentar a criança, ainda pequena, interessada por sexo:

Quando eu saí na rua uma menina de dez anos olhou para mim e sorriu. Eu entrei no bar e saí pela outra porta mas naquele instante resolvi voltar. A menina de dez anos estava na esquina sorrindo e esperando por mim. (...) A menina de dez anos perguntou se eu não queria acompanhá-la, e eu respondi sorrindo com um movimento de cabeça. (...) Ela soltava pequenos gritinhos e sorria para mim, e eu e a menina rolávamos na cama. Depois eu e a menina de dez anos levantamos nus e dançamos no quarto. (PAULA, 1988, p.237-238).

Dentre as festas presentes na obra uma acontece logo no início da narrativa e conta com a presença do campeão mundial de boxe Cassius Clay. Nela é possível observar um processo de remitificação e desmitificação. Desmitificação quando, numa festa formal, que conta com a presença dos repórteres e da mídia, é servido sanduíches ao lado de champagne e uísque. O sanduíche, ao estar deslocado de seu contexto original – a lanchonete – desmitifica o discurso da festa. Pois em um ambiente como este não poderia servir sanduíches. Por outro lado, o sanduíche é um alimento tipicamente norte-americano, que chega a nós, brasileiros, principalmente pela cadeia de lanchonetes Mc Donald's. Dessa forma, a presença do sanduíche na festa o remitifica, colocando-o como produto presente até mesmo em festas que contam com convidados ilustres como Cassius Clay, Marilyn Monroe e o próprio narrador, que diz ser um diretor de cinema de *Hollywood*.

Conclusão

Procurou-se mostrar com esse estudo que, assim como outras épocas, a modernidade tem os seus mitos. Esses mitos, como discursos que são, interferem na maneira com que o homem interage e interpreta a realidade que o cerca.

Ao se propor ser entendida como uma epopéia, a obra exige que a entendamos a partir dessa característica. Não sendo simplesmente um romance, *PanAmérica* retrata uma época e suas contradições. Muitos são os seus picadeiros, cenas e filmes. Não se pretende, com essa análise, caracterizar a obra como uma revisão de uma época, mas, como já foi afirmado antes, apontá-la como um livro que mostra as novidades tecnológicas e culturais da modernidade, com todas as suas ambigüidades.

Os processos de remitificação e desmitificação se relevam interessantes quando eles encenam uma nova realidade, que se contrapõem criticamente com as imagens pré-existentes geradas pelos veículos de comunicação de massa. Ao mesmo tempo em que *PanAmérica* retrata a modernidade, ela faz a sua crítica.

Quer-se concluir também que a mídia gera um espaço do espetáculo, encenado pelos artistas, atores e atrizes do mundo moderno que são idolatrados e mitificados. Daí a importância de se citar a música “A televisão” de Chico Buarque, já que ela aponta que a tevê gera uma vida mais espetacular do que a própria vida. Quer-se colocar o espetáculo, o circo e seus picadeiros como símbolos de uma época mitologizada e comandada em grande parte pela televisão.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 2ªed. Rio de Janeiro : DIFEL, 2006. 256p.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. “A televisão”. In: *Chico Buarque de Hollanda v.2*. Manaus. Som livre, 1967. 32m48s, AB0005000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1991. 330p.

LUKÁCS, George. “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio de literatura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965. (p.43-94)

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. 2ªed. São Paulo : Editora Max Limonad, 1988. 259p.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975. 199p.