

# NARRANDO IMAGENS: OS CONTOS DE ROBERTO DRUMMOND

Luís Carlos Simon

**Resumo:** Este artigo constitui uma análise de três contos do ficcionista Roberto Drummond, focalizada no destaque atribuído às imagens e na emergência de valores pós-modernos como o apego à mídia através da televisão, a exaltação da fama e o vigor dos simulacros.

**Palavras-chave:** Narrativa brasileira (Roberto Drummond); Roberto Drummond (*Quando fui morto em Cuba*); Roberto Drummond (*A morte de D. J. em Paris*); Imagem (análise literária).

Ao lado do cinema, a televisão contribui para a formação de *superstars* cujas imagens povoam nosso cotidiano de modo ostensivo. Benjamin faz uma interpretação interessante da personalidade artificial dos astros do cinema, ressaltando o desgaste da aura e estimulando a força do valor de mercadoria que cada vez mais circula no meio artístico.<sup>1</sup> O discurso ficcional pode, contudo, aproveitar-se desta situação e promover uma incorporação crítica da fama e dos famosos, como propõem Linda Hutcheon<sup>2</sup> e Irleamar Chiampi<sup>3</sup>, a respeito de diversos romances contemporâneos.

Para viabilizar esta convivência, é fundamental recorrer à idéia de simulação, investigada por pensadores como Umberto Eco<sup>4</sup> e Jean Baudrillard.<sup>5</sup> A fusão entre verdadeiro e falso, como sugere o primeiro, e a dissolução da verdade varrida pelo simulacro, como aponta o segundo, requerem um exame cuidadoso das práticas literárias pós-modernistas. No caso dos contos de Roberto Drummond, trata-se de adotar um percurso semelhante ao que fez Brian McHale<sup>6</sup> para demonstrar como as produções ficcionais do pós-modernismo lidam com a irrealidade sem celebrá-la.

O conto “Por falar na caça às mulheres” pode contribuir para o debate sobre o redirecionamento das relações entre a ficção contemporânea e a imagem da televisão. O conto recorre a diversos gêneros de escrita

(pichações amorosas, políticas e esportivas; trechos de coluna social e do caderno de polícia, além de letras de música) para compor uma colagem dos anos 70 e 80, com destaque para o namoro, o casamento e o fim trágico do relacionamento entre Sérgio Avelar e Juliana Montenegro.

Após quatro meses de pichações em muros nas quais ameaçava se suicidar, Sérgio consegue convencer Juliana a se casar com ele. Os dois vão ao altar, cercados pela atenção das colunas sociais, uma vez que pertencem a famílias prezadas pela alta sociedade mineira. Depois de alguns anos de casamento, porém, começam as brigas que conduzem Sérgio ao assassinato da esposa, sobressaindo aí a relevância da televisão.

A incompatibilidade da vida conjugal dos dois personagens já pode ser notada através de elementos da gramática televisiva nas pichações apaixonadas de Sérgio: “Ju, sem você, Sérgio prefere a morte! (21/3/71, escrito a sangue).”<sup>7</sup> Nesta e nas demais pichações que continuam a contagem regressiva para o suicídio de Sérgio, as doses de melodrama são suficientemente fortes para serem ignoradas e para que não se estabeleçam confrontos com os recursos das telenovelas. No momento em que as pichações são substituídas pela cobertura das colunas sociais, o efeito irônico buscado torna-se claro e aponta para uma apropriação crítica do discurso da telenovela.

Mais adiante, a descrição do assassino, por ocasião de seu depoimento na delegacia, garante novos dados para o exame da incorporação das imagens televisivas: “Barbado, óculos escuros, jeans azul, mais parecia um galã de telenovela.”<sup>8</sup> Então, Sérgio que havia assassinado a esposa justamente por ela ter se declarado apaixonada pelas telenovelas e por um de seus galãs, ele que teria dito que as telenovelas eram “nocivas à moral, subversivas e desagregadoras de lares”;<sup>9</sup> de repente, ele ali estava assumindo a aparência do alvo de suas próprias críticas. É a desmoralização do discurso moralista.

A ambigüidade do personagem e do conto em suas associações com a televisão é bem ilustrada pela divisão do modo com que as mulheres reagem diante de sua presença na delegacia. Para algumas feministas, ele é um brutal assassino merecendo condenação; para outras, apenas um galã, não importando o que este galã tenha feito. É como se o fato de ser galã o absolvesse automaticamente do crime cometido ou jogasse esta condição para um plano secundário. Por outro lado, os cartazes das feministas ostentavam um *slogan* altamente difundido na época (Quem ama não mata!), originado de uma minissérie de televisão que teve o mesmo título.

O conto “Por falar na caça à mulheres”, conforme apontado acima, apresenta seus personagens como seres que desfrutam da fama conquistada

pelos grandes artistas. Assim, a já comentada recepção a Sérgio na delegacia com a histeria das fãs explica-se pela beleza, pelo dinheiro da família e pela projeção obtida como jogador de vôlei. A reunião destes fatores é o que basta para transformá-lo em ídolo e galã. Juliana somente não frequenta a vitrine esportiva, mas compensa esta falta com uma penetração mais intensa nas colunas sociais: recebeu prêmios e títulos por sua beleza e desembaraço.

Entretanto, a mais expressiva aparição da fama no conto está relacionada com o ator Reginaldo Farias e seu efeito sobre Juliana. O impacto dos papéis desempenhados pelo ator determinará o final trágico para o casamento, como se observa no depoimento de Sérgio sobre a esposa:

Lembrou que, durante a novela “Água Viva”, de Gilberto Braga, a bela Ju não conseguia disfarçar o entusiasmo quando aparecia no vídeo a personagem Néelson, vivido pelo ator Reginaldo Farias. A princípio, logo nos primeiros capítulos de “Água Viva”, o empresário Sérgio Avelar julgou que seria uma atração passageira. Mas com o evoluir da novela, a bela Ju se mostrava mais e mais empolgada com Néelson, ou seja, com o ator Reginaldo Farias, o que gerou acaloradas discussões entre o casal.<sup>10</sup>

O fascínio exercido pelo ator e seu personagem está apenas no início e já existem referências às brigas motivadas por alguém que não transcende a condição de imagem eletrônica. A atração por esta imagem, porém, tem suas justificativas. Os personagens vividos por Reginaldo Farias nesta telenovela e em algumas outras subseqüentes eram tipos baseados no charme e na calma, bem distantes da virilidade de outros atores e personagens masculinos. Como este tipo constituía uma certa novidade nas telenovelas brasileiras da época, não é de estranhar o êxito obtido pelo ator que se tornou objeto de desejo de um número significativo de fãs. Do mesmo modo, não surpreende que Juliana, alinhada entre estas fãs, demonstre total desinteresse pela telenovela posterior estrelada por Tarcísio Meira, cuja imagem era quase a antítese daquela emanada por Farias.

A paz do casal, no entanto, durou pouco, pois acabada “Coração Alado”, eis que a Rede Globo lançou nova novela das oito, “Baila Comigo”, de Manoel Carlos, com o ator Reginaldo Farias vivendo o papel do médico homeopata Saulo. Foi o bastante para que a bela Ju voltasse a se interessar por novelas...

(...) Disse o empresário, já no fim de seu depoimento, que na noite que antecedeu à madrugada do crime, teve sério desentendimento com a bela Ju, por causa do ator Reginaldo Farias, já que a ex-*Glamour Girl*, após nadar na piscina da mansão e com um copo de uísque na mão, foi assistir à novela “Baila Comigo”, numa atitude provocante, inteiramente nua, apenas enrolada numa saída de praia. Nessa ocasião, não resistindo, o empresário Sérgio Avelar, sabendo-se traído em pensamento pela esposa, deu um tiro de revólver no aparelho de televisão, quando aparecia o ator Reginaldo Farias.<sup>11</sup>

O crescente entusiasmo de Juliana com o desempenho do ator conduz a personagem a uma paixão desenfreada equivalente ao estágio do ciúme demonstrado pelo marido. O desequilíbrio de ambos chega ao máximo com o tiro no televisor, a reação de Juliana (“—Você atirou no homem que eu amo!”)<sup>12</sup> e os disparos de Sérgio que matam a esposa. Os tiros na imagem televisiva já seriam suficientes para explicitar os mecanismos de exposição do ridículo no conto. Outros elementos, porém, se somam a esta passagem, como a caracterização carregada de frivolidade em torno de Juliana, quase sempre nomeada como “a bela Ju”. Por trás dos comportamentos de cada personagem, a imagem do ídolo só acentua seus desajustes, colaborando no processo de degradação mas sobretudo fixando nos leitores a nitidez deste processo.

“Por falar na caça às mulheres” ainda contribui para a investigação das imagens simuladas. O ponto central para esta questão no conto é o “triângulo amoroso” fatal constituído por Juliana, Sérgio e o ator. Talvez até seja impreciso mencionar triângulo, uma vez que a participação de Reginaldo Farias se desdobra à medida que a cada novela seu papel se modifica, embora sempre conquiste o coração de Juliana e acentue o ciúme de Sérgio. A relação entre ator e personagem parece gerar, entre os personagens do conto, as mesmas confusões que até alguns anos atrás constituíam transtornos difíceis de controlar para atores de telenovelas que eventualmente faziam papéis de vilões e corriam riscos quando circulavam pelas ruas. Se hoje a situação é mais tranqüila, com espectadores mais cientes da diferença entre ator e personagem, no início dos anos 80, época da publicação do livro de conto, identificar o ator com o comportamento do papel desempenhado naquele momento era uma prática comum.

A primeira referência no conto a Reginaldo Farias, com base no depoimento de Sérgio, apresenta com frieza e distinção as condições de ator e personagem. Aos poucos, porém, à proporção que Juliana demonstra entusiasmo e Sérgio irritação, ator e personagem passam a ser vistos como um só. É o que se pode deduzir do alívio do marido enciumado com o fim de “Água Viva” e o desaparecimento do rival na novela seguinte. Contudo o tiro sai pela culatra, pois a substituição do astro suscita comparações com o sucessor ou entre o que as imagens de cada um significam:

Foi o bastante, por sinal, para a bela Ju pouco se interessar por “Coração Alado”, chegando a hostilizar o ator principal, Tarcísio Meira, chamando-o de canastrão, o que provocava sucessivas discussões, pois o empresário Sérgio Avelar defendia Tarcísio Meira, classificando-o de excelente ator, ao mesmo tempo em que dizia: – Canastrão é o tal de Reginaldo Farias!<sup>13</sup>

Torna-se claro que os elogios e os ataques não são mais dirigidos à capacidade de representação deste ou daquele ator. O que está em jogo é a imagem de rudeza de um e a imagem compreensiva do outro. Ainda que estes aspectos estejam, de alguma forma, relacionados com as habilidades artísticas dos atores, os julgamentos estavam muito longe de critérios técnicos, pois as imagens já funcionavam como extensão dos valores que cada um dos membros do casal precisava e queria defender. Sérgio lutava pela sobrevivência do poder masculino, valor encarnado por Tarcísio Meira; enquanto isso, Juliana ficava fascinada com o perfil mais liberal e delicado difundido na imagem de Reginaldo Farias. Ao mesmo tempo, cada personagem resolvia atacar o outro ator uma vez que suas imagens punham em risco as conquistas almejadas ou já adquiridas.

O envolvimento de Sérgio e Juliana com as imagens simuladas prossegue em um ritmo cada vez mais intenso, sobretudo em virtude do retorno de Farias à novela das oito que substitui “Coração Alado”. A empolgação de Juliana também retorna e, com ela, a perturbação cada vez maior do marido “pelas atitudes inconvenientes e provocantes com o ator Reginaldo Farias.”<sup>14</sup> Esta advertência não dá resultado e pouco tempo depois vem o tiro no televisor, a frase-gota d’água de Juliana e os disparos que causam a morte da “viúva” virtual do ator.

O saldo do conto é o seguinte: um personagem morre e outro torna-se assassino em função de uma entrega total às imagens simuladas. Vale ainda ressaltar que Reginaldo Farias se salva, assim como Néelson, Saulo e todos os demais personagens que ele representou depois. O que também não se salvou foi aquela imagem daquele aparelho específico, pois no mesmo momento do tiro, em milhões de outras residências<sup>15</sup>, as imagens do ator e dos personagens continuavam a ser transmitidas e reproduzidas, preservando a enorme rede de simulação.

Em “Dôia na janela”, a protagonista está trancafiada no hospício, acompanhando a movimentação externa através da janela do quarto. Ao longo do conto, não há referências explícitas que confirmem a loucura de Dôia como algo inquestionável da mesma forma que nada garante sua sanidade. Os hábitos da interna restringem-se à admiração dos anúncios luminosos e das luzes da cidade. Dentro do quarto, os únicos contatos de Dôia são com um rato a quem ela alimenta e com a imagem de Jesus Cristo, preso no crucifixo, de quem se torna amiga. Esta relação com a imagem do crucifixo já não apresenta uma natureza religiosa que normalmente caracteriza as ligações com Jesus Cristo. Aquele ser na cruz constitui apenas uma das imagens que inspiram amizade à personagem, assim como o casal brigando no apartamento ou o avião com rumo a Nova York.

Assim, na ocasião em que Dôia vê – ou tem uma alucinação, conforme o médico vai sustentar mais tarde – um homem sendo carregado para ser preso a uma cruz por alguns militares armados de metralhadoras, as semelhanças oscilam entre Jesus Cristo e atores de cinema:

A barba do homem de calça Lee era grande e Dôia achou-o parecido com Alain Delon. Os cabelos eram louros como os de Robert Redford.  
(...) Os homens ergueram a cruz, fincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca Zorba laranja.<sup>16</sup>

Marcas de roupas, Jesus Cristo, Alain Delon e Robert Redford: tudo se mistura no repertório da personagem sem que haja clareza na hierarquia destas referências. Se é que existe, aliás, alguma hierarquia nas comparações de Dôia, ela vai revelar o destaque com que os atores são lembrados em detrimento da alusão a Cristo. É o que se comprova no diálogo estabelecido entre médico e paciente, no dia seguinte à cena vista ou confundida pela personagem:

– Escuta, Dôia, o homem que crucificaram não se parecia com ninguém que você já tenha visto, mesmo em gravura?  
– Sim, se parecia – respondeu Dôia.  
– Com quem? – perguntou o Dr. Garret?  
– Com o Alain Delon, menos nos cabelos. Os cabelos dele eram louros como os de Robert Redford...<sup>17</sup>

Predisposto a fazer com que Dôia tornasse mais fácil a identificação da cena com a crucificação de Jesus Cristo, o que definiria o diagnóstico como uma alucinação, o médico pressiona a paciente para dar as respostas previstas. A personagem, contudo, não corresponde às expectativas. Prefere indicar uma semelhança mais imediata do homem crucificado com atores, até porque esta identificação dá mais credibilidade a sua versão. A cena deixaria de ser uma repetição da paixão de Cristo e ficaria mais próxima da execução daqueles que se opunham à ditadura militar. Neste sentido, as imagens dos atores, curiosamente, juntam-se à cueca Zorba, à calça Lee e à camisa Adidas para tornar a hipótese da alucinação mais remota. No entanto, o discurso da personagem não desfruta de respeito; ao contrário do discurso do médico, mais afinado com a história oficial. Assim, a própria insistência de Dôia em associar a cena com a imagem dos atores famosos termina por conduzir esta associação à esfera da alucinação, da fantasia, esfera com a qual os atores já são freqüentemente ligados.

“Dôia na janela” apresenta também uma situação interessante para a análise de imagens simuladas. Provavelmente internada como louca em

um hospício, a personagem dorme durante o dia e passa as noites debruçada na janela acompanhando as cenas urbanas iluminadas por anúncios publicitários. Uma vez que Dôia é apresentada como alguém que precisa ser segregado, as cenas vistas pela personagem devem ser postas em dúvida. Assim, este é o procedimento mais adequado para abordar a noite que apresenta a reedição da crucificação de Jesus Cristo.

A cena, presenciada ou imaginada por Dôia, contém, entretanto, alguns elementos novos, diferentes do episódio original ocorrido há quase dois mil anos atrás. De um lado, os homens que carregam o novo Cristo chegam ao local em três jipes e ostentam metralhadoras; do outro, o homem a ser crucificado traja uma calça Lee e camisa Adidas, além da cueca Zorba laranja, única peça do vestuário que vai lhe cobrir a nudez.

Mais um aspecto pode ainda ser observado como diferença nas duas versões da cruz: “A última lembrança de Dôia foi a de um homem subindo uma escada com uma garrafa de Coca-Cola na mão, molhando um algodão com Coca-cola e passando nos lábios do Cristo de cueca Zorba laranja.”<sup>18</sup> Para o médico, todos estes detalhes são irrelevantes. Natural: de acordo com a perspectiva da ciência, é muito mais fácil definir a cena como alucinação do que ficar em dúvida ou ainda acreditar na versão da paciente. Afinal, a personagem não é digna de crédito e, além disso, as semelhanças entre as duas cenas são muito grandes para abandonar a hipótese de imaginação.

Não nos cabe aqui, porém, optar por esta ou por aquela perspectiva, acreditar em Dôia ou em seu médico. Qualquer que tenha sido a situação, realidade ou imaginação, a cena e o conto prestam-se para uma reflexão sobre a idéia de simulação. Tanto faz que tenha sido no íntimo de Dôia ou nas idéias e atos dos homens com metralhadoras. Num ou noutro caso, houve simulação. A própria forma com que o conto apresenta a cena impede que se tenha certeza desta ou daquela versão e, mais uma vez, joga a noção de verdade para o segundo plano. A lógica da simulação volta à tona:

Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do facto com o seu modelo (...), é sempre ela que dá lugar a todas as interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no sentido em que a sua verdade é a se de trocaram, à semelhança dos modelos dos quais procedem, num ciclo generalizado.<sup>19</sup>

Ao narrar uma reedição do episódio em que Cristo é pregado na cruz, Drummond, por intermédio de Dôia ou dos homens da metralhadora, dá ainda mais destaque às estratégias de simulação. As interpretações são diversas e mesmo as referências a produtos e marcas podem ser entendidas

como um dado a mais para garantir a harmonia entre o simulacro e a época propícia para sua multiplicação. As imagens em questão não servem como verdades peremptórias nem como irrealidade. São simulações marcadas pela incerteza e que põem sob suspeita imagens e conceitos.

O conto “Quando fui morto em Cuba (versão erótica)” traz os dilemas de um personagem que perde sua identidade ao se transformar constantemente, nas mais diversas circunstâncias, em mulheres famosas, como Marta Rocha, Raquel Welch, Vera Fisher, Maitê Proença e outras atrizes brasileiras e estrangeiras. Estas metamorfoses, responsáveis inclusive pelo nome com que o personagem é mais conhecido em público – Marta Rocha –, se provocam a angústia da perda da identidade, ao mesmo tempo, garantem sua sobrevivência, tendo evitado que ele fosse preso quando ainda era terrorista e a polícia o caçava em vão. Passado este momento de atividade política de esquerda, as transformações assumem um novo caráter, representando o bem-estar financeiro do personagem:

Nessa época, já como herói unissex da abertura, fiquei famoso no Brasil como um *show-man* ou uma *woman-show* (nunca vou saber): posei para anúncios de xampu, de bancos, refrigerantes, cadernetas de poupança, automóveis, e mesmo para anúncios de brincos e de batom, porque era Marta Rocha, era Raquel Welch, era Vera Fisher, e me tornei uma atração, enfeitiçava as mulheres, enlouquecia os homens (...) E se os operários do ABC paulista ameaçam uma greve geral maior que todas, eu sou mandado para lá (muito bem pago) em lugar dos soldados, (...) dos camburões, dos cães pastores, e os operários do ABC, vendo-me transformar em Marta Rocha, em Raquel Welch (...), enchem-se de ilusões, acreditam que os salários engolidos pela inflação ou o desemprego até que são bons, assim nunca vão ganhar barriga ...<sup>20</sup>

Este conto inverte o foco apresentado em “Por falar na caça à mulheres.” Não é mais o espectador, o fã que constitui o centro da focalização, mas o próprio ídolo, ainda que investido desta condição involuntariamente. Assim, após ter suportado as transformações, quando elas ainda eram convenientes, o anti-herói retorna ao Brasil com a anistia e se deixa levar para o outro lado. É absorvido primeiro pela propaganda e depois pela polícia, servindo ao controle de anseios grevistas e de outras inquietações coletivas organizadas ou desorganizadas. O personagem, embora não completamente consciente do processo em que estava envolvido, perturbava-se com a situação e, ao procurar uma vidente, recebeu as seguintes definições para sua imagem: “um herói de história em quadrinhos”, “uma onda de boatos”, “a necessidade de fantasia do povo”, “a futilidade brasileira”<sup>21</sup>, entre outros títulos.

O conto desenvolve, juntamente com toda a ironia e a irreverência que marcam a obra de Roberto Drummond no geral, um desvendamento da natureza das imagens da fama, que vai agindo tanto sobre o protagonista quanto sobre o leitor. Neste sentido, certamente é a ironia que leva o autor a “escalar” uma vidente para apontar ao personagem o que deveria ser tido como óbvio. Gradativamente, protagonista e leitor – incluindo no último espectadores e fãs em potencial –, vão tomando conhecimento do significado de ser famoso e das repercussões desta imagem perante o público. A vidente é quem se encarrega de fazer tais revelações:

– Você acreditou em tudo que os jornais, revistas, tevês e, principalmente, em tudo que a onda de boatos dizia a seu respeito. E aí você começou a achar que o Brasil era o paraíso e você foi abrindo mais e mais mão de você mesmo (...) não é mais totalmente ditadura no Brasil, mas ainda não é totalmente democracia, e você foi cedendo e cedendo e cedendo e falando no paraíso, até que se transformou, e essa é a sua tragédia, no garoto-propaganda da sociedade de consumo.<sup>22</sup>

Rodeados pela sociedade de consumo, famosos e consumidores da fama não passam de títeres, mas para chegar à tal conclusão, é preciso recorrer ao estoque de nomes de ídolos que emprestam suas imagens a estas funções. É preciso mencioná-los, nomeá-los e não fingir que eles não existem. Ao mesmo tempo, enquanto realização literária, é fundamental se despir de um tom panfletário, buscando a ironia como arma diante dos rumos de uma sociedade, contra a qual já não adianta investir com sisudez.

O conto “Quando fui morto em Cuba (versão erótica)” apresenta passagens interessantes também no que se refere à simulação. As constantes transformações do protagonista têm origem em seus olhos verdes, mas querer explicá-las apenas por este traço físico é ignorar toda uma rede de associações que o conto torna evidente. Assim como Gregor Samsa, de Kafka, o protagonista aqui sofre uma metamorfose. No entanto, esta metamorfose está longe de levá-lo à condição definitiva de um inseto gigantesco e repulsivo. Ao contrário, o anti-herói do conto de Roberto Drummond está sujeito a transformações periódicas que lhe dão as fisionomias de Marta Rocha ou de outras personalidades femininas famosas. Este tipo de metamorfose, apesar de garantir ao personagem um certo bem-estar – situação muito distante da de Gregor Samsa –, termina por revelar determinadas mazelas sociais através da transparência com que o processo de simulação é exposto:

Até que começou meu medo e meu drama: descobriram que quando me transformo em Marta Rocha ou em Raquel Welch, eu mudo o comportamento das pessoas, elas

esquecem a fome, a solidão, o desespero, o desemprego, a falta de dinheiro, o salário mínimo, ficam preocupadas com roupas, em cuidar dos cabelos, descobrir o corpo, dançar e acham que o Brasil é um imenso Baixo Leblon, onde sempre é verão.<sup>23</sup>

As transformações sofridas pelo personagem passam, então, a ser absorvidas pela política com a finalidade de instaurar um sistema eficiente de simulação. A descoberta dos efeitos daquelas transformações sobre as pessoas não poderia ser menosprezada pelo poder público. Portanto, se as metamorfoses são postas a serviço da simulação, o mesmo não pode ser dito a respeito do conto em si que explicita o funcionamento destas imagens simuladas. Aliás, a simulação representada é tão convincente que até o personagem confessa seu contágio por esses efeitos: “em vez de rir para os patrões, agora eram os patrões que riam para mim, acreditando que eu era mesmo Vera Fischer. E eu mesmo já acreditava que era Vera Fischer...”<sup>24</sup>

Neste caso, a simulação faz do seu protagonista mais próximo, aquele que a princípio deveria ser visto como agente, como sujeito da simulação, uma marionete com perfil muito semelhante ao das pessoas em êxtase diante das imagens. O personagem torna-se também um objeto da simulação não só porque se transforma involuntariamente mas porque chega mesmo a acreditar que ele é a imagem daquela pessoa. Trata-se, assim, da forma mais específica de simulação, diferenciada por Baudrillard das noções de fingimento e dissimulação:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir (...) Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”.<sup>25</sup>

De fato, no plano da representação da simulação, este conto, assim como “Por falar na caça às mulheres” e “Dôia na janela”, aponta para o grau máximo do simulacro. Não se pode sequer dizer que o personagem finge, uma vez que ele confirma acreditar ser Vera Fischer ou em um outro momento Marta Rocha. Verdadeiro e falso deixam de ser conceitos significativos, do mesmo modo como as imagens vistas por Dôia ou as relações do casal espectador com as telenovelas. O espaço é cedido para a simulação absoluta, para o simulacro. Se o crítico ou o leitor chegam a tal conclusão, é porque o conto não faz mistério em torno das estratégias do simulacro desenvolvidas por Roberto Drummond: nem falsas, nem verdadeiras, elas são descritas com clareza por quem não quer necessariamente celebrá-las e sabe muito bem como se estruturam dentro da engrenagem pós-moderna.

## Notas

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ADORNO, Theodor W. et al. Os pensadores. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1975.

<sup>2</sup> HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>3</sup> CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, v. 3, no. 3, p. 75-85, 1996.

<sup>4</sup> ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>5</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria J. C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

<sup>6</sup> MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York/London: Methuen, 1994.

<sup>7</sup> DRUMMOND, Roberto. *Quando fui morto em Cuba*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 87.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 98-9.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>15</sup> Ver dados de domicílios brasileiros com televisor apresentados em: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 130.

<sup>16</sup> DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1991, p. 11.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>18</sup> Ibidem, p.11.

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, Jean. Op. cit, p. 26.

<sup>20</sup> DRUMMOND (1991), p. 11-2.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 15-6.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 22-3.

<sup>23</sup> DRUMMOND (1982), p. 12.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>25</sup> BAUDRILLARD, Jean. Op. cit., p. 9-10.

