



WANDERLAN ALVES

OMELODRAMA E OUTRAS DROGAS

**Uma estética do paradoxo no
pós-boom latino-americano**

 **eduepb**





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Morais de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)

Cidoval Morais de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB) | Vincenzo Milittello (UNIPA/IT)

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*

Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*

Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*

Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*

Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

WANDERLAN ALVES

O MELODRAMA E OUTRAS DROGAS

*Uma estética do paradoxo no
pós-boom latino-americano*



Campina Grande - PB
2019



Estado da Paraíba

João Azevêdo Lins Filho | *Governador*

Ana Lígja Costa Feliciano | *Vice-governadora*

Nonato Bandeira | *Secretário da Comunicação Institucional*

Aléssio Trindade de Barros | *Secretário da Educação e da Ciência e Tecnologia*

Damião Ramos Cavalcanti | *Secretário da Cultura*

EPC - Empresa Paraibana de Comunicação

Naná Garcez | *Diretora Presidente*

William Campos | *Diretora de Mídia Impressa*

Alexandre Macedo | *Gerente da Editora A União*

Maria Eduarda Santos | *Diretora de Rádio e TV*



BR 101 - KM 03 - Distrito Industrial - João Pessoa-PB - CEP: 58.082-010

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

A474m Alves, Wanderlan.

O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano [Livro eletrônico]. / Wanderlan Alves. – Campina Grande: EDUEPB, 2019.
3.167 Kb - 588 p.: il.

ISBN 978-85-7879-577-1 (E-book)

ISBN 978-85-7879-576-4 (Impresso)

1. Melodrama – História e crítica. 2. Literatura latino-medieval. 3. Estética melodramática – Pós-boom. 4. Releitura radioteatro. 5. Literatura latino-americana. 6. Crítica literária – Indústria cultural. I. Título.

21. ed. CDD 809.2527

Ficha catalográfica elaborada por Heliane Maria Idalino Silva – CRB-15ª/368

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

PREFÁCIO, 7

UM FRAGMENTO DE HISTÓRIA PARA AGRADECER, 19

ÀS VOLTAS COM O PÓS-BOOM: UMA ESCOLHA
OPERACIONAL E OS LIMITES DO CONCEITO, 23

PRIMEIRA PARTE

HISTÓRIA DE RIR, DE SENTIR E DE CHORAR, 53

HISTÓRIAS QUE SEDUZEM, ESTRELAS QUE
ENCANTAM: *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*, DE
MANUEL PUIG, 54

UM CASO DE AMOR PELA RADIONOVELA: *LA TÍA JULIA
Y EL ESCRIBIDOR*, DE MARIO VARGAS LLOSA, 93

VOZES, RITMOS, AMOR E ÓDIO EM *BOLERO*, DE
LISANDRO OTERO, 129

O VALE-TUDO NARRATIVO EM *DE AMOR Y DE SOMBRA*,
DE ISABEL ALLENDE, 164

SOBRE ELEFANTES E BORBOLETAS: *EL CARTERO DE
NERUDA*, DE ANTONIO SKÁRMETA, 192

CANÇÃO POPULAR E CULTURA DE MASSA EM *LA
IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS*, DE
LUIS RAFAEL SÁNCHEZ, 225

SEGUNDA PARTE

TRA(D)IÇÕES E DIÁLOGOS CRÍTICOS, 260

O BALANÇO DO PÊNDULO: ESTÉTICA
MELODRAMÁTICA E CRÍTICA SOCIAL, 261

OS DESLUMBRAMENTOS DO RÁDIO E DO CINEMA:
MEDIações ENTRE A FANTASIA E A TRADIÇÃO

CULTURAL, **296**

O CANTO DAS SEREIAS: A CANÇÃO POPULAR DE
FEIÇÃO ROMÂNTICA, **326**

ERA UMA VEZ... E OUTRA, E OUTRA: A PARÓDIA, **356**

TERCEIRA PARTE

UMA ESTÉTICA DO PARADOXO, **421**

DE COMO OS ROMANCES DE ESTÉTICA

MELODRAMÁTICA DO PÓS-*BOOM* LERAM AS FICÇÕES

DE FUNDAÇÃO E EMANCIPARAM-SE, **422**

DESAFIOS E PRAZERES DO JOGO, DO PENSAR E DA

RESISTÊNCIA: TATEANDO ALGUNS LIMITES, **457**

FRONTEIRAS, LIMIARES: DESPEDIDA, **515**

REFERÊNCIAS, **527**

NOTAS, **546**

PREFÁCIO

ENRIQUE ANDERSON IMBERT FINALIZOU A QUARTA EDIÇÃO DE SUA *História da literatura hispano-americana* com a seguinte afirmação: “Nomes, nomes, nomes... Não pertencem ainda à história, mas alguns deles farão história”. Esses nomes, contidos na enumeração shakespeareana, arrematada com aforismo um tanto quanto banal, aludiam à lista de mais de centena e meia de escritores nascidos depois de 1930 e que começaram a publicar suas obras literárias entre 1955 e 1964. Apenas um deles (Mario Vargas Llosa) está presente neste estudo de Wanderlan da Silva Alves, muitos foram tragados pelo anonimato. A ausência dos demais se explica facilmente: faz mais de cinquenta anos que Anderson Imbert escreveu aquele final.

Todavia, na sinopse com que abre o último capítulo, exatamente esse com o vaticínio transcrito aqui, o historiador aponta para o fato de que os novos escritores parecem sentir a iminência de uma grande mudança de valores. Esta mudança se concretizou de maneira sensível naquilo que Wanderlan chama de *pós-boom* latino-americano e, dentro deste, no domínio específico do melodrama. Talvez contaminado pelo que leu, o jovem professor adiciona a “melodrama”, no título, “outras drogas”, de modo que lemos “O melodrama e outras drogas”. Trata-se de uma adição irônica, que se compreende bem durante a leitura do livro todo, quando nos fica claro que, ao equalizar “melodrama” com “droga”, nos adianta de que modo o melodrama foi visto pela alta cultura latino-americana até o surgimento dos autores que se apropriaram desse subgênero, até então desnivelado para baixo, e lhe deram uma visibilidade estética insuspeitada; insinua, conforme nos certificaremos depois, que o melodrama compartilhou essa zona de menosprezo com outras manifestações populares da

cultura, seja tanto em criações genuinamente socializadas quanto individuais, de um lado, seja, de outro, degradadas pela indústria cultural. Também lemos um subtítulo intrigante: “A estética do paradoxo no *pós-boom* latino-americano”. Intrigante porque parece aceitar que exista uma comunidade constitutiva latino-americana, que tenha havido nessa comunidade alguma coisa identificada como *pós-boom*, e, mais ainda, que tenha havido ou haja uma estética do paradoxo. Fazemos todo este rodeio para assinalar, preliminarmente, que o livro de Wanderlan da Silva Alves evidencia no próprio título a grande síntese que buscou alcançar – e atingiu – com seu imenso estudo.

Quem se dispuser a encontrar uma definição de “Estética” neste trabalho de Wanderlan Alves, não a encontrará, pois esta definição não foi seu objetivo. Aliás, como bem observa Luigi Pareyson (que defende que a estética é filosofia em virtude de se constituir uma reflexão especulativa sobre toda e qualquer experiência que tenha a ver com a beleza e com a arte), há uma tal multiplicidade, profusão e confusão de significados do termo “estética”, que a primeira tarefa de quem se propõe a estudá-la é aceitar e enfrentar que seu primeiro problema é exatamente este, o de defini-la: ou seja, dizer qual sua essência, caracterizar seus limites e sua finalidade, bem como esclarecer quais sejam seus métodos. Percebe-se que tal tarefa é trabalho de toda a filosofia. Talvez por isso, Wanderlan nos faz entender que usa o termo no sentido amplo de ser uma reflexão crítica (ou “especulativa” no sentido fenomenológico) sobre a experiência do fazer artístico que se conduziu ou se deixou conduzir pela experiência viva do melodrama, experiência refletida ou sentida pelos artistas, pelos leitores ou receptores (ouvintes ou espectadores), por críticos e por historiadores, enfim por todos que desfrutaram de qualquer beleza com a experiência humana do melodrama e de outras drogas. Trata-se de uma experiência que se multiplica de modo tal que esta mesma experiência se torna objeto de experiência estética. Nesse desdobrar-se da experiência, que

é, também, um dobrar-se sobre si mesma, está o cerne do paradoxo que o título sugere.

Logo na abertura, o autor deixa claro, para quem o lê, que não são muito nítidas as características do *pós-boom* fora aquela que o caracterizou como fenômeno do mercado editorial e, sendo assim, como caudatário do conhecido e divulgado *boom* que o antecedeu no conjunto das literaturas hispano-americanas. O problema é que houve simultaneidade de ambos os fenômenos a partir da década de 1970, cabendo observar que tanto um quanto outro se deram de modo diversificado ou diferenciado, temporal e espacialmente, em toda a América Latina, com a agravante de que no Brasil não se falava em *boom* brasileiro e por muitas razões, inclusive geopolíticas, linguísticas e culturais. Fica evidente que, para o autor, o auge do *boom* na narrativa hispano-americana se deu na década de 1960 e as décadas fundamentais do *pós-boom* foram as duas seguintes. Em literatura, todavia, esses limites históricos existem como referências transponíveis tal como acontece com a periodologia estilístico-literária que, a todo momento, é posta em xeque. Talvez, por isso, os objetos da escolha analítico-crítica feita por Wanderlan formam uma figura constelar, um sistema que se orienta segundo órbitas de espaço e tempo submissas a leis temáticas e estruturais complexas.

De fato, o texto evidencia um movimento livre de exercício crítico que, se nos deixa perceber os traçados singulares de cada objeto literário e, conseqüentemente, sua dinâmica aparentemente incontável, também nos possibilita ver a geometria do cruzamento de planos e linhas que rege, em regulação discreta, o conjunto marcado pela diversidade discursiva ou escritural. Tal exercício crítico demandou o estabelecimento de princípios especulativos, aqueles que, na academia, se conhecem como conceitos operatórios. Dentre eles, os principais seriam: a ideia de matriz cultural e sua derivação discursiva, ou seja, a matriz escritural; a noção de arquétipo (desde uma perspectiva não junguiana); o conceito de função inspirado nas contribuições de Wladimir Propp; a ideia de indústria

cultural; e o conceito de indivíduo problemático (cuja configuração romanescas se concretiza no herói problemático). Esses conceitos operatórios nos remetem a algumas das fontes teóricas a que Wanderlan recorre de um modo rigoroso, mas independente: o primeiro está ancorado nos estudos culturais desenvolvidos por Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini; o segundo, na linha de Sílvia Oroz e de Peter Brooks, nos faz lembrar dos *topoi* da literatura latino-medieval e suas origens míticas conforme a exaustiva descrição de Curtius; o terceiro conceito vem dos estudos basilares de Propp, devidamente adaptado para as narrativas romanescas e, embora Wanderlan não explicita, à luz das contribuições desse pesquisador russo que trataram dos fundamentos históricos do conto maravilhoso (*Le radici storiche dei racconti di fate*); o quarto se apoia nos frankfurtianos, especialmente em Adorno, relativizados em função de outras matrizes culturais; e o quinto, por sua vez vinculado ao quarto, se vale de Lukács e de Lucien Goldmann, sendo de se notar que o aproveitamento deste último é fato raro nos estudos literários brasileiros, onde, mesmo entre marxistas notórios, é visto com ressalvas desconfiadas.

Todos esses conceitos estão presentes nas análises e interpretações, tornando-se cada vez mais claros à medida que o estudo se desenrola, de modo que, quando chegamos ao fim da primeira parte, a mais longa, teremos a visão de conjunto que nos permite identificar as características principais da narrativa do *pós-boom*; a importância do melodrama em sua constituição e o relevo que adquire na literatura latino-americana. A primeira parte nos prepara para a segunda, mais ampla, não só porque nesta se ampliam quantitativamente as narrativas e seus espaços geopolíticos, numa articulação crítica com as já estudadas na primeira parte, mas também porque as relaciona com a tradição e com os discursos críticos pertinentes. A última parte pode ser definida como a de julgamento de valor literário dessas obras, que redimensionam, noutra escala, o melodrama, e apontam para uma estética subjacente,

que o autor define e qualifica como inerente ao paradoxo que as potencializa e as torna ato.

Nota-se que a estratégia seguida obedece, metodologicamente, a uma intenção didática de esclarecimento progressivo e, ao mesmo tempo, orienta-se por um roteiro rigoroso que parte do particular para chegar ao universal, do mais concreto e minudente para o mais abstrato e especulativo. Sigamos esse roteiro.

A primeira parte consiste de análise e comentários sobre os seguintes romances: *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa; *Bolero* (1983), de Lisandro Otero; *De amor y de sombra* (1984), de Isabel Allende; *El cartero de Neruda* (1985), de Antonio Skármeta; e *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), de Luis Rafael Sanchez. Para Wanderlan, esses romances podem ser tomados como paradigmas de releituras da estética melodramática herdada da literatura anterior (europeia e latino-americana), da radionovela e do cinema melodramático (dramalhão). Acrescentaria eu que herdada do teatro popular circense.

O autor procede à análise de cada um desses romances partindo do que se pode denominar exposição do argumento com comentários a fim de que o leitor se situe bem diante e dentro da obra. Durante a análise, estabelece algumas ramificações que ajudam a perceber uma espécie de família romanesca. Assim. *El beso de la mujer araña* possibilita a remissão a *Sangue de Coca-cola*, do brasileiro Roberto Drummond, e a *La tía Julia y el escribidor*, do peruano Mario Vargas Llosa, a outros romances do próprio Manuel Puig e a filmes melodramáticos recontados ou não pelo protagonista, filmes americanos, mexicanos e até um brasileiro. Num desses desvios analíticos, até o romance de Caio Fernando Abreu, *Onde estará Dulce Veiga?*, merece uma breve aparição. Convém ressaltar que o romance de Manuel Puig e o próprio romancista têm uma presença destacada nesse estudo de Wanderlan. Fico até com vontade de afirmar que Manuel Puig constitui o tema central

do livro. Mas arrisco substituir essa afirmação por outra, hipotética: bem que Manuel Puig poderia centralizar todo este estudo.

O segundo objeto de análise é o quinto romance de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*. Ao estudar este romance, que alia a experimentação com a releitura do radioteatro, incorporando-o, mas remodelando-o pela ironia e problematizando as relações entre cultura de massas, alta cultura e cultura popular, também se permite o autor as aproximações comparativas (com *El beso de la mujer araña*, com *Bolero* e com *La importancia de llamarse Daniel Santos*) e as ramificações para *Melodrama*, de Jorge Franco, para *Onde andaré Dulce Veiga* e, surpreendentemente, para *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

Bolero, de Lisandro Otero, ocupa o terceiro lugar da análise. Texto polifônico, fragmentado, este belo romance parece ter como protagonista um ser com dupla face: uma voltada para a história da canção popular caribenha, outra voltada para a biografia do indivíduo problemático que a entoa no exercício de sua profissão. Este romance também serve para algumas articulações: com o universo musical (cantores, compositores, gêneros e espécies), não apenas latino-americano; com a tradição literária hispânica; e, mais uma vez, com *La importancia de llamarse Daniel Santos* e com *El beso de la mujer araña* e *Boquitas Pintadas*, com *Tengo miedo torero* (de Pedro Lemebel); e com *Onde andaré Dulce Veiga*.

Articulações como estas não aparecem na quarta obra selecionada pelo autor, o segundo romance de Isabel Allende, *De amor y de sombra* (1984). Não aparecem porque o peso da história político-social chilena sobrecarrega a ficção de tal modo que é preciso muito esforço para comportar-se como um leitor ideal que, prescindindo do conhecimento histórico, se fixe na estrutura autossuficiente que tem como substrato ficcional o *fait divers*, o sentimentalismo de origem romântica também presente nas canções populares e os padrões já estratificados do melodrama. Nesse sentido, o romance de Isabel

Allende constitui, em si mesmo, uma articulação com os demais já referidos e com outros muitos apenas sugeridos ou até ausentes deste estudo.

A escolha da quinta obra como componente do conjunto básico de estudo sobre o melodrama moderno nos parece, à primeira vista, equivocada. Não há dúvidas de que se assemelha aos outros, principalmente ao quarto, quanto à representação ficcional do contexto histórico, nos outros de modo mais subentendido e nestes dois de modo explícito. Por outro lado, podem-se observar, no romance, algumas reverberações do melodramático em episódios sentimentais (como os do jogo do enamoramento e da rejeição familiar), mas essas reverberações são, enquanto procedimento, semelhantes à presença incidental de trechos poéticos num texto de prosa narrativa. Esses fatos abrem para o autor o caminho para confessar que *El cartero de Neruda* estabelece algumas relações com a estética melodramática, mas “não se mostra um romance melodramático evidente” como se observa nos outros quatro. cremos ainda que pelas razões apontadas, o autor se vale, como em nenhum outro momento do livro, da crítica movida pela imaginação, a qual lhe permite associações ancoradas em muitas leituras. Associações que, afora as alusões literárias, o fazem lembrar (e se aproximar) de obras de Rimbaud e de Dante Alighieri quando as próprias citações de poemas nerudianos abrem essa possibilidade, além das associações que permitem apontar semelhanças com outros romances, seja do século XIX (*Amalia*, de José Marmol, e *Martín Rivas*, de Albert Blest Gana), seja do século XX (*De amor y de sombra* e *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, *Bolero* de Lisandro Otero, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sanchez, *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel).

A primeira parte do livro (que é a primeira etapa do roteiro que estamos seguindo) tem como fecho um estudo que vai além do comentário e das análises, um estudo que, se nós não fôssemos reticentes aos elogios, qualificaríamos como

brilhante. Trata-se da abordagem do sexto romance que Wanderlan escolheu como base de seu trabalho, o complexo *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sanchez, escritor porto-riquenho. Trata-se de um texto que se pode situar nos limites da órbita do melodrama e do romance, pois tangencia, quando não cruza, duas outras órbitas, a do ensaio e da biografia, quiçá da autobiografia, portanto um texto polifônico e de estrutura fragmentada; neste sentido, aproxima-se de *Bolero*. O melodramático se percebe em dois eixos constitutivos: o da matéria sentimental, substância desse subgênero musical, que pode ser considerada como protagonista do conteúdo narrativo, e o da forma biográfica ficcionalizada (uma espécie de metaficção histórica).

As conexões que Wanderlan percebe com outros romances melodramáticos já foram mostradas, devendo nós acrescentarmos que aqui há duas outras que adquirem importância discursiva: os boleros e os filmes norte-americanos. Não faltam conexões com obras de Manuel Puig, *Boquitas Pintadas* e *El beso de la mujer araña*. Este é o momento para uma correção ao que escrevemos mais atrás: a hipótese de que Manuel Puig poderia ser o único objeto de reflexão no estudo elaborado por Wanderlan Alves. Depois de apreciarmos este capítulo sobre o texto polifônico de Luis Rafael Sanchez, ficamos convencidos de que este autor e o argentino formam dois polos necessários.

Findo o caminho (e seus ramos e trilhas) marcado pelos seis romances que se percorre ao lermos a primeira parte deste trabalho de Wanderlan Alves, pode-se ter uma visão de conjunto: em termos de discurso analítico-crítico, o uso de procedimentos e conceitos operatórios seguidos com rigor; em termos de fontes teóricas que auxiliam esse discurso crítico, o predomínio daquelas que dão conta dos aspectos relativos à coexistência da cultura de massa oriunda da indústria cultural e da cultura popular derivada da manutenção de formas de expressão de origem ibérica transformadas por uma tradição própria; juntamente com tais fontes, uma tendência para

interpretar os romances como formas estruturadas segundo reconfigurações estéticas do que o autor chama de “tecido social”, cuja estrutura complexa se vincula a fenômenos histórico-sociais; e, por fim, em termos de abrangência literária, um mapa do que se poderia aceitar como literatura latino-americana, já que as características dos seis romances exemplificam a existência, num período de duas décadas, de aspectos comuns em diferentes literaturas: argentina, peruana, chilena, cubana e porto-riquenha.

A segunda parte amplia esta abrangência, não só porque se repetem com mais detalhamentos analíticos os que já foram estudados na primeira parte, mas também porque se acrescentam outros textos e outros autores, que fortalecem os traços de uma literatura latino-americana. Ao mesmo tempo, matizam-se e se aprofundam as reflexões que se valem dos apoios teóricos e críticos. Quanto ao primeiro aspecto, enumeramos apenas as obras que ora pontilham, ora se descrevem com a devida análise e o apropriado juízo crítico: *El beso de la mujer araña*, *Boquitas pintadas* e *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig; *La tia Julia y el escritor*, de Mario Vargas Llosa; *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta; *De amor y de sombra*, de Isabel Allende; *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel; *Sólo cenizas hallarás*, de Pedro Vergés, dominicano; *Sirena serena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres; *Bolero*, de Lisandro Otero; *Melodrama*, do mexicano Luiz Zapata; *Melodrama*, do colombiano Jorge Franco; *Arráncame la vida*, de Angeles Mastretta, mexicana; *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero, cubano-porto-riquenha; *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo, venezuelano; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, mexicana; *Onde andaré Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu; *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond; *A quadratura do Ó*, de Antonio Miranda; *O autor da novela*, de Tarcísio Pereira; *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; *A força do destino*, de Nélida Piñon. Acrescentem-se aqui um grande número de boleros, de canções populares, de peças de radioteatro, de radionovelas

(a indefectível *O direito de nascer*, obra cubana que teve pelo menos três versões no Brasil em rádio e em televisão) e de telenovela (*O dono do mundo*, de Gilberto Braga). Como se pode perceber, o espaço cultural latino-americano fica mais cheio e maior; a amplitude temporal alcança a segunda década do século XXI.

O segundo aspecto consiste de um refinamento da reflexão crítica sobre as relações entre o tecido social, vale dizer, o contexto socio-histórico, a frustração das utopias relativas ao desenvolvimento, e a mobilização experimental das formas melodramáticas de expressão, quer massivas quer coletivamente socializadas, passíveis de interpretação como formas de resistência. Nesta parte, marcada pela tensão de posições críticas diversas, o autor faz uma defesa bem argumentada da obra de Manuel Puig, que não foi bem recebido pela crítica de matiz sociológico empenhado. É também a oportunidade para observações muito pertinentes sobre o romance de Antonio Miranda, *A quadratura do Ó*, praticamente desconhecido no Brasil. Outra obra em que se detém é *Melodrama*, de Luis Zapata, que lhe permite tratar da paródia, procedimento onipresente nos textos melodramáticos. Chamam atenção, portanto, no trabalho de Wanderlan, estas cinco abordagens que, na realidade, se imbricam: a crítica social, a presença atuante do rádio (radioteatro e radionovela) e do cinema, o substrato do transbordamento sentimental existente na canção popular principalmente no bolero, a paródia como procedimento metalinguístico e, sutilmente, a resistência da elite letrada e conservadora às criações, experimentais ou não, de melodramas. No interstício de uma dessas abordagens, entrevimos e esperamos uma outra, mais apropriada para a discussão do melodrama tal como se manifestou no Brasil no teatro-circense e, até onde sabemos, ficou alienado das experimentações literárias acolhidas pelo mundo letrado. Por que os melodramas de Zé Fortuna e de Antenor Pimenta, por exemplo, estariam inéditos até hoje ou pelo menos não tiveram a sorte do reconhecimento e apropriação que tiveram os boleros e outras canções

populares, as radionovelas e os dramalhões cinematográficos? Por que não se estuda a radionovela como um dos substratos importantes de uma das narrativas de *Corpo de Baile*? Enfim, ficará condenada ao isolamento a peça de teatro de maior público até hoje no Brasil, aquela de Antenor Pimenta que se intitula *E o céu uniu dois corações* e foi, por décadas, peça obrigatória dos circos-teatros aos quais afluíam multidões no interior do Brasil? Perguntas, perguntas, perguntas.

A última parte deste livro constitui um primoroso arremate ao desenvolvimento das duas partes precedentes, arremate que inclui um estudo sobre dois romances de Cesar Aira (argentino), autor contemporâneo, que lembra, pela quantidade de sua produção, o romântico Alexandre Dumas, por sinal um dos mestres do melodrama. Trata-se de uma última análise que, se posta em relação com as análises anteriores, lembra a recolha barroca, pois vai arrebanhando os motivos, os temas, as críticas e as interpretações que se encontram progressivamente disseminadas por todo o percurso de seu estudo. De certo modo, com as reflexões sobre as duas obras de Aira (*Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento*), o autor fecha o círculo que houvera começado com Manuel Puig. Antes, porém, e preparando a conclusão, insere o achado de um “proto-roteiro cinematográfico”, um texto de Manuel Puig, curto (35 linhas), que sintetiza o conceito de melodrama e, mais que isso, indica o sumo da estética do paradoxo nas mobilizações experimentais ou inventivas que alguns romances do *pós-boom* promoveram.

Nesta última parte, compreendemos por que razão um estudo de estética (filosofia da arte) pode ser, como propunha Pareyson e lembramos no começo deste prefácio, uma reflexão (será preciso acrescentar “crítica”?) sobre toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte. “Toda experiência” inclui a experiência dos artistas, dos leitores, dos críticos, dos historiadores da arte e também dos técnicos da arte, enfim, de todos aqueles que desfrutaram de qualquer beleza. É o que se verifica quando se lê este livro, que se abre

para a contemplação da beleza possível existente nas várias manifestações melodramáticas: dramas radiofônicos, dramalhões cinematográficos, canções, boleros, e... romances experimentais do *pós-boom* latino-americano, que os incorpora e redimensiona. Daí, o paradoxo: como a arte pode se apresentar como expressão da verdade (isto é, crítica), valendo-se da expressão de sentimento (em si alienante?), ou seria possível que o universo do sentimento seria outra face da verdade?

Entretanto, como todo bom livro de estética e sobre estética, este, de Wanderlan Alves, não seria tão bom se não propusesse, de modo discreto ou ostensivo, várias questões sobre a arte como experiência, sobre a experiência (da arte ou da vida) enquanto dado biográfico ou autobiográfico, sobre a validade das teorias que alienam o narrador do autor, sobre a consistência das fontes filosóficas europeias para o estudo das culturas complexas ou híbridas, sobre o grau de resistência das artes populares à imposição do mercado. Pessoalmente, achamos que o livro traz ainda contribuições para se pesquisar o fenômeno do escondimento cultural, que sentimos haver no Brasil em relação a algumas formas artísticas populares não massivas. Essas aberturas dizem, mais do que este prefácio poderia dizer, sobre o alto nível intelectual desse estudo.

Antonio Manoel dos Santos Silva
Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP, campus de São José do Rio Preto, SP.

UM FRAGMENTO DE HISTÓRIA PARA AGRADECER

AO TORNAR-SE PÚBLICO, UM TEXTO OPERA UM DUPLO MOVIMENTO. POR um lado, põe-se para o diálogo e, por outro, elide parcialmente a sua história. É como um *iceberg* cuja visibilidade da ponta que emergiu e deu-se a ver constitui-se num pedaço de um bloco maior e, por vezes, meio sem forma claramente perceptível que, no entanto, é fundamental para a sustentação e a própria existência dessa ponta que se dá a ver. Obviamente, não cabe aqui recuperar toda a história deste livro, mas talvez seja oportuno retomar, em sumárias linhas, alguns pontos fundamentais daquilo que, muito antes, deve ter sido a gênese das ideias que desenvolvemos nele.

Tais ideias começaram a colocar-se no horizonte de nossa reflexão, ainda sem uma forma clara ou definida, bem antes do projeto efetivo que viabilizou sua concretização no formato em que se apresenta aqui. Apontar essa gênese constitui, também, nosso modo de agradecer às diversas contribuições para o desenvolvimento das reflexões que desenvolvemos neste estudo.

Em 2008, enquanto desenvolvíamos um estudo sobre a relação da literatura de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu com a linguagem cinematográfica, tivemos a oportunidade de ler o trabalho desenvolvido por Lidia Santos em sua tese de doutorado, defendida em 1993, na Universidade de São Paulo, e intitulada *Kitsch e cultura de massa na América Latina: a narrativa latino-americana dos anos 70-80*¹. Nela a autora analisa as manifestações do *kitsch* e o diálogo da narrativa latino-americana dos anos 1970-1980 com a cultura de massa. Em suas análises, ela toca, por vezes, no tema da relação desses romances com a estética melodramática. Uma vez que seu

objetivo maior é o estudo do *kitsch*, algumas questões pertinentes aos modos de diálogo e incorporação da narrativa do pós-*boom* em relação à estética melodramática provocaram-nos interrogações que, naquele momento, teriam de esperar um pouco para serem perscrutadas.

Então começamos a fazer um levantamento de romances desse período, e foi quando, pela primeira vez, aquela inquietação sobre a natureza do diálogo temático-formal entre o romance latino-americano dos anos 1970 e 1980 e a estética melodramática passou, para nós, de mera inquietação para outro tipo de impressão de leitor. O levantamento inicial foi intensificando-se, ainda que, por vezes, naquele momento não houvesse tempo para procedermos a uma leitura crítica de cada um deles.

Ao longo do ano de 2009, quando dávamos início a outro estudo sobre Manuel Puig e Caio Fernando Abreu, deparamo-nos com um artigo da professora Irlemar Chiampi intitulado “O romance latino-americano do pós-*boom* se apropria dos gêneros da cultura de massa”, publicado no terceiro número da *Revista brasileira de literatura comparada*, de 1996, no qual ela trata, com cuidado, de alguns dos procedimentos recorrentes das vias de diálogo dessa literatura com os produtos da cultura de massa.

A inquietação anterior ganhava, então, um novo matiz: os dois estudos em questão – o de Lidia Santos e o de Irlemar Chiampi – despertaram-nos o interesse para uma reflexão de conjunto sobre o tema da relação entre o romance latino-americano do pós-*boom* e a estética melodramática, pois, como notávamos, tal relação aparecia pontuada no conjunto da fortuna crítica sobre o romance latino-americano posterior ao *boom*, contudo, em geral ainda figurava meio periféricamente em relação aos debates existentes. Ora porque não tinha sido tomada como objeto específico de estudo num trabalho mais amplo, e aparecia pontuado em trabalhos cujo foco analítico era outro, ora porque, quando aparecia, via-se parcialmente restrita aos limites de algumas páginas de artigos.

A esse contexto preliminar de elaboração deste trabalho, devemos acrescentar a contribuição do professor Antonio Manoel dos Santos Silva, que ofereceu em 2009, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras da Unesp de São José do Rio Preto, uma disciplina sobre narrativa experimental que trouxe um novo matiz crítico às nossas inquietações, ao ampliar a discussão sobre as relações entre narrativa e meios de comunicação de massa, mobilizando a discussão para o próprio processo de estruturação do texto literário, questão que, como tínhamos notado, era fundamental à constituição do conjunto de romances que tínhamos coletado em nosso levantamento².

Entretanto, este estudo só foi, de fato, iniciado em 2011, no âmbito de um projeto de pesquisa então intitulado *Histórias de rir, de sentir e de chorar – romance e melodrama na literatura latino-americana do pós-boom*. Dessas inquietações iniciais, que passamos a considerar de uma perspectiva acadêmica mais detida, desenvolveu-se o trabalho que apresentamos aqui. Ao longo de seu desenvolvimento, poderíamos somar, ainda, algumas inquietações suscitadas pela arguição da professora Ana Cecília Olmos (USP) a respeito de nossa dissertação de mestrado, que, de certo modo, se constitui num de seus antecedentes, também. Em sua arguição, ela notava, de modo muito pertinente, a grande quantidade de vezes que, naquele trabalho, nos referíamos a alguns textos do pós-boom ressaltando-lhes a ambiguidade, a ambivalência ou o caráter oblíquo. Talvez neste livro tenhamos conseguido elaborar uma resposta mais cuidadosa àqueles questionamentos, que, naquele momento, pudemos responder apenas de modo fragmentário.

Constantes diálogos e debates críticos com o professor Arnaldo Franco Junior (Unesp/SJRP), com quem tive a oportunidade debater minhas reflexões e ouvir suas opiniões e sugestões, de modo muito produtivo, entre os anos de 2008 e 2014, bem como as contribuições do Márcio Scheel (Unesp/SJRP) e do Orlando Nunes de Amorim (Unesp/SJRP), assim

como novamente da Ana Cecília Olmos (USP) também foram fundamentais para que pudéssemos ler criticamente nosso objeto de análise, especialmente no que se refere ao diálogo paradoxal que os textos literários que consideramos estabelecem com a indústria cultural. Agradecemos, ainda, à leitura atenta do texto original pela professora Joyce Rodrigues Ferraz Infante (UFSCar) e suas contribuições.

Desse modo, este livro traz um estudo sobre a presença e o tratamento de aspectos da estética melodramática e de suas funções estéticas e críticas no romance latino-americano do pós-*boom*. Centra-se nos aspectos escriturais identificados com essa estética, herdados especialmente a partir do romance-folhetim e do cinema – ainda que, por vezes, também tenha sido mediado pelo rádio – e apropriados na constituição dos romances que analisamos, bem como em seus desenvolvimentos e transformações literários operados nas décadas finais do século XX e neste início de século XXI, em meio ao processo crescente de ação da indústria cultural sobre os indivíduos e o tecido social.

O autor

ÀS VOLTAS COM O PÓS-*BOOM*: UMA ESCOLHA OPERACIONAL E OS LIMITES DO CONCEITO

UMA DAS PRIMEIRAS QUESTÕES QUE ESTE TRABALHO PODE SUSCITAR AO leitor e ao crítico especializados é a própria escolha de “pós-*boom*” como categoria ou conceito para englobar o conjunto de romances considerados neste estudo. Isso porque, por um lado, os romances que podem ser associados ao pós-*boom* são muito variados em suas tendências temático-formais, que abarcam desde vertentes que dialogam amplamente com a cultura de massa a outras influenciadas pelo neorraboco, além de narrativas críticas da própria ficção e da história latino-americanas. O termo “pós-*boom*” pode conotar certa imprecisão, na medida em que, por vezes, poderíamos reunir sob essa mesma rubrica escritores tão diferentes como, por exemplo, Manuel Puig, Isabel Allende e Severo Sarduy. Por outro lado, ao ligar-se à própria noção de *boom*, o pós-*boom* torna-se um conceito ligado ao mercado e à comercialização de obras literárias, ultrapassando os limites do literário.

Além disso, o termo mostra-se impreciso ao não deixar claro até quando se estende, historicamente. No entanto, nossa escolha deveu-se a razões práticas e metodológicas que tornaram o termo “pós-*boom*” operacional. Pois neste trabalho nos preocupamos mais em descrever e analisar o conjunto de textos literários pertinentes ao estudo dos aspectos da estética melodramática presentes em sua constituição do que em teorizar superficialmente questões que, por vezes já debatidas, não se constituem em nosso objetivo fundamental, como literatura e mercado, valor e gosto, ainda que, por vezes, não possamos desconsiderá-las totalmente. Aliado a isso está o uso corrente do termo pós-*boom*, o que pode facilitar o acesso ao trabalho por parte de leitores não especializados,

especialmente estudantes de graduação.

A narrativa latino-americana do pós-*boom* começa a desenvolver-se mais ou menos simultaneamente à época do ápice do *boom*, ainda na década de 1960, porém somente ganha visibilidade no que se refere a seu desenvolvimento, no horizonte da crítica e, talvez, também do próprio público-leitor, a partir do início dos anos 1970, quando, aliás, o auge de publicação e comercialização da narrativa do *boom* literário começava a dar sinais de crise. É nas décadas de 1970 e 1980 que o pós-*boom* consolida-se como vertente narrativa que, tendo sido, de certo modo, favorecido pelo sucesso quase escandaloso do *boom*, tinha sido, também, parcialmente deixado à margem, no discurso da crítica, à sombra, ao longo da década de 1960.

Apesar da necessidade de uma abordagem sobre o pós-*boom* não submetida ao sucesso do *boom*, as comparações ainda marcam o discurso da crítica, de modo geral. Aliás, a própria denominação “pós-*boom*” aponta, de certo modo, para o *boom* como um referencial, especialmente no que se refere à difusão e à circulação das obras literárias, em geral sob a ação de dois grupos editoriais importantes, no âmbito de língua espanhola: Seix Barral e Barral Editores.

Ángel Rama (2005) observa que por volta do ano de 1972 tinha se começado a decretar a crise e a extinção do *boom*, e esta poderia ser uma data aproximada da emergência do pós-*boom*. Juan Manuel Marcos, por sua vez, defende que nos anos 1960 já se observavam narradores que, como o paraguaio Augusto Roa Bastos, não se circunscreviam perfeitamente nas opções do *boom*. Nesse sentido, a época do início do pós-*boom* poderia retroceder. Mas há que ressaltar, por exemplo, que o próprio Juan Manuel Marcos (1983) estuda o romance *Yo, el Supremo*, de 1974, de Roa Bastos, considerando o autor como um precursor do pós-*boom*.

Ao considerar os debates sobre a questão, entre os anos 1970 e 1980, fica sugerido que o início do pós-*boom* não é, de fato, posterior aos anos 1960, mas, sim, que antes de meados

dos anos 1970 parece não ter havido condições suficientes para que o leitor e o crítico, em geral, reconhecessem-no como sendo outra vertente escritural em desenvolvimento, em meio às diversas manifestações da inovação narrativa que o bloco de escritores do *boom* constituía.

É nesse contexto que se pode entender, por exemplo, que Shaw (1985) fale em escritores que surgem à sombra do *boom*, pois, inicialmente, talvez não tivessem sido recebidos (ou percebidos) como criadores diferenciados das tendências do *boom*, a ponto de merecerem o reconhecimento como escritores expressivos de um desdobramento diferente do já identificado como sendo o *boom* literário latino-americano.

Donald Shaw (1998) também considera que o pós-*boom* se inicia na década de 1970, porém não aponta uma data precisa e defende que houve uma etapa de transição³. Apesar de não utilizar, inicialmente, o termo “pós-*boom*”, mas sim a expressão “*boom* júnior”, Shaw defende que ao longo do *boom* tinha surgido um contexto no qual “os romancistas mais jovens ou que começaram mais tarde já podiam mover-se mais livremente” (SHAW, 1985, p.161-162).

De fato, uma das contribuições do *boom* literário latino-americano ao desenvolvimento do pós-*boom* foi a ampliação do sistema literário em relação às invenções técnicas e às possibilidades criativas dos romancistas, especialmente pelo aumento do diálogo e do contato com outras tradições literárias (francesa, inglesa, alemã e estadunidense, entre outras) e, ainda, com as diversas literaturas nacionais produzidas no próprio continente ao longo dos anos 1940 e 1950, cuja circulação ampliou-se significativamente nas décadas de desenvolvimento da *nueva novela*.

Por outro lado, excetuando-se o isolamento cultural que caracterizava as repúblicas latino-americanas antes dos anos 1940, e a limitada circulação de cada uma de suas literaturas nacionais nos territórios vizinhos, e apesar de algumas especificidades políticas, em geral até então todas eram jovens nações ainda marcadas pela noção de pujança cujo futuro

se concretizaria por meio de processos de desenvolvimento ancorados na ideia de modernização e progresso técnico e tecnológico.

Mas isso não explica, por exemplo, que entre os anos 1940 e 1960 tenham sido publicados em países diferentes da América Latina romances esteticamente complexos e modernos, do ponto de vista estrutural, como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, ou *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig, consideravelmente diferentes entre si, inclusive.

É mais relevante, então, admitir que o *boom* e o pós-*boom* são mais ou menos simultâneos em seu surgimento, nos anos 1960, apesar de que o processo de desenvolvimento da chamada *nueva novela latinoamericana* ocorre desde os anos 1940 e, portanto, pode-se conferir certa anterioridade ao *boom*. No entanto, os anos 1960 marcaram o ápice do *boom*, ao passo que a narrativa do pós-*boom* se afirmou ao longo dos anos 1970, apresentando-se como vertente escritural já consolidada na década seguinte.

Escrevendo no início da década de 1980, ao identificar o *boom* com “a linha de desenvolvimento que vai de *Rayuela*, a primeira novela de êxito (quase escandaloso) do *boom*, a *Cien años de soledad*, a obra-mestra dos anos 60”, Donald Shaw (1985, p.89) sintetizou o perfil fundamental da narrativa que consagrou o *boom* literário, pautada no tema das origens e em questões existenciais e metafísicas. Por outro lado, há que considerar que não se ajustavam a esse perfil, por exemplo, os romances iniciais de Manuel Puig (publicados em 1968 e 1969 e, portanto, praticamente ao mesmo tempo em que se publicou *Cien años de soledad*, que é de 1967).

Em linhas gerais, as ideias que fundamentaram as concepções escriturais dos escritores identificados ao *boom* pautavam-se na crença em um potencial revolucionário das estruturas sociais, cujas vias de realização não estavam claras, mas que, no plano da elaboração literária, supostamente tinham relação com a ideia de renovação a partir da criação na

linguagem.

Também se pautavam, por vezes, em certa euforia em relação ao projeto da Revolução Cubana de 1959, ao menos até a metade dos anos 1960, e na ideia de que a literatura exerce a função de conectar o local ao universal e constitui-se, desse modo, numa via de descoberta da “essência humana” e da “alma latino-americana” (DONOSO, 2006). Mas os mesmos anos 1960, por outro lado, também são a época de outras faces do desenvolvimento histórico-social, que se constituem em elementos de interesse para os autores que desenvolvem a narrativa do pós-*boom*.

Como observa José Donoso, a década de 1960 também é a época dos movimentos contraculturais, a época de ouro dos Beatles, é quando começam a circular na América Latina os discursos teórico-críticos sobre o *camp* e o *pop*, ou quando surge a minissaia. Na época, os intelectuais latino-americanos também estão lendo Simone de Beauvoir e Lukács, e é quando estão se difundindo as tendências do *nouveau roman* francês e dos *happenings* por aqui, também. A esse contexto juntam-se, até meados da década de 1970, a repercussão de certos momentos históricos, como a Guerra do Vietnã (e o escândalo do uso do napalm), além da invasão norte-americana a Santo Domingo em 1961, que repercute negativamente na América Latina (DONOSO, 2006).

Nota-se, pois, que se trata de uma época marcada por mudanças em diversos níveis do tecido social, que vão desde o questionamento do conceito de família tradicional patriarcal à crescente presença dos jovens enquanto categoria de importância econômica e cultural na sociedade. Nesse contexto, também, ocorrem a afirmação e consolidação da cultura de massas na América Latina.

No plano político, a passagem da década de 1960 para a de 1970 vê-se marcada, também, por um olhar crítico em relação aos sistemas geopolíticos vigentes e em tensão, polarizados nas duas peças-chave da política internacional da época: a oposição entre os EUA e a URSS, emblemática da oposição

entre o capitalismo e o socialismo, no âmbito ideológico. O processo de crise e desconfiança em relação às ideologias que orientavam a política instalada na URSS intensifica-se, e, no início da década de 1970, com as consequências do “caso Paldilla” em Cuba, põe em risco o apoio e a força ideológica que a Revolução Cubana tinha despertado entre os intelectuais, inclusive entre muitos romancistas do *boom*. Tal avaliação crítica torna-se ainda mais importante com a repercussão do golpe de estado no Chile, em 1973, e a morte de Salvador Allende (DONOSO, 2006; MUDROVICIC, 1993).

As opções mais amplamente identificadas ao *boom* não se apropriaram diretamente desse contexto por meio de um diálogo explícito com os processos sociais em transição nos anos 1960. Salvo pela via da alegoria ou do maravilhoso, tais opções não estão amplamente identificadas ao *boom*. Por outro lado, esse contexto interessou diretamente aos escritores do pós-*boom*, cujas obras literárias incorporaram, por vezes, a problemática histórica e político-social como elemento diegético e como tema para a reflexão.

Tudo isso criou condições para que, a partir dos anos 1970, se reconhecesse o desenvolvimento ou o amadurecimento de escritores e obras (precedentes, contemporâneas ou em fase de surgimento) que, apesar de aproximarem-se da narrativa do *boom* no que se refere às tentativas de renovação da linguagem, não se coadunavam aos valores e ideais filosóficos e ideológicos mais difundidos na literatura do *boom*.

Alguns escritores, como é o caso de Manuel Puig, cuja estreia no campo da literatura tinha acontecido no fim dos anos 1960, já tinham conferido lugar para personagens, temas e motivos identificados com esse universo de transformações sociais, e isso favoreceria a recepção de seus textos, a partir da década de 1970, tanto na América Latina quanto em outros países. No plano narrativo, as histórias narradas em seus dois primeiros romances, por exemplo, apesar de estarem ambientadas na Argentina anterior aos anos 1960, já dialogavam, em sua linguagem, com o cinema comercial hollywoodiano,

tanto por meio da intertextualidade quanto no que se refere aos procedimentos construtivos. Além disso, incorporavam ao discurso literário letras de tangos e boleros.

Em parte, isso se devia ao gosto pessoal do autor, mas, por outro lado, também já apontava para a percepção de Puig em relação a tais transformações sociais e à necessidade de reflexão sobre o lugar e a emergência de categorias sociais que até então tinham sido praticamente ignoradas, no plano socio-cultural, como a mulher, o negro, o homossexual, etc. Desse modo, seus primeiros romances já respondiam, de certa maneira, à necessidade de que a literatura também se atualizasse em relação à conjuntura latino-americana em seu processo de ingresso no contexto das chamadas sociedades de consumo.

É bastante lúcida uma observação de Ángel Rama, quanto a isso, segundo a qual entre os anos 1960 e 1970, “a literatura [do *boom*] continua sendo produzida, mas estamos no difícil período do divisor de águas, em que é preciso criar um novo estilo, de acordo com as novas situações” (RAMA, 2005, p.188). O que, de fato, estava esgotando-se era a época de grande comercialização da narrativa literária que teve no *boom* dos anos 1960 seu maior expoente.

Por outro lado, tra natural que, ante as transformações histórico-sociais em andamento no período, surgisse uma literatura com novos matizes. De certo modo, Shaw tem razão ao referir-se aos escritores do pós-*boom* como aqueles que surgiram “à sombra do *boom*”, pois esse diálogo com a realidade histórica imediatamente identificada com os anos 1960 e 1970 foi empreendido pelos escritores que não figuravam no “*co-gollito del boom*” – expressão que José Donoso emprega em sua *Historia personal del boom* para criticar o exclusivismo comercial do movimento.

Um traço importante, por outro lado, é que os escritores que, desde então, davam sinais de que o pós-*boom* estava em pleno desenvolvimento são provenientes de diversas partes da América Latina. Segundo Ángel Rama, trata-se:

Da marginalidade dos centros intelectuais onde se produz [a renovação, no texto, mas poderíamos dizer o pós-*boom*], seja por virem de regiões distantes do continente, seja por virem das filas de uma diáspora generalizada, o que poderia explicar a diferença que há em relação ao exclusivismo do *boom*, que funciona nas metrópoles (RAMA, 2005, p.189).

Tal processo, no campo da narrativa literária, esteve desde então marcado, também, por cruzamentos e acumulações com as narrativas do *boom*. Por vezes, há, inicialmente, obras que parecem aderir a certas tendências do *boom* e a outras do pós-*boom*, seletivamente, como é o caso de Augusto Roa Bastos, que em *Hijo de hombre* (1960) ainda formula teorias e interrogações sobre a identidade nacional, recorrendo, para isso, à mitologia judaico-cristã, ao mesmo tempo em que explora certo neorromantismo e técnicas escriturais marcadas pela fragmentação, as quais alcançam outros níveis de textualidade em *Yo, el Supremo* (1974), em cuja configuração estrutural problematizam-se noções tradicionalmente aceitas como originalidade, cópia, autor e narrador (MARCOS, 1983).

No entanto, é fundamental reconhecer que a conjuntura que tornou possível que a narrativa do pós-*boom* ganhasse visibilidade no sistema literário, a partir dos anos 1970, foi favorecida pelo desenvolvimento da chamada *nueva novela* e, por extensão, das conquistas do *boom*. Como sugere José Donoso (2006), talvez a mais significativa dessas conquistas tenha sido a promoção de um maior contato de obras e escritores dentro da própria América Latina a partir dos anos 1940, mesmo que esse processo tenha sido alcançado, por vezes, de modo rudimentar até a década de 1960 (empréstimos, presentes, viagens, etc.). De qualquer modo, essa conquista colaborou para que os limites locais de alcance e impacto das literaturas nacionais se alterassem sensivelmente.

Como consequência desse intercâmbio interno

(basicamente restrito aos países de língua oficial espanhola), os autores puderam conhecer e aproximar-se de obras literárias contemporâneas escritas nos países vizinhos, o que colaborou para uma ampliação da consciência histórico-cultural dos escritores, ao mesmo tempo em que proporcionou, também, certo enriquecimento do plano formal, na criação literária, conforme Donoso percebe. Esse processo ajudou a criar as condições para que a narrativa passasse, cada vez mais, do local e nacional ao latino-americano e, por vezes, incursionasse em outros horizontes (estrangeiros) também.

Essa ampliação do âmbito de relações, nos planos da produção e da circulação literária dos anos 1960 e 1970, conecta-se a outra contribuição do *boom* literário para o desenvolvimento do pós-*boom*: desde aproximadamente os anos 1940, os escritores vinham intensificando o diálogo com outras tradições literárias e procurado alternativas de desenvolvimento temático e formal em tradições escriturais não limitadas ao âmbito ibérico. Além disso, por volta da metade do século XX, as inovações técnicas que sobreviveram ao impacto inicial dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século passam, também, por uma etapa de avaliação e retomada, o que também impulsionaria os escritores do pós-*boom* em busca de novos caminhos para o desenvolvimento da narrativa.

Segundo Monegal (1968) e Donoso (2006), o romance latino-americano posterior aos anos 1940 também é herdeiro de outras tradições narrativas – Kafka, Joyce, Faulkner, Proust, Sartre, etc. –, apesar de que, por vezes, indiretamente. Não é uma casualidade que os escritores demonstrem, cada vez mais, desde então, uma concepção da linguagem literária que não é simples cópia da realidade, mas é o próprio elemento da criação.

Desse modo, o diálogo dos escritores, internamente à própria América Latina e, também, com outras tradições narrativas, colaborou para uma ampliação das possibilidades formais e técnicas, no plano da criação literária e, de certo modo, para a ampliação do próprio horizonte artístico dos leitores,

que pouco a pouco atualizaram suas concepções, seu gosto e seus mecanismos de leitura. Isso ajuda a compreender, por exemplo, a acolhida positiva de romances complexos como *Rayuela* ou *Cien años de soledad*, na opinião de Donoso.

A internacionalização que viabilizou as inovações narrativas, no contexto do *boom* e, também, no pós-*boom*, ocorreu inicialmente no próprio continente, no âmbito da literatura, mas foi se expandindo não só no plano geográfico, mas em relação a outros campos do saber, como a história e a filosofia, ao mesmo tempo em que certas tendências internacionalistas das vanguardas das primeiras décadas do século XX se atualizaram e redimensionaram (na literatura latino-americana, a influência da estética surrealista no desenvolvimento literário do realismo maravilhoso, na literatura do cubano Alejo Carpentier, é um exemplo significativo desse processo). Por outro lado, enquanto o romance mais característico do *boom* parece responder à crise da própria ideia de vanguarda; nos anos 1960, o romance do pós-*boom* responde não propriamente contra a sociedade burguesa na qual as vanguardas tinham se desenvolvido, mas, sim, contra os seus valores, como observa Donald Shaw (1985).

De certo modo, os romances do pós-*boom* empreendem um diálogo amplo com as literaturas latino-americanas, que remonta, inclusive, à época do descobrimento e da conquista pelos europeus, por vezes. Trata-se de uma literatura marcada por cruzamentos em diversos níveis, na própria literatura, entre a literatura e a história, entre a literatura e as mitologias do continente, entre a literatura e o testemunho e, ainda, entre a literatura e o desejo de reconhecimento individual, por parte de grupos e categorias sociais que, historicamente, constituem o outro no tecido social. Tais romances instauram-se, pois, num entre-lugar discursivo.

Tal entre-lugar pode ser entendido como um meio textual e discursivo fundamentalmente dinâmico, em movimento, marcado por tensões, intercâmbios e elaborações simbólicas, criado e orientado na linguagem, sejam quais forem os códigos

empregados nesses processos. Desse modo, nas narrativas do pós-*boom* a elaboração discursiva volta-se para processos socioculturais nos quais estruturas e práticas simbólicas que já existiam, por vezes separadamente, conectam-se para criar novas estruturas, objetos, práticas e valores, no campo da arte e da literatura. Essa concepção dialoga com as noções de hibridação e entre-lugar, e procura considerar a complexidade das relações entre as diferentes épocas, uma vez que, na América Latina, ainda hoje convivem – não necessariamente de modo harmônico – estruturas arcaicas de poder, projetos econômicos e de modernização desiguais e instáveis e a presença e ação das indústrias culturais.

Manifestam-se, num mesmo contexto, mecanismos de poder alternativos ao lado de poderes institucionalizados, projetos desenvolvimentistas e urbanos e a oferta massiva de bens de consumo típicos das sociedades capitalistas modernas, ainda que isso implique a aproximação de temporalidades culturais e simbólicas diferentes, por vezes, que se cruzam, apesar de nem sempre se integrarem nem acolherem-se de modo recíproco. Isso faz parte do que Canclini (1998) define como sendo os processos de entrada e saída da modernidade, pelos quais os países latino-americanos em geral passaram ou ainda passam, desde meados do século XIX.

De certo modo, no ensaio “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masa”, Jean Franco (1981) toca nessa questão, ao fazer uma leitura do romance do *boom* a partir do ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador. Partindo das categorias de narrador (coletivo e ancorado na experiência) e autor (individual, informativo e de origem burguesa) já abordadas pelo filósofo alemão, a autora propõe a categoria “super-estrela”, que ela situa no contexto da sociedade de consumo e do mercado.

Segundo ela, as duas primeiras categorias se fragilizaram, de certo modo, em meio às políticas de espetáculo que orientam as produções culturais no âmbito das sociedades de consumo, a partir de meados da segunda metade do século XX,

anulando, por vezes, a noção de indivíduo. Apesar de que as três categorias (narrador, autor, superestrela) “correspondem a tecnologias radicalmente diferentes da narrativa”, segundo Jean Franco:

É, justamente, a rapidez desse salto de uma tradição coletiva aprendida pela transmissão oral para a experiência serializada dos *mass media*, junto à persistência do dinamismo dessa cultura oral e à produção da cultura escrita elaborada como forma de resistência, o que explica a interação entre memória, história e repetição [...] em alguns romances do *boom* (FRANCO, 1981, p.129).

A autora não se refere explicitamente ao pós-*boom*, em seu ensaio, contudo seu estudo explica a relação dos romances do pós-*boom* com o processo histórico em sua trajetória complexa e desigual de desenvolvimento, na América Latina. Seu ensaio esclarece, por exemplo, o caráter criador da linguagem nos romances do *boom* em relação à necessidade de fundar uma expressão moderna da cultura e das nações no continente.

Por outro lado, se estendermos as proposições do ensaio de Jean Franco para além de uma noção estanque de *boom*, considerando-se, também, os cruzamentos constitutivos dos processos criativos das narrativas do *boom* e do pós-*boom*, podemos observar que a autora identifica os eixos fundamentais que orientam a escrita literária, de modo geral, na narrativa pós-*boom*: os *mass media*, a história e a memória (social e cultural).

Apesar das diferentes etapas do processo histórico em que se desenvolve o auge do *boom* literário (nos anos 1960) e, depois, as décadas fundamentais do pós-*boom* (nos anos 1970 e 1980), ambas as vertentes narrativas relacionam-se ao vazio provocado pelas crises político-ideológicas que se difundem

no mundo no período e, em particular, pelos contextos ditatoriais, na América Latina. Apesar do fundo comum, entretanto, as respostas elaboradas literariamente a esse contexto são diferentes, em cada uma das duas tendências.

É com base nesse contexto do desenvolvimento literário do pós-*boom* que decidimos compor o *corpus* de base de nossas análises com os seguintes romances, neste livro: *El beso de la mujer araña*, do argentino Manuel Puig, publicado em 1976; *La tía Julia y el escribidor*, do peruano Mario Vargas Llosa, publicado em 1977; *Bolero*, do cubano Lisandro Otero, publicado em 1983; *De amor y de sombra*, da chilena Isabel Allende, publicado em 1984; *El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)*, do também chileno Antonio Skármeta, publicado em 1985; e *La importancia de llamarse Daniel Santos*, do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, publicado em 1988.

De certo modo, esses romances são paradigmáticos dos modos pelos quais certa vertente dos romances do pós-*boom* opera uma releitura da estética melodramática herdada tanto da literatura europeia quanto da própria literatura latino-americana do século XIX e, ainda, da radionovela e do cinema melodramático. Ora se trata de narrativas saturadas de elementos temático-formais, motivos e estilemas identificados com tal estética (como *El beso de la mujer araña*), ora de narrativas em que tais aspectos aparecem de modo discreto, mas, ainda assim, são importantes em sua constituição (como *Ardiente paciencia*).

Entretanto, a escolha desses romances para compor o *corpus* de base deste trabalho deve-se, também, à singularidade que cada um representa enquanto narrativa, em sua materialidade linguística. *El beso de la mujer araña*, por exemplo, é o quarto romance de Manuel Puig, escrito por um escritor já maduro, portanto, que, no entanto, alia nesse romance os procedimentos de experimentação formal com a linguagem dos *mass media*, que já tinham sido explorados nos romances anteriores, a uma reflexão crítica sobre as consequências do autoritarismo na Argentina dos anos 1970. Ao mesmo tempo,

nesse romance, Puig procura dar visibilidade, no discurso literário, a categorias marginalizadas no tecido sociocultural, como o homossexual Molina, protagonista da diegese, mas também o próprio Valentín, militante de esquerda e, no contexto da história narrada, preso político por fazer oposição ao governo de natureza autoritária e fascista.

Já o romance *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, por sua vez, apesar de também apresentar uma ou outra escassa referência à ditadura de Manuel Apolinario Odría, singulariza-se, na verdade, por traçar uma espécie de panorama bem humorado do processo de transição da chamada era do rádio para a era da televisão, no Peru, entre a primeira e a segunda metade do século XX.

Esse romance dialoga com uma etapa de transição tanto das tecnologias quanto da própria vida cultural latino-americana, no processo de inserção no contexto das sociedades de consumo e da cultura de massa. Além disso, constitui-se numa manifestação da consolidação do pós-*boom*, na literatura da década de 1970, especialmente porque mostra uma aproximação do autor às suas tendências escriturais, apesar de sua obra literária anterior estar mais centrada na narrativa de caráter histórico.

A narrativa do romance *Bolero*, do cubano Lisandro Otero, tem de singular o fato de elaborar uma espécie de história romanceada da música popular latino-americana, resgatando, por meio do discurso literário, vozes artísticas e sociais tradicionalmente situadas à margem, no tecido social, como as do cancionero popular caribenho que, mesmo tendo sido parcialmente incorporado à dinâmica do mercado pelas ações da indústria cultural, continuou socialmente associado ao submundo e às origens africanas e autóctones, o que, paradoxalmente, o situa num contexto híbrido entre a cultura de massa e a cultura popular.

Os romances *De amor y de sombra*, de Isabel Allende, e *El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)*, de Skármeta, por sua vez, são importantes no contexto em que surgem porque,

além de dialogarem com a linguagem e os símbolos dos *mass media* e da cultura de massa, mesmo que de forma amena, constituem-se em tentativas de potencialização de uma reflexão crítica sobre a história chilena e o contexto de barbárie e horror que o golpe de estado de 1973, a morte de Salvador Allende e a implantação da ditadura militar instalaram, na sociedade chilena dos anos 1970 e 1980.

Isabel Allende, que já tinha tratado desse tema em seu primeiro romance, *La casa de los espíritus* (1982), retoma-o em *De amor y de sombra*, não mais para expressar o choque do golpe, mas a partir de uma perspectiva politizada de denúncia da violência simbólica e de fato, que assolava o país sob a ditadura de Pinochet. Antonio Skármeta, por sua vez, potencializa em *Em cartero de Neruda* uma reflexão importante sobre a atmosfera política chilena no contexto do golpe de 1973, apontando para a natureza absurda das ações dos militares, especialmente no que se refere à perseguição e morte de indivíduos que, na prática, não representavam nenhum perigo ao Estado, mas foram eliminados pelo simples fato de não compartilharem das mesmas opiniões que, naquele momento, eram empregadas para legitimar o golpe militar e a implantação da ditadura. Nesse sentido, a narrativa de Skármeta funciona, também, como uma denúncia da falta de liberdade provocada pelo acirramento das tensões políticas, a partir de 1973, na sociedade chilena.

O romance *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, por sua vez, é singular tanto no contexto da literatura porto-riquenha dos anos 1980 quanto, de certo modo, no próprio pós-*boom* latino-americano. Isso porque sua perspectiva narrativa procura ler a cultura porto-riquenha e o tema de sua identidade problemática em razão da relação de dupla dominação que marca a história do país – ex-colônia espanhola e, posteriormente, estado livre anexado aos Estados Unidos – numa perspectiva integrada à história social da América Latina, e não exclusivamente em termos de uma oposição binária entre Porto Rico e os Estados Unidos. Além

disso, o autor o faz procurando vias alternativas de reflexão que não se limitem ao paternalismo que, conforme assinala Gelpí (1993), por muito tempo marcou a reflexão sobre a identidade porto-riquenha.

Há que ressaltar, também, que a singularidade de *La importancia de llamarse Daniel Santos* relaciona-se, ainda, à radicalização da natureza híbrida da narrativa, localizada entre o ensaio e a narrativa ficcional, além da experimentação com os ritmos e as letras da canção popular, que colocam em dúvida a sua própria classificação como um romance.

Também é singular em relação a esses romances o fato de que, se não todos, a maioria obteve sucesso comercial, tornando-se *Best-sellers*, se se quiser empregar o termo, ou foram adaptados, por vezes, para o cinema, como se verifica em relação a *El beso de la mujer araña* e a *El cartero de Neruda*. Isso coloca em tensão, também, a relação entre o cuidado e a consciência formais dos autores, de um lado, e a capacidade dessas narrativas para atrair um grande contingente de público, no contexto de produção, circulação e recepção da narrativa.

Outro aspecto a ser ressaltado são as diferenças entre os romances constitutivos de nosso *corpus* de base, no plano da expressão. Por um lado, não é difícil para o leitor notar que *El beso de la mujer araña* e *La importancia de llamarse Daniel Santos* se diferenciam bastante tanto no plano estrutural quanto no desenvolvimento da diegese ou, por outro lado, também não é difícil notar semelhanças temáticas e estruturais entre este romance de Luis Rafael Sánchez e *Bolero*, de Otero. Por sua vez, as relações entre *Ardiente paciencia* e *El beso de la mujer araña* ou entre *De amor y de sombra* e *La tía Julia y el escribidor* talvez sejam menos evidentes, sob um olhar inicial.

Desse modo, os romances que analisamos na primeira parte deste livro constituem-se em narrativas variadas em sua configuração e perspectiva de representação – tendendo ao realismo em *La tía Julia y el escribidor* e à experimentação em *La importancia de llamarse Daniel Santos* –, em relação às

questões políticas constitutivas da época de sua escrita, publicação ou ambientação narrativa – evidente em *De amor y de sombra*, *El cartero de Neruda* ou *El beso de la mujer araña*, porém discreta em *Bolero* ou *La tía Julia y el escribidor* – e, ainda, em relação aos modos como dialogam com suas matrizes culturais e escriturais: a cultura popular, a cultura de massa, o rádio, o cinema, a música de feição romântica, etc.

A ausência de romances brasileiros nessa lista talvez chame a atenção do leitor, porém há que ressaltar que há romances brasileiros no *corpus* extensivo analisado, conforme se pode notar especialmente a partir da segunda parte do livro. Nossa escolha, ainda que passível de crítica, deve-se à própria existência de um número maior de países que têm a língua espanhola como idioma oficial, na América Latina, razão por que há, também, um número maior de romances circunscritos ao pós-*boom* nos países hispano-americanos do que no Brasil. Nossa argumentação, no entanto, procura não perder de vista a produção brasileira que integra o pós-*boom*, em algum nível, também.

A escolha do *corpus* que analisamos neste livro atende a critérios bem definidos: por um lado, reunimos (a) um *corpus* de base cujos romances se constituem em material de análise, destacando-se neles as relações diegéticas e discursivas com a estética melodramática e, conseqüentemente, com os gêneros escriturais que lhe são afins – como o folhetim, a canção popular de feição romântica, a radionovela e o melodrama cinematográfico, por exemplo. Nesse âmbito, o estudo detém-se, especialmente, na elaboração temático-estrutural, na motivação dramática e nos procedimentos construtivos dos romances analisados.

Por outro lado, constituímos (b) um *corpus* extensivo ou, se se preferir, um *corpus* ampliado – o que não significa que seja menos importante – mais amplo e, de certo modo, aberto, com o qual nossa argumentação vai, pouco a pouco, dialogando, com vistas a apontar para a recorrência e a produtividade dos elementos associados à estética melodramática no

romance do pós-*boom* e, de certo modo, para a permanência do gênero na literatura posterior aos anos 1970 e 1980. De certa maneira, a articulação desse *corpus* principal ao *corpus* extensivo constitui o tendão de Aquiles deste trabalho, mas configura uma problemática metodológica a ser enfrentada, apesar dos riscos, na medida em que é preciso articular o estudo da especificidade do texto literário à generalidade da série que tais romances integram, aspecto que caracteriza um trabalho que é, também, de natureza geral ou panorâmica como este.

Em certa medida, neste livro, fazemos uma espécie de mapeamento de questões escriturais específicas, procurando descrever, compreender e analisar os procedimentos temático-estruturais por meio dos quais essa vertente escritural do pós-*boom* reivindica a estética melodramática como uma alternativa legítima de renovação e desenvolvimento literário. Esse mapeamento feito a partir de um número limitado de romances respalda-se, por sua vez, num levantamento maior (ainda que deficitário), dentro do recorte sincrônico que, na série literária a que pertence, corresponde ao pós-*boom*. É a partir desse olhar – que ora tende para a especificidade de um texto literário e do objeto de estudo, ora para a generalidade e o caráter panorâmico do recorte da série literária em questão – que nossa argumentação vai sendo elaborada, com os limites e os riscos que tal opção acarreta.

O olhar panorâmico aos romances de estética melodramática do pós-*boom* anteriores ou posteriores às décadas de 1970 e 1980 colabora para que se tenha uma visão da trajetória de desenvolvimento do pós-*boom* dentro da série literária, seja em seus momentos iniciais, ainda em meio ao êxito do *boom*, seja na produção literária publicada na década de 1990 e nos anos 2000, que acaba por mostrar que, não com a mesma força, essa vertente escritural ainda está em desenvolvimento e que, nas últimas décadas, ela já se reconhece como herdeira das conquistas da primeira época do próprio pós-*boom*, como se pode notar, por exemplo, num romance como *Sirena Selena vestida de pena* (2000), da porto-riquenha Mayra

Santos-Febres, ou em *Tengo miedo torero* (2001), do chileno Pedro Lemebel.

Quanto à inclusão de romances da literatura brasileira em nosso estudo, ela ocorre porque esse é um estudo do romance latino-americano de estética melodramática, a partir da década de 1970, aproximadamente, e não apenas do romance hispano-americano. E o Brasil também constitui, junto com os países de língua espanhola do continente, uma espécie de unidade geopolítica que é identificada como sendo a América Latina. Sua história, desde a chegada dos europeus no século XV, os processos de colonização exploratória e a relação de dependência econômica e cultural inicialmente com a Europa e, posteriormente, com os Estados Unidos, ao menos até meados do século XX, constitui-se num fator de aproximação que, em alguma medida, articula o conjunto de países da América Latina, de modo geral.

O leitor poderia objetar que, no âmbito da crítica literária no Brasil, não são correntes os conceitos de *boom* nem de pós-*boom*, como são nos países americanos de língua espanhola. Isso é verdade, mas deve-se a questões que se situam além da diferença de idiomas. Por um lado, deve-se ao fato de que as reflexões sobre a narrativa latino-americana do *boom* e do pós-*boom* foram e continuam sendo realizadas, basicamente, por críticos dos países hispano-americanos, quase nunca por críticos brasileiros. Por outro lado, há uma carência de diálogo intelectual e acadêmico entre o Brasil e os demais países latino-americanos que apenas, nas últimas décadas, dá sinais de alguma mudança, e talvez também se relacione a fatores históricos de dependência cultural, mas que ultrapassam os limites da reflexão que nos interessa neste livro. Cabe ressaltar, entretanto, que críticos atentos e rigorosos, como Emir Rodríguez Monegal e Ángel Rama, por exemplo, procuraram não deixar a literatura brasileira de fora de suas reflexões sobre a *nueva novela latinoamericana* e o *boom* literário dos 1960, ainda que no Brasil não se fale na participação de nossos escritores do período no processo do *boom* literário⁴.

NAS FRATURAS E FRONTEIRAS: PROCEDIMENTOS DE LEITURA

Neste livro, nossas análises situam-se no marco da literatura comparada, privilegiando o texto literário como objeto de análise, e o comparativismo entre romances da própria literatura latino-americana, no que se poderia considerar como sendo um comparativismo Sul-Sul. Damos prioridade à análise temático-estrutural do objeto de estudo e pouco a pouco nos aproximamos das questões teórico-críticas que os estudos existentes sobre o tema apresentam, quando necessário, fazendo-o, porém, com vistas à análise dos romances que constituem o *corpus*.

Ainda que brevemente, vale a pena pontuarmos algumas noções e conceitos com os quais trabalhamos ao longo do livro, para situar o leitor quanto às nossas escolhas, desde o início. Um desses conceitos é o de matriz. Uma matriz cultural constitui-se do conjunto de elementos sógnicos, simbólicos e ideológicos e também das práticas culturais que, sendo provenientes de um determinado âmbito cultural, estão potencialmente à disposição dos indivíduos ou grupos de indivíduos que, no tecido social, em suas práticas culturais, discursivas e simbólicas, podem apropriar-se da matriz (anterior) integralmente ou podem apropriar-se apenas de certos elementos identificados com ela, num processo que confere historicidade à trajetória cultural dos indivíduos e das práticas culturais envolvidos (MARTÍN-BARBERO, 2001; CANCLINI, 1998; 2003).

O procedimento de apropriação, por sua vez, pode ser consciente, mas pode não ser totalmente consciente por parte do indivíduo, pois uma visão de mundo nunca é elaborada por um indivíduo isoladamente, mas por um grupo, conforme explica Goldmann (1976). As práticas culturais que se (re) configuram nesse contato com outras matrizes culturais são, necessariamente, híbridas, o que não significa que os diversos elementos que as integram se relacionem de modo harmônico, pois o movimento inerente à sua constituição envolve a

aproximação de temporalidades, signos, políticas, questões econômicas e manifestações estéticas nem sempre desprovidas de tensões entre si, num processo marcado por relações dinâmicas.

Em nossas análises, derivamos da noção de matriz cultural a noção de matriz escritural ou discursiva, que é, por sua vez, mais limitada, visto que se constitui de estruturas, motivos, estilemas e outros elementos que, no plano da linguagem, podem ser identificados a uma determinada esfera de composição, situada em determinada época, produção ou tendência escritural. Por exemplo: as focalizações em movimento vertical, na narrativa moderna e contemporânea, têm como matriz escritural imediata a linguagem cinematográfica, que popularizou esse tipo de tomada a partir de movimentos de câmera.

A interrupção da história narrada em um momento de tensão ou momento climático, por sua vez, que se tornou corrente nas telenovelas, por exemplo, já era utilizada nas radionovelas, que a importaram do romance de folhetim, que constitui, nesse caso, a matriz escritural típica tanto da radionovela quanto da telenovela. Já a estruturação narrativa a partir de personagens com marcada distinção de papéis e lugares sociais constitui-se numa característica do melodrama enquanto gênero (BROOKS, 1995; THOMASSEAU, 2005), desde sua configuração no teatro, nos séculos XVIII e XIX, que foi, por diversas vezes, apropriada pelas narrativas de folhetim, especialmente aquelas voltadas à temática amorosa, por exemplo, e também pelo cinema melodramático.

Desse modo, os romances do pós-*boom* que consideramos neste trabalho encontraram no melodrama, enquanto matriz escritural, modelos que lhes serviriam para a composição de suas personagens, a partir dessa distinção de papéis e lugares sociais – as personagens dos romances iniciais de Manuel Puig são um bom exemplo a respeito. Há que observar que aspectos variados ou momentos sincrônicos de uma matriz escritural podem ser apropriados simultaneamente, o que torna o procedimento complexo. No caso do romance *Boquitas*

pintadas, por exemplo, a distinção de papéis e lugares sociais típica do gênero melodramático transposta, por sua vez, para o cinema, é recuperada para a configuração das personagens do romance, numa relação que acaba dialogando com a matriz escritural primeira, mas dialoga, também, com seus outros herdeiros ou continuadores (no caso, o cinema).

Ao longo do trabalho, identificamos um conjunto de matrizes escriturais ou discursivas norteadoras da narrativa marcada pela hibridação e pela configuração melodramática, nos romances do pós-*boom*, que analisamos na segunda parte do livro, a saber: o conteúdo social, a mediação do rádio e do cinema, a canção popular de feição romântica e a paródia.

Em relação ao tratamento de personagens, ao longo deste trabalho, empregamos, por vezes, certa noção de “arquétipo” (e, ainda, o seu derivado “arquetípico”). O uso que fazemos da noção de arquétipo, aqui, é bem específico, e não deve confundir-se com certas noções psicanalíticas de orientação junguiana.⁵ Sílvia Oroz (1992) observa que a configuração das personagens, segundo os parâmetros da estética melodramática, costuma seguir diretrizes culturais de origem judaico-cristã que constituem uma característica do gênero melodrama. Peter Brooks (1995) corrobora essa ideia, também.

A autora considera arquetípicas certas personagens recorrentes na estética melodramática – como a mãe, a amada, a prostituta ou a má, a irmã, a esposa e a namorada, por exemplo, em relação às representações da mulher. Isso porque “o melodrama foi estruturado, essencialmente, a partir de quatro mitos da cultura judaico-cristã: *o amor, a paixão, o incesto e a mulher*” (OROZ, 1992, p. 48). Desse modo, quando falamos em personagem arquetípica ou situação dramática arquetípica do melodrama, em nosso estudo, temos em mente ou a configuração de personagens (segundo a mitologia judaico-cristã, conforme aponta Oroz), ou algum dos mitos dessa mesma origem que figuram na base do gênero melodrama.

Ligado a essa questão, outro conceito importante em nossas análises é o de função, conforme o entende Propp, isto é,

como um conjunto de características ou procedimentos recorrentes e estáveis importantes para a narrativa – que torna possível reconhecer um mesmo gênero – ou de uma mesma situação dramática em diferentes textos narrativos (PROPP, 1984). A relevância do conceito de função, para nosso estudo, deve-se ao caráter bastante codificado do melodrama em suas diversas vias de realização – o teatro, o romance, o cinema, etc.

Nos romances que analisamos aqui, é justamente a natureza hiper-codificada das situações dramáticas, das personagens, da motivação e de estilemas presentes no plano diegético que levam ao reconhecimento, internamente às narrativas, da configuração estrutural pautada na estética melodramática, mesmo quando se trata, por exemplo, de um diálogo paródico com as características dessa estética. Aliás, nesse caso, o efeito paródico parece decorrer, justamente, do reconhecimento dessas características, na matriz escritural e cultural também (nesse caso)⁶.

Ainda quanto às escolhas teórico-críticas que adotamos neste estudo, é preciso reconhecer, desde já, o caráter complexo que elas apresentam, aproximando-se, por vezes, de uma configuração constelar. Isso tem a ver, por um lado, com a natureza do estudo, que privilegia a leitura do texto literário, mas tem a ver, também, por outro lado, com a complexidade do objeto. Pois os romances do pós-*boom* representam um momento de ampliação temático-formal na narrativa literária, na América Latina, especialmente nos anos 1970 e 1980, e incorpora ao discurso literário elementos identificados aos produtos da indústria cultural, ao mesmo tempo em que dialoga, por vezes, com temas e símbolos ainda vinculados à cultura popular, como são certas manifestações e ritmos do cançãoeiro popular, por exemplo.

Além disso, a configuração estrutural dos romances que analisamos orienta-se, em geral, pela hibridação, nos planos discursivo e temático-formal, e, também, em relação à própria ideia de indivíduo representado na diegese. Essa estruturação

híbrida confere uma configuração paradoxal a esses romances, haja vista que potencializa uma leitura crítica dos processos de leitura e consumo dos produtos da indústria cultural, ao mesmo tempo em que, no plano da representação, tais romances apresentam personagens cuja alienação se mostra um traço, paradoxalmente, constitutivo de sua própria individualidade. Desse modo, ainda que, por vezes, tais narrativas possam constituir-se, também, em alegorias, sua estrutura potencializa uma dupla leitura ou uma leitura de mão dupla, que se mostra mais rica quando considerada, justamente, no ponto em que tais tensões se tocam, numa espécie de contraponto de vozes. Trata-se, em geral, de questões polêmicas no próprio âmbito da crítica literária e da crítica da cultura, ainda hoje não resolvidas.

Tal problemática é imanente ao nosso objeto de estudo, e não deve ser ignorada, haja vista a fragmentação estrutural das narrativas, o caráter ambivalente das personagens e de suas relações com os produtos, valores e símbolos da indústria cultural, e a leitura politizada que as narrativas desses romances potencializam, em relação à história, à cultura e aos próprios meios de comunicação de massa, na América Latina.

Por essa razão, o conceito de indústria cultural é fundamental em nossa discussão, e receberá atenção especial na terceira parte do livro. *A Dialética do esclarecimento* foi escrita no início dos anos 1940, tendo chegado à sua configuração em 1944, apesar de que somente se publicaria sua versão definitiva em 1947. O próprio contexto em que o livro surge é singular, pois há, por um lado, o impacto da própria vida nos Estados Unidos – onde o Instituto de Pesquisas Sociais tinha se instalado e para onde Adorno fora em 1938, residindo inicialmente em Nova York e, a partir de 1941, na Califórnia, o grande emblema da indústria cultural norte-americana. Por outro lado, o livro foi escrito “enquanto ocorria na Europa o assassinato dos judeus, dos ciganos, dos homossexuais e dos opositores do regime nazista” (SELIGMANN SILVA, 2003, p.54). Essa tensão ajuda a compreender aquilo que Seligmann-Silva chama de o

epicentro da obra adorniana, isto é, a visão da história como catástrofe, que também se manifesta no livro de 1944-1947.

Como se nota, o próprio conceito de “indústria cultural” é cunhado num contexto de catástrofes e extremos cujo impacto, naquele momento, não permitia uma associação com a noção de visão crítica. Não era nenhuma novidade o processo de aproximação entre a produção cultural e as ações do capital, ao longo da modernidade, no entanto, no período que vai da I Guerra Mundial à II Guerra Mundial, também marcado pela ascensão e consolidação de uma maquinaria ideológica que se servia dos próprios meios de comunicação de massa, na Alemanha nazista, por exemplo – ao que se deve acrescentar a origem judeu-alemã de Adorno e Horkheimer –, tal aproximação entre a indústria da cultura e a ideia de progresso punha em evidência, talvez de modo sem precedente, a articulação entre produto cultural e mercadoria (não dissociada de propaganda ideológica). A reflexão desenvolvida por Adorno no capítulo sobre a indústria cultural, em *Dialética do esclarecimento*, chama a atenção para a conversão dos produtos culturais em mercadorias, fato que também os transformaria enquanto produtos culturais. À medida que tais produtos eram canalizados para o entretenimento, elas acabariam por desviar o interesse do público-consumidor da reflexão crítica.

Tendo em vista que a reflexão de Adorno e Horkheimer concebe que o campo da arte só pode ser pensado dentro do campo político, sua recusa à indústria cultural implica, naquele momento, também uma recusa à coisificação e ao esquecimento – do horror, das catástrofes e da barbárie da história e do presente –, levando-os a valorizar, por outro lado, o singular, em oposição ao serializado e uniformizado (ainda que com aparência de múltiplo) da indústria cultural. Há nisso uma tentativa de recuperar certa ideia de arte autônoma cujas bases já estavam no fundamento da modernidade histórica e artística – por exemplo, na poesia de Baudelaire –, em que se investia na ideia de autonomia, tanto da arte quanto do indivíduo.

Na medida em que a indústria cultural reduziria o saber à condição de mercadoria e o público a consumidor passivo, seus produtos se converteriam, também, em pseudocultura. Isso porque as ações da indústria cultural funcionariam como vias de integração e alienação social, num processo que, no contexto das sociedades burguesas, também Lukács já tinha apontado em *A teoria do romance*. Então, a indústria cultural acabaria por (tentar) destruir os indivíduos (pretensamente) autônomos, convertendo-os em massa, em “indivíduos submissos e conformados, impedindo o desenvolvimento de pessoas autônomas, capazes de refletir e criticar” (SELIGMANN SILVA, 2003, p.68).

Há nessa concepção a negação da capacidade de ação crítica por parte do indivíduo convertido em consumidor, no que a visão adorniana descarta as ações da recepção dos produtos culturais de massa pelo público, o que, no entanto, é compreensível quando se considera a conjuntura maior em que a *Dialética do esclarecimento* se insere: que perspectivas positivas poderia esperar um judeu-alemão exilado, inicialmente ainda durante a II Guerra Mundial, ante o fantasma dos campos de concentração e, ainda, residindo no maior polo da indústria cultural do mundo, ao mesmo tempo em que tinha em seu horizonte de reflexão, também, o fato de que o nazismo tinha sido um dos primeiros sistemas políticos a lançar mão da maquinaria cinematográfica para fins ideológicos e de autopreservação, por exemplo?

O contexto dos romances que estudamos neste trabalho, por sua vez, requer algumas relativizações em relação ao conceito de indústria cultural, em primeiro lugar, porque a indústria cultural dos anos 1960 (e posteriormente) não é a mesma das primeiras décadas do século XX, e sua presença é cada vez maior no tecido social, mas, por outro lado, os consumidores de produtos da indústria cultural também não são os mesmos, seja porque as sociedades passam ou passaram por transformações, especialmente no que se refere a certa flexibilização das rígidas estruturas sociais, o que, na América

Latina, também se liga à passagem de boa parte dos países da condição predominantemente rural para a de países urbanos, seja porque as gerações de então já lidam com os próprios produtos da indústria cultural por meio de uma relação marcada pelo conhecimento de seus códigos, o que, desse modo, também as torna, por vezes, capazes de colocar em xeque a capacidade (plena) de controle ou dirigismo das ações da indústria cultural sobre as massas.

No prefácio intitulado “Sobre a nova edição alemã” da *Dialética do esclarecimento*, escrito em 1969, os próprios autores ressaltavam a historicidade de suas reflexões elaboradas nos anos 1944-1947, observando o seguinte:

Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-lo ao movimento histórico como algo de imutável. O livro foi redigido num momento em que já se podia enxergar o fim do terror nacional-socialista. Mas não são poucas as passagens em que a formulação não é mais adequada à realidade atual. E, no entanto, não se pode dizer que, mesmo naquela época, tenhamos avaliado de maneira excessivamente inócua o processo de transição para o mundo administrado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.9).

Nesse sentido, uma leitura da *Dialética do esclarecimento*, hoje, supõe certa atenção, também, à sua historicidade, inclusive para que possamos reconhecer a relevância de suas considerações para uma reflexão sobre a arte e a cultura posteriores à escrita do livro, algo que, aliás, ambos anotam no mesmo prefácio citado, finalizando-o com a seguinte observação: “Não queríamos retocar o que havíamos escrito, nem mesmo as passagens manifestamente inadequadas. [...]”

Semelhante reserva transforma o livro numa documentação; temos a esperança de que seja, ao mesmo tempo, mais do que isso” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.10). Por um lado, esse gesto dos autores punha em evidência um traço daquilo que o próprio Adorno defendeu e praticou – a necessidade de pensar criticamente sem venerar o conhecimento já estabelecido. Por outro lado, talvez esse gesto já apontasse para a desconfiança de que nem todas as artes do século XX se deixaram dominar totalmente pelas ações da indústria cultural, porém não conseguiriam colocar-se fora de seu universo, também. Talvez elas permaneçam “como ‘guardiãs da verdade’ e da diferença” (SELIGMANN SILVA, 2003, p.72). Em nossas análises ao longo deste livro, aptamos pela aposta numa possível visão crítica – uma visão crítica ponderada – que não se satisfaz com o pessimismo dos apocalípticos nem com o tom celebratório e jubiloso dos integrados, para lembrar, aqui, o texto de Umberto Eco (1993).

Associado à questão anterior, conceitos como o de indivíduo e, especialmente, o conceito de indivíduo problemático ou demoníaco, também, são importantes para nossas análises, e, ao mesmo tempo, mostram-se arriscados. Inicialmente, difundiu-se certa concepção do indivíduo cuja condição, no tecido social, está marcada por uma relação de tensão com os processos de alienação necessários à sua integração, por um lado, e suas aspirações individuais, subjetivas e críticas, por outro. Porém, já em suas formulações tais conceitos são paradoxais, no âmbito da filosofia e da sociologia, mas também no campo da arte moderna, na medida em que a ênfase crescente do interesse pela ideia de individualidade e pelo conceito de indivíduo, no contexto da modernidade (modernidade histórica e, posteriormente, também modernidade artística) choca-se com a natureza reguladora e normatizada das relações sociais e interindividuais, no contexto das sociedades capitalistas modernas, tornando-se ainda mais problemático no contexto das culturas de massa.

Nos romances que analisamos neste livro, a problemática

novamente se redimensiona, uma vez que as narrativas dos romances melodramáticos do pós-*boom* dão visibilidade e voz crítica a indivíduos marginalizados no tecido social que apenas exteriormente se situam na sociedade burguesa. São indivíduos que vivem nas periferias geográficas e culturais, analfabetos ou semianalfabetos, mulheres, gays, negros, por exemplo, que tradicionalmente figuraram como o outro, no tecido social. São, na verdade, indivíduos excêntricos cuja individualidade está pautada, paradoxalmente, numa espécie de alienação constitutiva da própria individualidade. Inclusive, dizer que, no plano da representação literária, se trata de personagens alienadas aponta para um dado estrutural concreto de sua constituição, mas não diz tudo o que elas são.

Porém, admitindo-se que o romance se constitui no equivalente degradado da epopeia na sociedade burguesa (LUKÁCS, 2009; 2000), e mantidas as observações que acabamos de mencionar, o conceito de indivíduo e, especialmente, o de indivíduo problemático são funcionais para a reflexão que realizamos, desde que se tenha em mente que o indivíduo em questão é constitutivamente fraturado.

Um dos aspectos relevantes dos romances do pós-*boom* estruturados na estética melodramática é que, em sua configuração formal, são textos que já reconhecem a existência do indivíduo problemático como sendo, também, híbrido ou fraturado, no contexto latino-americano da sociedade de consumo e da cultura de massa. Porém não chegamos a discutir a fundo, neste livro, toda a problemática da configuração e caracterização de um conceito de indivíduo constitutivamente fraturado, questão que demandaria uma reflexão cuja extensão inviabilizaria a concretização deste livro. Esperamos poder estudá-la em outra oportunidade, em trabalho posterior. Tal questão aparece aqui apenas como um dado relevante que não pode ser ignorado e que, no entanto, receberá um tratamento funcional, já que nosso objetivo maior, no trabalho, é recortar os traços de um gênero ou subgênero literário específico e historicamente importante: o melodrama, nos modos

como aparece apropriado nos romances de configuração melodramática do pós-*boom*.

Desse modo, nossa leitura é feita, justamente, nas (e a partir das) fraturas e fronteiras – da forma, do contexto histórico-social e da própria ideia de indivíduo – do objeto. Ainda que por vias de reflexão e análise diferentes e, até mesmo, conflitantes, conforme já apontamos, nosso diálogo com pensadores muito díspares entre si, como Bakhtin, Adorno, Benjamin ou Lukács, justifica-se quando se nota que, em meio às diferenças, eles apresentam em comum uma clara desconfiança em relação à ideia de totalização.

O indivíduo problemático, a radicalização do isolamento do indivíduo como lugar possível de resistência, a valorização do diálogo, a concepção de uma linguagem pura (não instrumental) e a valorização do fragmento como objeto de expressão estética e de reflexão crítica constituem-se, pois, numa espécie de constelação crítica por meio da qual todos eles flagram, apesar de tomarem e seguirem caminhos diferentes, certa desconfiança em relação às operações de totalização e de síntese. E esse é um aspecto relevante em nossa reflexão, tanto pelo caráter de dissolução da forma do romance, no pós-*boom*, quanto pelo contexto em que tais romances surgem, também marcado por certa desconfiança em relação aos discursos totalizadores, no âmbito da política, do estudo da história e, também, no campo da cultura.

PRIMEIRA PARTE
HISTÓRIA DE RIR, DE SENTIR E DE CHORAR

*“Que tal se, nestas épocas de narcotráfico, seqüestros, planos econômicos-larápios em que realistas melodramas lacrimosos mascaram malversações, que tal se esquecêssemos a folhetinesca realidade e fôssemos ler romance?”
(Marlyse Meyer, O folhetim: uma história, 1996, p.122).*

HISTÓRIAS QUE SEDUZEM, ESTRELAS QUE ENCANTAM: *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*, DE MANUEL PUIG

PODE-SE CONSIDERAR A LITERATURA DE MANUEL PUIG COMO A MAIS EMBLEMÁTICA das relações com a estética melodramática, no conjunto de romances do pós-*boom*. Parte significativa da crítica que tratou de seu romance *El beso de la mujer araña*, publicado em 1976, está de acordo quanto ao fato de que sua narrativa constitui-se numa alternativa ficcional de construção de um relato de valor político e documental da cultura latino-americana dos anos 1970 (DIEGO, 1998; JILL-LEVINE, 2002; NEYRET, 2007; VERA, 2008). Os críticos também destacam a importância da incorporação de elementos da cultura de massa à diegese, especialmente porque Molina, o protagonista, passa a maior parte do tempo enquanto está preso por corrupção de menores numa cela junto a Valentín (preso político), narrando a este os filmes que vira anteriormente em salas de cinema de Buenos Aires.

Um dos mais conhecidos romances de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, narra a história de duas personagens cujos universos cotidianos e simbólicos aparentemente díspares, um em relação ao outro, que são postas num mesma cela, numa penitenciária de Buenos Aires, nos anos 1970, num contexto de ditadura militar: Molina e Valentín. Molina é um homossexual que foi preso por envolvimento com menores de idade, e Valentín é um preso político, militante de esquerda. No plano da história narrada, as personagens pouco a pouco vão se familiarizando uma com a outra, à medida que Molina opera um procedimento de sedução de Valentín, contando-lhe filmes, em geral de feição romântica e melodramática, dos quais é fã.

Por essa via, as duas personagens não só iniciam um diálogo produtivo e discursivamente democrático, mas também descobrem vias de enfrentamento da realidade cotidiana opressora. Molina, que também tinha sido mobilizado pela polícia para colaborar em investigações sobre Valentín, acaba se apaixonando pelo militante de esquerda e, após ser contemplado com a liberdade condicional por bom comportamento, aceita colaborar para as ações políticas de Valentín. Para isso, Molina deveria entregar um recado a outros militantes do grupo guerrilheiro que Valentín integra. No encontro marcado para o cumprimento dessa missão, no entanto, Molina é morto pelos próprios membros do grupo, uma que vez tinha sido descoberto e acabara de ser capturado pela polícia – que tinha continuado sua investigação após a saída do preso da penitenciária. Molina teve de ser eliminado para não delatar as ações dos militantes. Valentín, por sua vez, é torturado pela polícia, mas sobrevive.

Quanto ao desenvolvimento narrativo desse romance de Puig, um de seus elementos centrais é o cinema enquanto matriz escritural. Pois, entendendo-se o cinema como a) uma linguagem, b) um conjunto de filmes que constitui uma espécie de *corpus* cinematográfico à disposição do espectador (AUMONT, 1995); e, ainda, c) como sendo um dos meios de comunicação de massa que mais influenciaram os modos de percepção e representação ao longo do século XX (HAUSER, 1969; SAER, 1979, HOBBSAWM, 1995), pode-se afirmar que *El beso de la mujer araña* se estrutura, enquanto narrativa, fundamentalmente numa matriz cinematográfica.

Sua diegese se constitui de temas⁷, motivos, referências, estratégias narrativas e, inclusive, de personagens que são provenientes de uma experiência ou educação cinematográfica anterior que, como sabemos, se coaduna ao gosto do autor pelo cinema e, mesmo, a seus experimentos como roteirista e estudante de cinema nos anos 1950 e 1960. Além disso, relaciona-se à relevância do cinema como componente cultural na América Latina do século XX, também. Puig “compreendeu

como os filmes, as radionovelas e as canções populares manipulam sedutoramente nossos corações e mentes, como a linguagem dos melodramas no rádio e nos filmes programam tanto os intelectuais quanto as donas de casa” (JILL-LEVINE, 2002, p.13).

O autor procurou desenvolver, em *El beso de la mujer araña*, uma narrativa que se pauta na ambiguidade da relação entre o espectador e o cinema e nos modos como, por um lado, os filmes melodramáticos dos anos 30 e 40 do século XX serviam de meio para moldar comportamentos e padrões de gosto e valor do espectador latino-americano e, por outro lado, como os indivíduos se constituíam em espectadores capazes de mobilizar e interpretar mais ou menos livremente tais produtos, estabelecendo uma relação hermenêutica potencialmente expressiva e culturalmente rica. Por essa razão, tratar desse romance implica investigar como sua narrativa se vale do cinema para sua estruturação e para a constituição das personagens principais da diegese.

Um primeiro aspecto a esse respeito está na incorporação à história narrada de motivos dramáticos difundidos e popularizados pelo cinema, especialmente extraídos de filmes (em sua maioria melodramáticos) dos anos 30 e 40 do século XX. Desde o primeiro filme que Molina conta a Valentín – trata-se do filme *La mujer pantera*⁸ –, ao longo do primeiro e do segundo capítulos da narrativa, a diegese de *El beso de la mujer araña* começa a saturar-se de motivos dramáticos, situações narrativas, e estilemas oriundos de narrativas cinematográficas⁹.

A propósito de *La mujer pantera*, merece destacar-se a tal respeito, a partir da narração feita por Molina, o motivo do amor impossível associado ao triângulo amoroso que coloca em um contexto de desejo e tensão as personagens centrais da narrativa do filme, nesse caso, Irena (a mulher pantera), o arquiteto, que desempenha a função de galã, e a colega de trabalho do rapaz, não nomeada, mas que se constitui na principal razão para o agravamento da crise matrimonial do casal (Irena e o arquiteto).

Já a partir desse triângulo amoroso, manifestam-se outros elementos narrativos típicos do melodrama. Um deles é o arquétipo da *irmã*, que define o modo como o arquiteto vê ou considera sua colega de trabalho. Considerá-la, simbolicamente, como uma irmã constitui uma razão que impede o desfecho positivo dessa relação, visto que, apesar de a moça sentir-se atraída pelo rapaz, ele a vê, basicamente, como uma referência de apoio e compreensão para a superação da crise de seu casamento com Irena, e não como uma amada em potencial.

Irena, por sua vez, constitui-se numa espécie de *femme fatale*, identificada com o diabo, na diegese do filme, que, desse modo, se associa àquilo que Oroz (1992) chama de os antecedentes góticos do melodrama cinematográfico, além de corresponder, por seu afã de liberdade e sua atitude dominadora e sedutora, ao arquétipo da mulher *má* e da *prostituta* no melodrama. Irena é, de certo modo, uma personagem que, ao transitar por esses modelos, não se circunscreve a nenhum deles, o que torna sua condição problemática, na diegese do filme recriado por Molina¹⁰.

De modo ambivalente, Molina, por sua vez, também se apropria dessas características, tornando-se, dessa maneira, uma espécie de *femme fatale* gay que, por seu poder sedutor (a linguagem, como Sherazade), “atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p.266). O fato de Irena portar o dom de transformar-se em pantera também se relaciona ao motivo da dupla identidade, típico do melodrama, do qual Molina se apropriaria em estilo *camp*: Molina, *mujer araña*, *loca*¹¹. Ainda a respeito dos arquétipos femininos na recriação de *La mujer pantera* operada por Molina, é importante considerar a imagem que Molina tem da mãe do jovem arquiteto, personagem da narrativa fílmica, que é correspondente ao arquétipo feminino da *mãe*, no melodrama.

Nesse caso, não se trata de um motivo do filme, mas de um motivo da diegese de *El beso de la mujer araña* presentificada na narrativa do romance pela enunciação de Molina, que

aponta para sua imaginação moldada pelo cinema. É importante destacar, então, que esse tipo de procedimento estabelece uma *mise-en-scène* de recepção, na constituição interna do relato, que enriquece a relação das personagens da história narrada no romance com as histórias narradas nos filmes contados por Molina. Quanto a isso, Geneviève Fabry (1998) chama a atenção para o fato de que, mais do que uma narrativa marcada pela experiência biográfica de Puig com o cinema, *El beso de la mujer araña* é uma narrativa marcada por uma complexa relação hermenêutica por parte das personagens principais acerca dos filmes que Molina relata.

Desse modo, quanto à configuração das personagens e dos conflitos dramáticos, esse romance vincula-se, pois, às narrativas do pós-*boom* que se constituem a partir de um duplo traçado diegético, em que personagens e situações dramáticas alienadas se alternam com personagens tensas, ambivalentes e, potencialmente, críticas em relação à sua situação dentro do tecido social e das esferas de poder que permeiam suas relações – como podemos observar, também, em *Sangue de Coca-cola*, de Roberto Drummond, e *La tia Julia y el escritor*, de Mario Vargas Llosa.

Retomando, porém, os motivos cinematográficos associados ao melodrama presentes no primeiro filme narrado por Molina, temos uma espécie de prefiguração do motivo do sacrifício da heroína por parte de Irena, que, no filme, aceita ir com o arquiteto a um restaurante de comida típica de sua região (ela é uma refugiada da Transilvânia, no leste europeu) apenas para agradá-lo, mesmo sentindo-se ameaçada ao fazer isso, pois sabe que lá pode ser reconhecida por alguma outra mulher vinda da mesma aldeia que ela, a qual poderia confirmar para o rapaz que Irena é, também, uma mulher pantera, como na lenda que ela tinha lhe contado, na narrativa fílmica. O sacrifício da heroína romântica em nome do amor é um dos motivos tipicamente melodramáticos mais recorrentes nos filmes narrados e (re)criados por Molina, em *El beso de la mujer araña*, e se ajusta à perspectiva da personagem, também, no

desfecho da história narrada, no romance.

Ainda em relação a *La mujer pantera*, destacamos o motivo do erotismo reprimido entre o arquiteto e Irena, dada a condição de *femme fatale* e, de certo modo, vampiresa de Irena, que não consegue legitimar sua relação pelo sexo com o marido, o qual, por sua vez, se mantém entre o enternecimento e o desespero. Por fim, pode-se mencionar outro motivo tipicamente melodramático no filme em questão, dentro da versão apresentada por Molina: a noção judaico-cristã do amor sobre todas as coisas, como última alternativa capaz de vencer as demais barreiras que tolgem a felicidade dos indivíduos.

No filme, entretanto, Irena morre (e, de certo modo, liberta-se), não havendo o *happy end*, porém a narrativa permanece afim à tradição melodramática, uma vez que a configuração ambígua de Irena, associada ao diabólico e ao mal, levaria, dentro dessa perspectiva, também à sua punição, ao final. Quanto a isso, já em relação ao primeiro filme narrado por Molina, nota-se, portanto, que em sua interpretação e recriação dos filmes que conta a Valentín, a personagem assume como “marca autoral” o gosto pelo melodrama, acentuando os motivos sentimentais nos filmes que relata e, desse modo, convertendo todos eles em melodramas também, mesmo quando, em princípio, eles não são.

O segundo filme que Molina conta a Valentín, ao longo do terceiro e do quarto capítulos do romance, é *Destino*, um filme de propaganda nazista que, contudo, agrada o protagonista Molina pelo que porta de motivos melodramáticos, como explicita a própria personagem: “tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, no sabés cómo son esas cosas?” (PUIG, 1997, p.98).

A ambiguidade da relação entre enunciação e história, ou, especificamente, entre os significados dos valores e produtos simbólicos incorporados pelas narrativas de Manuel Puig em relação ao tratamento que lhes conferem suas personagens, já foi observada em trabalhos anteriores, como o de Fabry,

mas, em *El beso de la mujer araña*, esse traço escritural de Puig se relaciona, também, à necessidade de encontrar alternativas escriturais significativas que o ajudem a estabelecer algum distanciamento ao tratar do (problemático) presente, associado ao contexto de ditadura e autoritarismo argentino, na década de 1970. Como observa Suzanne Jill-Levine:

Em *O beijo da mulher aranha*, Manuel seria o primeiro escritor [hispano-americano] que relacionaria explicitamente a manipulação das imagens da Broadway-Hollywood às do Terceiro Reich. Ele tinha notado que os nacional-socialistas alemães eram, talvez, a primeira força política que explorava o sistema de estúdios – estrelas carismáticas e recursos tecnológicos – com uma finalidade política, era o primeiro governo a transformar o cinema numa máquina de propaganda (JILL-LEVINE, 2002, p.243).

Para isso, a narrativa recorre ao cinema alemão dos anos 1930, e o melhor modo de alcançar tal objetivo, no cinema alemão da época, era por meio dos filmes marcados pelo sentimentalismo e o apelo emocional, de grande aceitação pelo público. *Destino* é, dentre os filmes contados por Molina, um dos mais caracteristicamente marcados pelo melodrama (talvez somente o supere o último dos filmes narrados pelo protagonista, sobre o qual falaremos posteriormente). Nele, Leni, uma atriz e cantora de origem franco-alemã, vive o (melo) drama de apaixonar-se por um oficial nazista (Werner), e, em razão desse amor, envolver-se com o regime de Hitler, atuando como espiã e, de certo modo, traíndo as próprias origens.

Esse filme é fundamental para a constituição da personagem Molina, no romance de Puig, e nele se encontram, basicamente, todos os componentes popularizados pelo melodrama cinematográfico. Cabe observar que *Destino* constitui uma versão ficcional elaborada pelo próprio Puig, certamente a

partir de outros filmes. Nele, temos o herói identificado com o motivo do homem bom e fisicamente atraente – em relação ao qual o caráter é denotado por um aspecto exterior, a aparência –, nesse caso, associado ao exército nazista. Há, também, no filme, a relação (politicamente proibida) entre uma corista francesa (identificada, no contexto, à mocinha pertencente à classe trabalhadora, no melodrama) e um oficial alemão, aproximados pela ideia de que o amor é capaz de superar todas as barreiras e é superior às tensões políticas.

No filme, porém, a corista, que descobre estar grávida, acaba por associar-se ao arquétipo da prostituta do melodrama, e sofre a punição correspondente (a morte), sendo atropelada por homens do exército nazista, que justificam esse ato com a alegação de que ela poderia representar um risco para as operações militares em território francês. No universo simbólico do melodrama cinematográfico dos anos 1930, essa morte se relaciona, também, à punição da mulher pela liberação erótica e pelo desvio das normas de comportamento estabelecidas socialmente (nesse caso, a experiência sexual e a gravidez fora do casamento).

O filme narrado por Molina apresenta, ainda, motivos ligados ao erotismo reprimido, e recorre, para isso, a recursos cênicos que são apresentados pelo protagonista, por meio de écfrases¹² como a seguinte:

[Mientras Leni y Werner se toman un champán] entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento como un fantasma, y se apagan las velas, que eran toda la iluminación. Y entra nada más que la luz de la luna, y la ilumina a ella, que parece una estatua también, alta como es con un traje blanco que la ciñe bien, parece un ánfora griega, claro que con las caderas no demasiado anchas, y un pañuelo blanco casi hasta los pies que le envuelve

la cabeza, pero sin aplastarle el pelo, apenas enmarcándose. Y él se lo dice, que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena, y seguramente con un destino muy noble. [...] Hay una luna llena sobre la ciudad de París, el jardín de la casa parece plateado, los árboles negros se recortan contra el cielo grisáceo, no azul, porque la película es en blanco y negro. La fuente blanca está bordeada de plantas de jasmín, con flores también blancas plateadas, y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombrero perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más chiquito el jardín, y la fuente blanca aparece... como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas (PUIG, 1997, p.61-63).

A descrição, que se inicia nos moldes da poesia modernista (no sentido que o termo é empregado no âmbito hispânico, isto é, como equivalente aproximado entre o Parnasianismo e Simbolismo), cria uma atmosfera etérea, em meio à qual o casal Leni e Werner pouco a pouco se desvencilha de seu caráter humano e ganha uma caracterização “de beleza ultraterrena”, como a define Molina. Porém, há no trecho citado um erotismo velado, pois não se pode desconsiderar que Werner e Leni estão a sós, numa espécie de encontro de sedução recíproca. Quanto a isso, a focalização do céu e da lua cheia se ajusta às

estratégias cinematográficas, dentro do gênero melodramático entre os anos 1930 e 1940, de tratar o dado erótico apenas pela sugestão, para, desse modo, não ferir as convenções sociais.

Os contatos eróticos ausentes na descrição ficam a cargo do vento, das vestes, dos movimentos das cortinas brancas, até que a relação erótica atinge seu ápice, num simbólico orgasmo em que a fonte está “como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue”, e o casal segue, outra vez, na cena, os moldes do melodrama: ele, satisfeito, “todo de merengue”; ela, realizada, mas com uma lágrima no rosto (numa cena semelhante a outra que Puig tinha trabalhado em *Boquitas pintadas*, a propósito da relação amorosa entre as personagens Rabadilla e Pancho, por meio da qual a moça engravida, tornando-se, posteriormente, mãe solteira). Segundo o padrão judaico-cristão a que o melodrama se ajusta, especialmente na época em que se ambienta o filme narrado por Molina, o sexo é pecado (e mais ainda para a mulher). E, na tradição cultural ocidental, ao menos até por volta dos anos 1950 do século XX, só ao homem é permitido o prazer fora do casamento, ainda dentro dos parâmetros do melodrama que o filme em questão segue.

No filme *Destino* também aparece o motivo da renúncia, que, segundo Oroz, geralmente é associado à mulher, no melodrama. Leni, por sua proximidade com Werner, é chantageada por um *maquí* (guerrilheiro), que ameaça matar um primo adolescente da atriz caso ela não se disponha a colaborar com os opositores do regime nazista para descobrir onde está determinado arsenal de armas. Nesse ponto, Leni assume o arquétipo da *mãe*, no melodrama, que é capaz de renunciar à própria felicidade pela felicidade do filho (simbólico, nesse caso). Entretanto, segundo os padrões da mesma dinâmica do melodrama, a traição de Leni a seu grande amor leva a uma punição, e o primo acaba morto, num confronto corpo a corpo com o homem que os ameaçava.

Redimida, portanto, dessa traição, Leni acaba se

reaproximando de Werner, e descobre que ele é, na verdade (segundo a ótica do filme idealizada por Molina), um homem bom que está trabalhando a favor de uma causa maior (o nazismo como salvação do mundo contra a miséria e a injustiça). Então, ela acaba se convertendo numa espiã do regime, e comete outra traição, dessa vez aos indivíduos guerrilheiros de sua aldeia natal, os *maquís*. Ainda segundo a mesma lógica, outra punição é necessária, e Leni morre nos braços do amado, vitimada por um tiro disparado por um *maquí*. Não se pode deixar de observar, aqui, o motivo da traição, tão rico e ambivalente na poética de Manuel Puig.

O terceiro dos seis filmes que Molina narra para Valentín constitui-se, na verdade, em outra invenção de Puig, certamente a partir dos inúmeros melodramas cinematográficos a que assistira desde a infância. Como não aparece nomeado, designamo-lo, aqui, como *El arquitecto y la sirvienta*, destacando, desse modo, o casal protagonista e a tensão classista que, por vezes, o melodrama expõe, desde o título da narrativa, como forma de explicitar, também, o conflito dramático que norteia a história narrada. Apesar de estar ambientado em um território norte-americano não claramente determinado, esse filme explora os principais elementos que se popularizaram no melodrama cinematográfico latino-americano. Há uma mocinha (a *servienta*) órfã e pobre, vítima do destino, portanto, que trabalha para uma patroa solteirona e, de certo modo, má. Sua maldade, no entanto, é consequência de uma grande decepção amorosa, pois, durante a Primeira Guerra Mundial, ela perdeu o noivo, que morrera em combate. Há, nisso, uma *mise-en-abîme*, visto que o presente dessa narrativa fílmica se dá no período da Segunda Guerra Mundial, e o que a história narra é uma nova versão da história vivida pela solteirona, porém dessa vez com final feliz.

O rapaz, que “más buen mozo no podría ser” (PUIG, 1997, p.106), porta as características fundamentais do galã do cinema dos anos 30 e 40 do século XX: bom caráter e boa aparência. O arquiteto está noivo de uma moça antipática e rica, que

é o oposto da empregada, o que estabelece as condições para a configuração de um triângulo amoroso em que só o amor pode fazer frente às amarras sociais. Quase às vésperas do casamento, entretanto, o jovem é recrutado pela força aérea norte-americana, o que o obriga a postergar o casamento. Na guerra, ele é vítima de um acidente que o afasta do campo de batalhas, além de deixá-lo com um colapso nervoso e uma cicatriz horrenda, que deforma não só seu rosto, mas também sua visão da vida e do mundo que, a partir de agora, se torna amarga. A nova situação altera suas relações pessoais, pois a noiva o abandona e, simbolicamente, os pais também, por estarem insatisfeitos com seu estado.

A força do amor e do destino, no entanto, opera o milagre da transformação, que não é, de fato, física, mas apenas de percepção, como posteriormente descobrem a empregada e o arquiteto, mas isso não altera o efeito da mudança interior das personagens e a consequente vitória do amor, garantindo o *happy end*. Vale a pena destacar que a referida transformação se dá, também, seguindo-se os moldes cinematográficos, dado importante quando se observa que se trata de um filme inventado por Puig – e, se lermos o romance como uma *mise-en-scène* de recepção, inventado, potencialmente, também, por Molina para Valentín. As mudanças físicas operadas na empregada (que é, segundo Molina, feia e pobre) e no arquiteto (fisicamente deformado pela cicatriz que toma a maior parte de seu rosto) correspondem aos padrões do melodrama cinematográfico, em que a mocinha e o galã são, sem exceção, belos (por dentro e por fora):

la bruma poco a poco se va esfumando, una agradable cara de mujer, la misma cara de la sirvientita pero embellecida, sus burdas cejas transformadas en líneas de lápiz, iluminados por dentro sus ojos, alargados en arcos sus pestañas, su cutis una porcelana, su boca desplegada en sonrisa de dientes perfectos, su pelo

ondulado en bucles sedosos, ¿y el simple vestido en percal?, un elegante soirée de encaje, ¿y él?, imposible distinguir sus rasgos, la visión distorsionada por reflejos de los candelabros o también como a través de ojos cargados de lágrimas, la cara de él vista por ojos cargados de lágrimas, las lágrimas se secan, la cara de él vista con toda claridad, una cara de muchacho alegre y buen mozo que más imposible, pero de manos temblorosas, el acercamiento de una mano de él a una mano de ella, ¿zumbidos del viento en la fronda del bosque o violines y harpas?, la mirada en los ojos el uno del otro, [...] el latido de los corazones, al unísono (PUIG, 1997, p.112).

A felicidade, sob tal concepção, consiste em ser belo(a) como uma estrela do cinema e feliz como o *happy end* de um filme de amor. Os filmes funcionam como recurso para suprir uma falta, na narrativa do romance, o que, aliás, é paradigmático na obra de Manuel Puig, em que “as imagens dos filmes e as palavras dos livros tinham que compensar tudo aquilo que faltava em General Villegas” (JILL-LEVINE, 2002, p.23), como já se sinalizava no primeiro romance do autor, *La traición de Rita Hayworth*, de 1968.

Em relação ao filme em questão, na diegese, é difícil, inclusive, dissociar as concepções de Molina da instância autorral do relato. Segundo Jill-Levine, “Molina e Valentin, como Gladys e Leo [protagonistas do terceiro romance de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, de 1973] representam os dois lados de Puig. Juntos, inclusive, eles herdaram o seu modo na vida real de enfrentar a insônia procurando refúgio nos filmes” (2002, p.241).

O quarto filme narrado por Molina, nos capítulos sexto e sétimo, por sua vez, também se constitui numa invenção, que mescla ação e história de amor. Como também não aparece

nomeado, chamá-lo-emos, aqui, de *Carrera de autos*. Ambientado em parte na Europa e em parte em território latino-americano, em sua diegese o filme narra, basicamente, a história de um rapaz rico de convicções ideológicas de esquerda, cuja vida está permeada por problemas familiares com o pai e a mãe separados. Um motivo afim ao universo melodramático, no filme, é a divergência ideológica que opõe pais e filho. Outro motivo cuja matriz está no melodrama cinematográfico é a relação amorosa do jovem piloto, inicialmente inusitada e de final infeliz, com uma mulher mais velha (rica, porém infeliz no amor).

Silvia Oroz observa que no melodrama latino-americano é comum e aceitável a relação entre um homem mais velho e uma mulher jovem, o que parece remeter à tradição cultural ocidental anterior e, ainda, a certas práticas amorosas sexuais (inclusive incestuosas) vigentes por muito tempo (talvez ainda hoje) em muitas regiões do continente. Aliás, Lisandro Otero também lembraria essa prática, sutilmente, por meio de uma crítica feita pela personagem El Profesor, em *Bolero*, romance de 1983, ao tratar das origens de Beto Galán, personagem em torno da qual se desenvolve a diegese desse romance.

No entanto, em seu estudo, Oroz nota que tal aceitação não se dá quando, na relação, a mulher é mais velha. Em geral, há algum tipo de cerceamento ou punição que impede a concretização plena de tal relação. Nesse filme narrado por Molina, a relação fracassa, ao final, porque “cada uno pertenece a un mundo diferente” (PUIG, 1997, p.126), isto é, há um impedimento onipresente e naturalizado (um mito, no sentido negativo) que determina sua ilegitimidade.

Após descobrir que a morte do pai foi premeditada pela mãe e seu amante, o administrador da fazenda do pai, o filho se revolta e adere à causa revolucionária, junto aos trabalhadores rebelados na propriedade do pai, tornando-se, então, guerrilheiro, razão por que acaba morto. Como se nota, as semelhanças com a história e o destino de Molina não parecem ser meras coincidências: em ambos os casos, a ação política

está motivada mais por questões pessoais do que pela convicção política propriamente dita.

Nos capítulos nono, décimo e décimo primeiro de *El beso de la mujer araña*, Molina narra a Valentín o filme *La vuelta de la mujer zombi* – na verdade, *Yo dormí con un fantasma* ou, em inglês, *I Walked with a Zombie* (1943), de Val Lewton Jacques Tourneur –, que, apesar de valer-se de mitologias religiosas afro-latinas e ser um filme de horror ou terror, segue, também, uma orientação melodramática na recriação de Puig/Molina.

Segundo Silva Oroz (1992), o melodrama cinematográfico latino-americano também recorreu, por vezes, ao vudu como representação do universo diabólico e, enfim, do mal, na configuração da história narrada. Na recriação feita por Molina, o motivo da bruxaria identificado ao vudu aparece associado ao demoníaco, conotando, também, volúpia, desejo, sexualidade exacerbada e, mesmo, certo sadismo, sem desconsiderarem-se, claro, as possíveis conotações alegóricas do filme, pautadas na relação de exploração entre patrões e trabalhadores rurais explorados e sem vida própria (zumbis), conforme lembra Jill -Levine (2002).

No filme recriado por Puig/Molina, o marido, um fazendeiro misterioso de uma ilha caribenha, matara a primeira esposa, cometendo um crime passionai. A segunda esposa, que o conhece posteriormente e vai para a ilha para casar-se, investe numa concepção de amor capaz de vencer todos os obstáculos, apesar de que, ao final, fracassa em sua tentativa de ser feliz nesse casamento. A esses motivos, podemos acrescentar, ainda, o fato de que o marido é morto pela ex-mulher (zumbi) por influência de um bruxo, e, ao final, resta à protagonista uma expectativa de “futuro lleno de felicidad” (PUIG, 1997, p.216) com um capitão “buen mocísimo”.

Notamos que, mesmo quando o filme não segue as configurações do melodrama, como nesse caso, pois se trata de um filme de terror, o prisma (re)criativo de Molina melodramatiza-o, enriquecendo-o, desse modo, em sua reconstituição.

Porém, como já deve ter ficado claro para o leitor, a incorporação de filmes, em *El beso de la mujer araña*, constitui-se não só numa hermenêutica de recepção, conforme já relatada por Fabry, por parte das personagens, uma vez que envolve tanto Molina quanto Valentín, mas também num processo de cópia e recriação livre – procedimento, aliás, recorrente tanto no melodrama quanto no folhetim desde suas origens, como ressalta Marlyze Meyer (1996).

De modo semelhante à experiência de Pierre Menard, no conto borgiano, que faz do mesmo um outro, por meio desse procedimento a simples cópia ganha outras dimensões e significações e, no que se refere ao procedimento de narrar filmes no romance em questão, altera a própria configuração do original, a partir de uma perspectiva, em geral, melodramática. Pois “o romance [*O beijo da mulher aranha*] é o cenário de um confronto entre dois modos de recepção diferentes: participação e distanciamento” (FABRY, 1998, p.82), em relação aos quais Valentín é, também, um correspondente do leitor moderno ante o melodrama: primeiro se distancia com desprezo, depois se afeiçoa “e, por fim, entrega-se ao prazer mais ou menos consciente da participação” (FABRY, 1998, p.88). Esse movimento se coaduna, ainda, à recepção do próprio melodrama, na literatura e no cinema, na América Latina, de acordo com Oroz.

Essa breve retomada que fizemos dos filmes narrados por Molina, em *El beso de la mujer araña*, permite-nos apresentar a hipótese de que o recurso ao cinema, na narrativa desse romance, constitui uma homenagem com distância crítica ao cinema melodramático, ao mesmo tempo em que os filmes narrados ou recriados oferecem ao escritor elementos temático-formais para a configuração da trama, especialmente no que tange à delimitação das personagens principais e de suas ações. A própria configuração de Valentín, enquanto personagem, por exemplo, segue a linha melodramática dos filmes relatados por Molina. Como o protagonista do filme *Carrera de autos*, Valentín é um guerrilheiro que veio de uma família não

propriamente rica, mas, ao menos, de padrão de vida burguês, o que leva ao choque ideológico dos pais com o filho pelas ideias marxistas a que o jovem adere. Além disso, como uma heroína de filme melodramático, Valentín também renuncia a um amor (Marta) supostamente impossível, por divergência ideológica e de classe, em nome da causa socialista.

No que se refere às concepções pertinentes à relação amorosa, Valentín é tão convencional quanto os modelos de relação amorosa dos melodramas e dos boleros que condena, razão por que vive uma tensão entre o desejo (por Marta) e o suposto dever (a consciência ideológica), segundo o qual deveria estar mais apegado à sua companheira do grupo de guerrilha do que à ex-namorada burguesa. Como admite no capítulo sete do romance: “yo ha... hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me me... me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito” (PUIG, 1997, p.147).

De certo modo, a perspectiva binária do marxismo presente no discurso de Valentín – que é, também, uma paródia, na narrativa de Puig – leva-o a isso, o que sugere, inclusive, que a influência dos padrões de gosto e de comportamento difundidos pelo cinema e, por extensão, pelos *mass media* alcança, em intensidade variada, todos os grupos e classes sociais. Apesar de lutar pela igualdade, de considerar-se um socialista que pretende levar a revolução ao mundo em nome do fim das desigualdades, Valentín trata Molina a partir de concepções tradicionais em relação ao gênero e às ideologias políticas, em grande parte da diegese. A esse respeito, seu comportamento é autoritário e preconceituoso. Poderíamos, inclusive, apontar uma contradição entre as concepções marxistas que o militante defende e seu “comportamento de patrão” em relação a Molina, que cuida do companheiro de cela, distrai-o e respeita-o, apesar de, por vezes, sofrer maus-tratos e agressões do colega.

Desse modo, a diegese de *El beso de la mujer araña* não só situa Valentín nos limites de um tecido social marcado por

papéis e lugares sociais claramente estabelecidos, como no melodrama, mas também o ironiza, em certa medida, ao apresentar as contradições da configuração individual de Valentín (o que não deixa de ser, também, uma crítica aos intelectuais latino-americanos de esquerda, dos anos 1960 e 1970).

Nisso, Puig parodia, pois, o marxismo, apresentando-o ironicamente como sendo uma espécie de grande melodrama social. No âmbito do romance, Valentín protagoniza tal “melodrama”, assumindo o papel de heroína que renuncia ao amor e à sexualidade em prol da felicidade coletiva¹³. A ironia está em assumir, deliberadamente, que “a matéria-prima do melodrama [e, neste caso, poderíamos acrescentar, também, a do marxismo] era a verdade universal” (JILL-LEVINE, 2002, p.249).

No capítulo sete do romance, Valentín, já seduzido pelo universo das histórias que escuta pela voz de Molina, também identifica sua condição no mundo com a letra de um bolero, chegando, inclusive, a escrever uma carta para sua amada Marta (a qual não será enviada) que porta traços melodramáticos:

– Querida... Marta te extrañará... recibir esta carta. Me siento... solo, te necesito, quiero hablar con vos, quiero... estar cerca tuyo, quiero que me digas... una palabra de aliento. Estoy en mi celda, quién sabe dónde estarás vos a esta hora... y cómo estarás, en que pensarás, y necesidad de qué tendrás... Pero te voy a escribir esta carta, aunque no te la mande, quién sabe lo que pasará... pero dejame que te hable... porque tengo miedo... de que me explote algo adentro... si no me desahogo un poco. Si pudiéramos hablar vos me entenderías [...] ... Pero sí te la voy a mandar. [...] ...porque en este momento no podría presentarme ante mis compañeros y hablarles, me daría vergüenza ser tan débil... Marta, siento que tengo derecho

a vivir algo más, y a que alguien me eche un poco de... miel... sobre las heridas (PUIG, 1997, p.181-182).

O trecho em questão, a carta que Valentín dita a Molina destinada a Marta, porta uma série de características das letras de bolero, procedimento que Puig já tinha utilizado em *Boquitas pintadas*, nas cartas que a personagem Juan Carlos escreve a Nélide/Nené, enquanto estão afastados para o tratamento do rapaz numa clínica em Córdoba, pois ele sofre de tuberculose. No trecho acima, temos, então: o motivo da solidão dos amados (separados pelo destino); a necessidade do eu em relação ao tu, no plano enunciativo; a fragilidade do eu (masculino), que precisa do tu (feminino) para recuperar a plenitude de sua existência e que se choca com sua visão machista no plano das relações intersubjetivas, razão por que tem vergonha de que os companheiros o considerem frágil, e evita confessar seu sentimento e sua fragilidade diante deles; e a necessidade de alento e felicidade, expressa a partir de estilemas afins à linguagem do melodrama e das letras de bolero (“un poco de miel sobre las heridas”).

A carta, que continua, trata, ainda, de sua condição de atormentado –“adentro mío tengo otro torturador... y desde hace días no me da tregua...” (PUIG, 1997, p.182) –, metáfora para o sentimento amoroso identificado como sendo um tormento (ou uma tortura) do coração, que acaba desviando o sofrimento da reclusão e dos maus-tratos físicos de seu presente na prisão para o sentimento amoroso melodramaticamente recriado: “todo eso se vuelve contra mí... porque te extraño como un loco, y lo único que siento es la tortura de mi soledad” (PUIG, 1997, p.183).

A adesão de Valentin ao universo melodramático não se limita aos aspectos já mencionados, e ele, na condição de espectador dos filmes (re)criados por Molina, também impõe regras de recepção pertinentes ao pacto autor-obra-leitor que são típicos do melodrama cinematográfico dos anos 1930 e 1940.

Entre elas, a que mais se destaca é a censura ao erotismo:

– Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir. Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, ese tipo de malla cristal de seda, no se sabe si es rosada de carne o la media.

– Perdón, pero acordate de que te dije que no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene (PUIG, 1997, p.10).

A repressão do desejo erótico por meio da exploração da beleza física feminina que Valentín condena, no trecho em questão, e que aparece, também, em outros momentos da narrativa do romance, põe em relação de confronto dois modos diferentes de abordar a temática amorosa e de ler ou ver o melodrama. Um deles se identifica com a perspectiva de Molina, sempre afeita ao melodrama e identificada com a heroína, em seu afã de ressaltar sua beleza e os atrativos que ela oferece ao público. É o que se nota, no trecho em questão, pelo recurso à descrição por meio de um procedimento que pode ser identificado como sendo a combinação de uma tomada panorâmica vertical articulada a planos de detalhe, que ressaltam a sensualidade da personagem do primeiro filme relatado por Molina, *La mujer pantera*.

A outra perspectiva (de Valentín) atende, por um lado, à sua ideologia já parodiada no romance, da qual, segundo a personagem, ele não pode desviar-se por motivo algum, especialmente o erotismo, que poderia fazê-lo apegar-se a indivíduos mais do que à causa que defende, algo inaceitável para ele. Mas essa perspectiva também corresponde à recepção da personagem em relação às histórias que ouve, marcada pelo

distanciamento e, ao mesmo tempo, pelo prazer. Essa perspectiva está marcada, simultaneamente, pelo recato que atende às normas sociais (pois se trata, no filme, dos anos 1930 e 1940) e pelas manifestações de desejo, por vezes reprimido, que esse mesmo cinema expressa.

Nota-se quanto a isso, como já observou Julia Romero (1996), que a narrativa de *El beso de la mujer araña* constitui uma versão atualizada, em forma de síntese alcançada pelo procedimento da recriação livre, do romance popular de caráter ideológico-político com matizes de democracia – cujos modelos prototípicos são os romances franceses de Victor Hugo e os de Eugène Sue, no século XIX – e do romance folhetinesco sentimental, também do século XIX, fundamentalmente de modelo francês. Em *El beso de la mujer araña*, tais matrizes servem a Puig para a construção de personagens cujas características se prestam tanto à identificação com o leitor – aspecto relacionado ao desenvolvimento da diegese – quanto à criação de personagens (fundamentalmente Molina) que se articulam ao projeto escritural do autor e, inclusive, a representações da autoria, em sua obra, conforme já observou Fabry.

Mas, em *El beso de la mujer araña*, é Molina quem melhor se adere ao melodrama e, de modo geral, ao cinema, tanto no que se refere à sua configuração enquanto personagem quanto à sua atuação como protagonista do relato. Ele não só se identifica com as heroínas dos *woman's films* que relata, mas também se transforma numa delas, o que fica claro especialmente nos capítulos em que conta o sexto e último dos filmes (re)criados no romance.

Molina tem por modelo de beleza e de comportamento as estrelas do cinema romântico da primeira metade do século XX, e se coaduna, em sua atuação diante de Valentín, ao conjunto de valores burgueses que o melodrama difundiu, desde o século XIX, primeiro no teatro e na literatura e, posteriormente, no rádio e no cinema. Enquanto narra para Valentín o filme *La mujer pantera*, Valentín lhe pergunta com

qual personagem ele se identifica e, sem hesitar, Molina lhe responde: “Yo siempre con la heroína” (PUIG, 1997, p.31). Tal identificação corresponde, no plano da representação, à assunção de motivos e estilemas provenientes do cinema de feição romântica na configuração de sua *mise-en-scène* como “mulher aranha”.

Molina, em tom incomodado, diz a Valentín que as pessoas sempre retomam o mesmo tema, no que diz respeito à sua sexualidade: “que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay” (PUIG, 1997, p.25). O protagonista responde a esse tipo de observação de modo irônico, identificando-se com seu ideal de mulher afim às estrelas do cinema melodramático hollywoodiano e latino-americano dos anos 1930-1950: “Sí, y eso les contesto... iregio!, ide acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer” (PUIG, 1997, p.25). Como se nota, a perspectiva da personagem se situa entre a atuação deliberada e a identificação acrítica, mas, de qualquer modo, constitui-se numa alternativa fundamental para que Molina assumira um lugar discursivo em seu âmbito de relações, no plano da diegese.

Ao assumir para si o papel da heroína dos filmes românticos de feição melodramática, também na vida ordinária, Molina determina os papéis que os demais de seu núcleo de relações desempenham (ou desempenharão)¹⁴. Em sua concepção, o próprio Valentín porta traços do galã popularizado pelo cinema, conforme, aliás, as duas personagens apontam, em tom de humor, enquanto falam sobre *La mujer pantera*, o que desperta, desse modo, em Molina, afinidades que o atraem ora como mãe ora como amada. Também a apresentação que Molina faz da personagem Gabriel, um moço que trabalha num restaurante e que será, via idealização, o grande amor de sua vida, é coerente com a perspectiva melodramática da personagem:

– Ante todo porque es lindo. Y después porque me parece que es muy inteligente, pero

en la vida no tuvo oportunidades para nada, y está ahí haciendo un trabajo de mierda, cuando se merece mucho más. Y me dan ganas de ayudarlo. [...] Yo me le metí en la vida, pero lo que más quería era ayudarlo (PUIG, 1997, p.64-65).

Em sua concepção, Gabriel é o rapaz “buen mocísimo” pobre de alma nobre, infeliz na vida amorosa e injustiçado pela vida, que ele, a heroína, pode salvar. Molina, que se coloca, ao menos no plano do desejo, no papel da amada em relação a Gabriel (o galã), transita para o papel de mãe pela impossibilidade de concretizar uma relação amorosa com o rapaz – que não cogita ou não aceita uma relação homossexual com ele –, renunciando, desse modo, à própria felicidade para favorecê-lo.

Desde o fim da década de 1960, Puig investe na cinefilia como tema literário, o que, na época, constituía algo relativamente novo na literatura hispano-americana, convertendo, em *El beso de la mujer araña*, que é de 1976, o cinema em tópico literário (algo que já fizera em *La traición de Rita Hayworth*, de 1968) e as estrelas do cinema em personagens, o que conseguiu pela incorporação e recriação de filmes na diegese do romance.

Leni, protagonista do filme de propaganda nazista *Destino*, o segundo a ser contado por Molina a Valentín, exerce, nesse sentido, uma atração singular sobre Molina, que, além de ter aprendido a arte da sedução que admira nas atrizes do cinema romântico, também vivencia o efeito dessa sedução. As descrições das atrizes protagonistas dos filmes que relata são significativas do encanto que elas lhe despertam. É o que se nota, por exemplo, na apresentação que faz de Leni durante uma de suas atuações como cantora de um musical:

Una luz se empieza a levantar como niebla
y se dibuja una silueta de mujer divina, alta,

perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, porque al acercarse va atravesando colgajos de tul, y claro, cada vez se la va pudiendo distinguir mejor, envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como vaina. La mujer más divina que te podés imaginar. [...] Y ella está en lo alto del escenario y de repente a los pies de ella como un rayo se enciende una línea recta de luz, y van dando pasos para abajo y a cada paso, ipaf! una línea más de luz, y al final queda el escenario todo atravesado de estas líneas, que en realidad cada línea era el borde de un escalón, y se formó sin darse cuenta la escalera toda de luces (PUIG, 1997, p.57).

Encantado com a sedução de Leni em sua relação com o público, Molina encontra na atriz (e em sua personagem) um modelo que norteará seu comportamento em relação a Valentín, na prisão. Adotando, então, a condição de atriz e personagem, ao mesmo tempo, Molina se aproxima da visão do espectador em relação ao estrelato do cinema de feição romântica. Uma vez que os atores e atrizes se celebrizavam pela representação de papéis cuja localização é marcada dentro da história narrada nos filmes (heroína, galã, vilão, etc.), o público acabava por conceber atores e personagens como sendo um amálgama: “a atriz era o papel que ela interpretava, ou melhor, era a sua personalidade que representava esse papel. As pessoas iam ao cinema [...] para perder-se na pessoa encantadora da estrela” (JILL-LEVINE, 2002, p.41).

Desse modo, Molina (ele mesmo) e Molina (atriz, mulher aranha) também se constituem numa espécie de amálgama cuja *mise-en-scène* se manifesta quase, permanentemente, na cela da prisão. Como Leni, Molina é o traidor que está colaborando com a polícia para descobrir informações sobre o grupo guerrilheiro a que Valentín pertence. Mas, como Leni, Molina

também se sacrifica, ao final, por uma causa que não é propriamente sua, agindo “con los extremistas, o [...] dispuesto a que lo eliminaran” (PUIG, 1997, p.279), isto é, por amor a Valentín.

A morte de Molina se constitui, pois, numa aporia irresolúvel, como percebe o próprio Valentín, na cena final da narrativa. Nela, o leitor acompanha Valentín, numa situação dramática que oscila entre a análise mental e o fluxo de consciência, depois de ter sido brutalmente torturado: “ojalá se haya muerto contento, ‘¿por una causa buena? uhum.. yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de causa buena, eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa” (PUIG, 1997, p.285). Como afirmava o próprio Puig, segundo Suzanne Jill-Levine, “para triunfar, ‘uma mulher’, como ele muitas vezes se referia a si mesmo, não tinha outra alternativa senão ser ambivalente” (JILL-LEVINE, 2002, p.44).

Por meio dessa duplicidade, Molina alcança sua condição de estrela de cinema, como sempre sonhou, e tal configuração também afirma o motivo do estrelato na configuração da narrativa de *El beso de la mujer araña*. Além disso, sua duplicidade funciona como uma via de realização pessoal, pois um de seus anseios surgido da convivência com Valentín, na prisão, era despertar neste o desejo erótico, como Leni desperta em Werner no filme *Destino*, e, por essa via, ocupar o lugar arquetípico da amada em sua relação com Valentín. O procedimento acaba por situar Molina entre a ação política e a atuação cênica, conforme também observa Neyret (2007), de modo que o romance se torna uma espécie de desafio irônico, por parte de Puig, às elites intelectuais argentinas tanto de direita quanto de esquerda, nos anos 1970.

A matriz escritural que conduz o procedimento, entretanto, continua sendo proveniente do cinema. Para Manuel Puig, que tinha estudado com os neorrealistas italianos nos anos 1950 e, desde então, adotado uma visão crítica do cinema identificado com uma causa ideológica:

Os filmes não eram filmes se não te convidassem a sonhar. A ironia é que os realistas sociais “com suas ideias tão claras e pretensões semelhantes” e os cineastas como Carlo Lizzani ou Pietro Germi foram esquecidos. O fracasso dos neorrealistas talvez tenha dado a Puig uma chave para o sucesso e o desejo de produzir uma arte que, sem deixar de ser comprometida, também fosse de entretenimento (JILL-LEVINE, 2002, p.92).

A opção de Puig por uma narrativa moldada pelos valores e os motivos do cinema de feição romântica dos anos 1930 e 1940, no contexto da revolução sexual dos anos 1960, problematiza a suposta alienação de Molina e, de certo modo, das obras de Puig, pois, sob sua ótica, enquanto o uso que, por vezes, os intelectuais e os partidos políticos fizeram do marxismo traía os princípios do pensamento de Marx ao transformar o indivíduo em estatísticas, e o capitalismo reprimia a individualidade e a sexualidade, então as estrelas do cinema, exploradas pelo sistema de produção, potencialmente autodestrutivas e marcadas por seu desafio erótico, eram, de certo modo, mais revolucionárias do que qualquer uma das alternativas políticas então em discussão, conforme ressalta Jill-Levine, a propósito da poética de Puig.

O que faz Puig – assim como a personagem Don Quijote, de Cervantes, no famoso capítulo X da segunda parte desse romance espanhol – é manter-se invariavelmente fiel à sua concepção da realidade, na narrativa, cuja constituição se dá em uma relação de intercâmbio com a fantasia que, de certo modo, faz parte, também, de sua realidade imediata no cinema.

MOLINA, AUTOR DE EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

A fidelidade de Puig ao gosto pelo cinema de feição romântica encontra seu ápice, em *El beso de la mujer araña*, no último

dos seis filmes que Molina narra a Valentín, ao longo dos capítulos XI, XII, XIII e XIV. A base para a recriação feita pela personagem é o filme mexicano *Hipócrita* (1949)¹⁵, sobre uma cantora de cabaré, que abandona a fama e a fortuna em nome do amor por um jornalista alcoólico e idealista. Segundo Jill -Levine (2002), o musical *Holiday in Mexico* (1946)¹⁶, no qual a filha de um embaixador se apaixona por um músico famoso, também serviu de matriz para a criação de Molina. O relato de Molina se constitui, pois, numa criação a partir dos filmes anteriores, razão por que o designamos, aqui, como *La cantante y el reportero*, atendo-nos aos mesmos critérios empregados anteriormente, quando tivemos que designar algum dos filmes narrados (e recriados) por Molina, mas não nomeados por ele.

Nesse filme, é como se o exercício de contar e inventar filmes, realizado pela personagem a partir da narração dos filmes anteriores, tivesse servido como uma preparação para a celebração de uma verdadeira festa textual, na narrativa, em que Molina cria seu próprio melodrama cinematográfico, a partir de um melodrama mexicano. Segundo Julia Romero, “a estética que [Puig] descobre no cinema mexicano é a sua própria, mas ela se manifesta por meio de novos repertórios, principalmente a partir de *O beijo da mulher aranha*” (1996, p.8). Por isso, Puig-Molina investe nos principais aspectos do melodrama cinematográfico para a criação do filme em questão, que se constitui, desse modo, numa *mise-en-abîme* do próprio romance.

O primeiro elemento necessário a essa “produção cinematográfica” era a determinação de uma protagonista, cuja escolha foi uma espécie de síntese das demais protagonistas dos filmes anteriores relatados por Molina e, de certo modo, uma representação do próprio Molina, uma vez que, depois dos anos 1960, com a revolução sexual e os questionamentos por que passam então o machismo e o patriarcalismo, uma mulher romântica nos moldes dos melodramas cinematográficos dos anos 1930 e 1940 era totalmente anacrônica e, mesmo,

pouco verossímil. Então,

A única “mulher” romântica que restou foi Molina, a personagem criada por Puig em *O beijo da mulher aranha*, certo tipo de “diva” antiquada que trabalhava em salões de beleza ou em lojas fazendo vitrines, que correspondia, em certos aspectos, a uma versão educada de si mesmo ou, como ele dizia, “um tipo que eu conhecia muito bem” (JILL-LEVINE, 2002, p.236).

Na verdade, em *La cantante y el reportero*, encontramos uma série de motivos típicos do melodrama, em geral marcados pela saturação sentimental, que constitui uma das marcas do gênero. Um deles é o motivo do amor entre dois indivíduos de classes diferentes (ele, um representante da classe trabalhadora; ela, uma moça rica), muito recorrente no melodrama cinematográfico latino-americano, que, além disso, se ajusta ao histórico da problemática desigualdade social no continente.

Esse motivo se associa ao do triângulo amoroso que opõe, na história narrada, o marido (rico e mau, portanto, o vilão), a atriz (estrela e bela, logo, a heroína) e o jornalista (bom moço e pobre, por isso, o mocinho), deixando claros os papéis narrativos e sociais que ocupam na diegese. Instituído o núcleo central da narrativa, estão definidas as bases para a configuração do melodrama, nos moldes característicos do gênero no cinema, tomando-se, pois, o destino, ou melhor, *la desdicha*, como seu principal eixo e o esquematismo como um dos principais traços formais que o definem.

Seguindo-se a linha esquemática já apontada, aparece o motivo da infelicidade conjugal, porque, apesar de (ou justamente por ser) casada com um magnata que lhe garante uma vida abastada, falta à cantora a felicidade (metáfora do amor):

Él [el reportero] le pregunta si ella es feliz en esa jaula de oro. A ella no le gusta que le diga eso. Y le cuenta la verdad, que agotada por la lucha del teatro, donde había llegado a escalar los más altos peldaños, se dejó convencer por la oferta de un hombre al que creía bueno. Ese hombre, riquísimo, la llevó a viajar, a ver mundo, pero de vuelta en su país se volvió más y más celoso, hasta reducirla casi a una prisionera (PUIG, 1997, p.228-229).

Vítima, portanto, de seu próprio destino, a cantora não vê alternativas para libertar-se. Como se nota, é preciso ler a narrativa contada por Molina considerando-se, sempre, que seu relato sedutor porta, também, uma piscadela para o leitor, pois, ao mesmo tempo em que homenageia o cinema melodramático dos anos 1930 e 1940, aponta para transformações no tecido social que fazem os modelos e as normas sociais presentes em tais filmes parecerem ultrapassados. De certo modo:

Estes exemplos [de filmes que pregam o amor único e a entrega total] mostram um aspecto discursivo sentimental do melodrama numa época em que seus valores faziam parte do consenso social. A atomização deste corpo de valores, por volta de 1950, ajuda o colapso dessa estrutura original (OROZ, 1992, p.48).

O excesso e o exagero que marcam a representação, no relato fílmico criado por Molina, constitui, também, uma paródia respeitosa, homenagem, de certo modo, ao modelo de melodrama que serviu a Puig de sustentáculo para a criação de sua poética. Representa o retorno de uma literatura comprometida com contar uma história, e menos afeita à tendência ao fantástico e ao real maravilhoso característicos das

narrativas do *boom* da literatura hispano-americana, e menos preocupada, também, com certos matizes experimentais de sua própria obra literária anterior – é o caso de *La traición de Rita Hayworth*, de 1968, se pensarmos, por exemplo, nos monólogos longuíssimos e, por vezes, confusos para o leitor, e de *Boquitas pintadas*, de 1969, marcado por uma concepção estrutural aberta, inorgânica, calcada na fragmentação e na incorporação de procedimentos construtivos provenientes das técnicas de montagem do cinema.

Apesar do procedimento paródico respeitoso, não desaparece o efeito irônico, na diegese, na medida em que se contrastam certos valores culturais das décadas de 1930 e 1940 – a concepção de família patriarcal, o papel da mulher no tecido social, o machismo, etc. – com o contexto da revolução sexual, na década de 1970, e, ao mesmo tempo, aponta-se para um dato concreto: a sobrevivência de certo conservadorismo que, em meio ao histórico de golpes militares e autoritarismos, impôs-se, de certo modo, à sociedade e à cultura argentinas do século XX (e que não difere do conjunto da América Latina, também).

A importância conferida, portanto, à comunicação entre o espectador ou leitor e o texto torna coerente a opção pelo melodrama nos moldes tradicionais, na versão de Molina. Desse modo, sua história, em *La cantante y el reportero*, investe na hipersensibilidade, um dos dois principais traços formais do melodrama, segundo Oroz – o outro é o esquematismo –, com vistas à aproximação do público. Esse traço ganha relevo, na versão de Molina, nas cenas em que ele coloca o jornalista e a cantora frente a frente, impulsionando-os a lutarem por seu amor:

El muchacho le dice que por ella se atrevería a cualquier cosa, y no le tendría miedo al otro, ella lo mira fijo, desde el diván, y saca un cigarrillo. Él se le acerca para encendérselo, y ahí la besa. Ella lo abraza, por un momento se deja

llevar por un impulso, y le dice que lo necesita..., pero entonces él le dice que se vaya con él, que deje todo, joyas, pieles, vestidos, magnate, y lo siga. Pero a ella le da miedo. [...] Él le insiste que ahora o nunca. Ella le dice que se vaya. Él le dice que no, que de ahí no saldrá sin ella, y la agarra de los brazos, y la sacude, como para que pierda el miedo (PUIG, 1997, p.229).

Como se nota, a versão narrativa do filme criada por Molina apresenta uma retórica binária, em que os sentimentos, os valores e os comportamentos portam, sempre, duas alternativas que, via de regra, seguem a orientação do melodrama enquanto gênero, que se estrutura a partir de dicotomias como bem/mal, amor/ódio, rico/pobre, etc. No trecho acima, por um lado, a estrela nunca abandona plenamente sua condição, mas, por outro, as personagens são movidas por impulsos, apresentam uma necessidade incontida do outro, que representa, também, certa fragilidade do eu, e apresentam-se como estando à mercê do destino, seguindo, a esse respeito, uma mitologia burguesa acerca dos padrões de vida – marcada pela contradição entre a vazão dos sentimentos e da individualidade e o cálculo, no plano das relações sociais e institucionais, que aponta para uma das maiores ironias de Puig em relação ao comportamento de certos setores das classes médias argentinas, obliquamente aludidas no plano da representação literária, por meio de tal procedimento.

De certo modo, a fabulação fílmica recriada na diegese do romance também aponta para certas semelhanças entre as personagens do melodrama e os zumbis que o próprio Molina apresentou no filme *La vuelta de la mujer zombi*. Como os zumbis, as personagens do melodrama são comandadas por poderes (mitos) que as despersonalizam e determinam seu destino. Não se pode perder de vista, pois, o fato de que a impetuosidade dos sentimentos na representação recriada por Molina não é ingênua e que, de maneira ambivalente, celebra

e critica o melodrama enquanto gênero.

No sexto filme, a cantora, motivada pela tensão entre o sentimento amoroso e o medo ou apego ao marido, renuncia, inicialmente, a viver o seu amor verdadeiro, porém, posteriormente, decide sacrificar-se em nome desse sentimento, abandonando o magnata e prostituindo-se para obter dinheiro para procurar o rapaz e, depois, para sustentá-lo e, em vão, tentar ajudá-lo a recuperar-se do alcoolismo, optando, então, por uma vida simples, longe do *star system*. Há nisso, ainda, uma possível alusão à trajetória de vida de Greta Garbo que, aliás, Caio Fernando Abreu retomaria, no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), que também recorre à estética melodramática em sua configuração, numa narrativa marcada pelo cinema e pela canção popular de feição romântica dos anos 1940 e 1950, e que é herdeira da linha encabeçada por Puig mais de duas décadas antes.

Como Garbo, no auge do sucesso e da fama, a cantora do filme narrado por Molina abandonou tudo. Diferentemente de Garbo e de Dulce Veiga, no romance de Caio Fernando Abreu, que é flagrada pelo narrador, feliz e realizada vivendo no interior do Brasil, a personagem da história narrada por Molina sofre a punição por sua infração às convenções sociais, no seu caso, em razão do recurso à prostituição. Mas é no que a história narrada por Molina porta de trabalho com a linguagem que se nota o trabalho de recriação do melodrama cinematográfico tradicional por Puig na literatura, especialmente no que se refere à atuação da estrela de cinema, à apoteose de sentimentos e aos elementos constitutivos dos detalhes tanto das personagens, como o figurino, quanto das cenas da história que narra.

No trecho seguinte, por exemplo, temos a expressão máxima da atuação da estrela, na representação do filme melodramático de Molina. A cena se dá antes que a cantora abandone sua vida com o marido para lutar por seu amor, num encontro inusitado dos três em sua casa, com a chegada inesperada do jornalista, que quer falar com ela:

El muchacho, furioso de ver que ella toma del brazo al magnate, le dice que le da asco todo y que el único agradecimiento que le pide [por el favor que le hizo a ella] es que lo olviden para siempre. Tanto ella como el magnate no dicen una palabra, el muchacho se va, pero deja sobre una mesa un papel, con la letra de la canción que le ha escrito. El magnate la mira a la chica, ella tiene los ojos llenos de lágrimas, porque está enamorada del muchacho, y ya no lo puede negar, no se lo puede negar a ella misma, que es lo peor. El magnate la mira bien fijo en los ojos y le pregunta qué es lo que siente por ese pelagatos periodista. Ella no puede contestar, tiene un nudo en la garganta, pero cuando ve que el tipo está levantando presión, bueno, traga saliva y dice que ese pelagatos periodista no es nada para ella, pero que se vio envuelta con él por lío de ese diario. [...] la chica, aterrorizada de que lo que el magnate realmente quiera sea vengarse del muchacho, le niega el nombre [del diario]. El magnate entonces le da una gran bofetada, la tira al suelo. Se va. Ella queda tirada sobre una alfombra que parece como de armiño, el cabello renegrido sobre el armiño blanco, y parecen estrellas las lágrimas que titilan... Y levanta la mirada... y ve sobre uno de los taburetes de raso... un papel. Se levanta y lo agarra, lo lee... “... Aunque vivas prisionera, en tu soledad tu alma me dirá... te quiero. Flores negras del destino... nos apartan sin piedad, pero el día vendrá en que seas... para mí no más, no más...”, y ella se lleva ese papel todo estrujado al corazón, que a lo mejor está tan estrujado como ese papel, tanto... o más (PUIG, 1997, p.233, grifos nossos).

O trecho porta uma notável semelhança estrutural com um roteiro cinematográfico, marcado por indicações de detalhes da composição da cena – cor, estado e localização dos objetos –, detalhes referentes aos sentimentos e aos estados emocionais das personagens envolvidas, em geral caracterizadas pelo descontrole emocional e pelo excesso de gestos, sentimentos e emoção, acentuado, no trecho, pela recorrência de termos como “todo”, “siempre”, “tan”, “más”, etc. Contudo, destaca-se, na cena, a atuação da atriz, que renuncia (ante o marido) a seu amor pelo jornalista, apesar de que não “puede negar a ella misma”, pois se trata de seu destino, e isso a condena ao sofrimento físico e sentimental. A cena culmina, então, com a bofetada do marido (simbolicamente traído, segundo a organização esquemática da estética melodramática) e a expectativa de que o amor vencerá, sugerida pela letra da canção que o jornalista lhe deixou – versos do bolero “Flores Negras”, outro detalhe que aponta para o cuidado de Puig-Molina na criação de seu filme-relato melodramático.

A cena em questão constitui uma amostra do que Silvia Oroz chama de filmes para chorar, uma das variantes do melodrama cinematográfico latino-americano mais bem aceitas pelo público até os anos 1950. Segundo a autora, esse público não se incomoda em chorar diante de cenas como essa, apesar de que, depois, os espectadores riem de si mesmos e dos filmes, observando que não passam de histórias de cinema. Trata-se do recurso ao estrelismo e ao sentimentalismo para aproximar o espectador da história contada, por meio de uma relação de identificação entre o filme e o público. Ainda segundo Oroz:

O estrelismo foi o mecanismo ideal para a promoção planejada da produção cinematográfica. Através desse esquema de produção, que gerou filmes narrativos, institucionalizou-se o espetáculo cinematográfico, e esta foi a base usada pela indústria cinematográfica

latino-americana para conquistar seu natural mercado continental. Desse modo, o cinema e o gênero melodramático converteram-se no veículo fundamental da comunicação das massas na América Latina (OROZ, 1992, p.43).

Sob tal perspectiva, a identificação se dá, normalmente, com a heroína, no entanto, é comum o recurso a personagens que enternecem, despertando no espectador um sentimento de pena. É o que ocorre nesse melodrama narrado por Molina, na configuração do conflito vivido pelo jornalista, vitimado pelo “mau de amor” e pelo alcoolismo. O trecho a seguir merece ser citado, especialmente se se tiver em vista a perspectiva de entretenimento, mas não ingênua, de Puig:

[mientras tocan una melodía muy triste] Él, con una navaja, escribe sobre una mesa, que está llena de inscripciones de corazones, nombres y también groserías, ahí escribe la letra para esa canción y la canta. [...] [tras haber escrito en la mesa una canción romántica] Y desesperadamente agarra el vaso para empinárselo, y no ve reflejado más que a él mismo todo desgredado ahí en el fondo del vaso, y entonces con todas sus fuerzas tira el vaso contra la pared, y lo hace añicos (PUIG, 1997, p.234-235).

O motivo da bebida como alternativa para amenizar o sofrimento amoroso é relativamente comum no melodrama cinematográfico latino-americano, segundo Oroz, e aparece, por exemplo, no filme *O ébrio*, identificado à personagem de Vicente Celestino¹⁷. No trecho acima, o jornalista, que também é um compositor de canções de feição romântica, embriaga-se e escreve com uma navalha sobre a mesa de madeira do bar onde se encontra – a situação não poderia ser mais *kitsch* – uma canção que é, de certo modo, uma declaração de amor à

amada ausente¹⁸. O patetismo da situação aumenta quando, após terminar a letra da canção, notando a ausência da amada, a personagem expressa sua insatisfação pessoal quebrando um copo contra a parede.

Vale a pena ressaltar, ainda, a presença da música de fundo, no trecho citado, porque o cinema melodramático colaborou para a difusão da canção de feição romântica, na América Latina, levando-a servir, também, de matriz escritural para muitas narrativas do pós-*boom*, como se pode notar nos romances de Puig – por exemplo, *Boquitas pintadas* e, mesmo, *El beso de la mujer araña*, que recorre várias vezes a letras de canções, geralmente boleros reais ou inventados, para a sua constituição.

Da recriação por Molina-Puig do melodrama *La cantante y el reportero*, podemos notar, então, que o gosto de Puig pelo cinema obedece, sob a ótica criativa de Molina, sempre, a uma *mise-en-scène* melodramática, pois, no fundo, “todos os filmes que ele amava eram, em sua essência, melodramas em estilo hollywoodianos” (JILL-LEVINE, 2002, p.249). Desse modo, pouco importa se o filme incorporado à diegese pelo procedimento narrativo do protagonista é uma produção alemã dos anos 20, ou argentina dos anos 30, ou mexicana dos anos 40, ou, ainda, japonesa dos anos 50, conforme observa Jill-Levine, desde que haja mulheres sofredoras, traições e abandono. Pois, para Molina e, por que não admitir, para o próprio Puig, importa que os filmes entretenham, ou, para retomar uma expressão de Molina reiterada inúmeras vezes a respeito de filmes e estrelas do cinema, *que estuvieran divinas*: “y para las películas es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?” (PUIG, 1997, p. 85).

O que importa, de fato, portanto, na relação de Molina com o cinema e, por extensão, na constituição de *El beso de la mujer araña* a partir de uma matriz escritural cuja base é o cinema, é a experiência individual do protagonista com a

linguagem cinematográfica, por meio de sua arte de narrar e inventar filmes, procedimento que, na diegese, se estrutura no diálogo, e se configura, também, numa estratégia de sedução de Molina em relação a Valentín.

Enquanto que, nos filmes anteriormente contados por Molina, sua imitação parece tornar indistintas a atitude estética (o prazer da narração) e a atitude crítica (o reconhecimento das semelhanças entre as histórias narradas nos filmes e o seu contexto mais imediato, na prisão), o último dos filmes criados por Molina se identifica com sua própria estratégia sedutora e, como já afirmamos antes, com a estratégia construtiva do próprio romance, de certo modo. O sexto filme se constitui numa metáfora da teia sedutora que Molina cria para seduzir Valentín (e, por extensão, o leitor), colocando-os em relação.

O efeito ambivalente resultante de tal *mise-en-abîme* se deve às semelhanças entre os filmes narrados por Molina e as técnicas estruturais de imitação e narração a que o protagonista recorre – interrupções em pontos que deixam o leitor interessado pela continuação da história, produzindo certo efeito de suspense –, que converte a experiência do leitor em um jogo. De certa maneira, o prazer estético potencializado na narrativa se manifesta na tensão entre o prazer de si e o prazer no outro, como um recurso à manifestação da própria subjetividade.

Puig, ainda nos anos 60 do século XX, quando inicia seu trabalho como escritor, atenta para o fato de que o cinema foi o meio que, acompanhado pelo rádio, estruturou a cultura de massa até 1950, aproximadamente. A partir dos produtos difundidos pela cultura de massa, o público acompanhava, por meio de novelas de rádio e do cinema, algumas de suas formas de ver, sentir e expressar o mundo (MARTÍN-BARBERO, 2001). Na criação de *El beso de la mujer araña*, por sua vez, o autor investe, então, no cinema enquanto elemento mediador que não só conecta as personagens, mas que localiza, também, no plano da circulação e da comercialização de produtos culturais, uma ampla gama de leitores possíveis.

Mas a mediação, nesse romance, alcança uma dimensão mais complexa, na medida em que se instaura na imanência textual e no tecido social, por meio da existência concreta do romance enquanto produto de cultura. No nível diegético, Molina é mediador na relação entre Valentín e a polícia – e traidor, também. No entanto, ao final, a carga negativa de sua traição é redimida em razão de seu desfecho marcado pelo sacrifício que, em nome do amor, anula suas faltas anteriores.

Mas Molina também é quem concede a Valentín o poder-dizer que dota o militante de uma imaginação aberta à fantasia que lhe servirá de alternativa para enfrentar os horrores imediatos da prisão, da violência e da tortura. Além disso, as histórias narradas por Molina e, ainda, os trechos em que Valentín adere ao jogo e à fantasia a partir da matriz cinematográfica funcionam como mediadores para que as personagens se descubram e se (re)conheçam em sua própria intimidade e subjetividade, de modo que suas consciências e seus corpos alcançam uma dimensão de politização e liberação superior à que apresentavam no início da narrativa (VERA, 2008).

Além disso, a narrativa de *El beso de la mujer araña* problematiza a relação entre o nacional, o popular e o massivo, na cultura e, especificamente, na literatura hispano-americana da época, ao incorporar, no nível diegético, o melodrama no âmbito da cultura de massa da primeira metade do século XX, que estava vinculado à constituição de identidades nacionais e, ao mesmo tempo, à moldagem de um imaginário coletivo com vistas à despolitização das contradições cotidianas, pois essa é a conjuntura da consolidação da cultura de massa na América Latina até por volta dos anos 1950, segundo Martín-Barbero.

Considerando-se que Puig publica seus primeiros livros no final dos anos 1960, quando ainda não tinham ocorrido os debates acerca da pós-modernidade na América Latina, e as influências de Borges, Cortázar, Carlos Fuentes, Asturias e demais escritores associados ao *boom* constituíam a esfera elitizada da literatura em língua espanhola do continente no

momento, a poética do escritor, que desde então se afirmaria em pressupostos de aproximação do massivo e do *pop*, significou um desafio ao elitismo cultural tanto argentino quanto espanhol, conforme, aliás, também notam Jill-Levine (2002) e Silviano Santiago (2008).

Desde os romances iniciais sua obra, e abertamente em *El beso de la mujer araña*, incorporou em sua textualidade a fase de transição das duas grandes etapas da cultura de massa no continente: a primeira, que vai até os anos 1950, presente nos filmes com que a narrativa do romance dialoga; e a segunda, que começa a se delinear a partir dos anos 1960, em cujas ações da indústria cultural se destaca a necessidade de criar sonhos nos potenciais consumidores e, desse modo, constituir ou consolidar uma sociedade de consumo na América Latina, também.

Nesse contexto, sua narrativa tanto dá mostras de certa nostalgia em relação a certos produtos culturais do passado (o cinema dos anos 1930 e 1940, por exemplo) quanto se ajusta à complexa realidade de seu presente, em que as ditaduras, as crises econômicas e a crise dos próprios mitos fundadores das nações latino-americanas – países novos, países do futuro – requerem uma leitura crítica da realidade. Sua resposta, é um texto simultaneamente político, paródico, *maricón* e, sobretudo, cinematográfico.

UM CASO DE AMOR PELA RADIONOVELA: *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*, DE MARIO VARGAS LLOSA

LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR, PUBLICADO EM 1977, É O QUINTO ROMANCE do peruano Mario Vargas Llosa e, nele, o escritor intensifica uma relação de aproximação com o folhetim e com o gênero melodramático que até então tinha sido somente esboçada¹⁹. A trama da narrativa alterna a história plasmada de elementos autobiográficos da iniciação amorosa da personagem-protagonista Marito ou Varguitas com a tia Julia – irmã da esposa de seu tio, doze anos mais velha do que o rapaz, que tem dezoito anos – com as narrativas do escrevinhador Pedro Camacho, que é um boliviano autor de radioteatros ou radionovelas que, como Varguitas, trabalha numa emissora de rádio. Ao que parece, Vargas Llosa encontra no boliviano autor de radioteatros Raúl Salmón um possível antecedente para a configuração literária de Pedro Camacho, personagem fundamental na constituição de *La tía Julia y el escribidor* (NAVARRO, 1998).

Ao longo da diegese, a radionovela (e, por extensão, o melodrama e o folhetim) serve de matriz para a estruturação de todos os núcleos temático-formais do romance, a saber: os radioteatros de Pedro Camacho; a narrativa (não o acontecimento) da relação amorosa entre Marito e a tia Julia; e a própria vivência de Marito em sua trajetória ou seu objetivo de tornar-se escritor.

O romance está organizado em vinte capítulos, sendo que os capítulos pares, a partir do segundo até o décimo oitavo, são dedicados aos radioteatros de Pedro Camacho. Esse é o universo predominante na narrativa, que encontra em Pedro Camacho um emblema, pois toda a diegese está esquematizada a partir de uma estrutura binária ligada à ideia de

estratificação cultural que, no entanto, deixa entrever certa problematização desse esquema. O fato de haver na diegese duas emissoras de rádio pertencentes a um mesmo proprietário (numa trabalha Pedro Camacho; na outra, Varguitas), mas cujas programações são totalmente diferentes, já aponta para essa tentativa de, por diferentes vias, ou melhor, mediações, alcançar tanto o público pertencente às camadas populares quanto o público de classe média, por meio dos produtos culturais que oferecem.

Varguitas, por sua vez, trabalha numa atividade “de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de informaciones de Radio Panamericana” (VARGAS LLOSA, 2003, p.15), ao passo que Pedro Camacho é contratado para escrever radioteatros para a Rádio Central. A descrição de cada uma das emissoras aponta para a distinção que apresentam uma em relação à outra:

Las dos estaciones de radio pertenecían al mismo dueño y eran vecinas, en la calle Belén, muy cerca de la Plaza San Martín. No se parecían en nada. Más bien, como esas hermanas de tragedia que han nacido, una, llena de gracias y, la otra, de defectos, se distinguían por sus contrastes. Radio Panamericana ocupaba el segundo piso y la azotea de un edificio flamante, y tenía, en su personal, ambiciones y programación cierto aire extranjerizante y snob, ínfulas de modernidad, de juventud, de aristocracia. [...] Se pasaba mucha música, abundante jazz y rock, y una pizca de clásica, sus ondas eran las que primero difundían en Lima los últimos éxitos de Nueva York y de Europa, pero tampoco desdeñaban la música latinoamericana siempre que tuvieran un mínimo de sofisticación; la nacional era admitida con cautela y sólo al nivel del vals. Había programas

de cierto relente intelectual, Semblanzas del Pasado, Comentarios Internacionales, e incluso en las emisiones frívolas, los Concursos de Preguntas o el Trampolín a la Fama, se notaba un afán de no incurrir en demasiada estupidez o vulgaridad (VARGAS LLOSA, 2003, p.16, grifos nossos).

No parágrafo seguinte da narrativa, para reforçar o efeito de contraste, o narrador-protagonista apresenta, pela primeira vez, a Rádio Central:

Radio Central, en cambio, se apretaba en una vieja casa llena de patios y vericuetos, y bastaba oír a sus locutores desenfadados y abusadores de la jerga, para reconocer su vocación multitudinaria, plebeya, criollísima. Allí se propagaban pocas noticias, y allí era reina y señora la música peruana, incluyendo la andina, y no era infrecuente que los cantantes indios de los coliseos participaran en esas emisiones abiertas al público que congregaban muchedumbres, desde horas antes, a las puertas del local. También estremecían sus ondas, con prodigalidad, la música tropical, la mexicana, la porteña, y sus programas eran simples, imaginativos, eficaces: Pedidos Telefónicos, Serenatas de la Farándula, el Acetato y el Cine. Pero su plato fuerte, repetido y caudaloso, lo que, según todas las encuestas, le aseguraba su enorme sintonía, eran los radioteatros (VARGAS LLOSA, 2003, p.17, grifos nossos).

Como se pode notar, o contraste entre as duas emissores se dá em todos os níveis, desde suas acomodações até o pessoal que trabalha em cada uma e, principalmente, em suas

propostas culturais. Enquanto a Radio Panamericana, onde trabalha o protagonista, caracteriza-se pelo desejo de sofisticação e pela assunção de uma aparência estrangeira, com o objetivo de conquistar um público de classe média com pretensões burguesas, a Rádio Central, por sua vez, caracteriza-se por sua programação popular (músicas locais, regionais e latino-americanas, em oposição à preferência pela música norte-americana e europeia da Rádio Panamericana) e, ainda, por seus programas conduzidos por apresentadores afins a esse mesmo universo (“sus locutores desenfadados y abusadores de la jerga”).

Por um lado, tem-se uma polarização entre um universo com pretensões elevadas (aristocratizantes, como o caracteriza o narrador-protagonista) e outro em que o popular se faz presente numa perspectiva eufórica, mas, por outro lado, não se pode deixar de observar que se trata de uma estratégia associada, também, às ações da indústria cultural para alcançar o maior número possível de ouvintes e consumidores em potencial, pois ambas as emissoras pertencem ao mesmo dono. Conforme observa Umberto Eco (1993), a partir da segunda metade do século XX, é praticamente impossível isolar-se do alcance da indústria cultural e dos produtos da cultura de massa, no Ocidente, mantidas, obviamente, as variadas proporções de seu alcance em cada região.

No entanto, é preciso desconfiar tanto da perspectiva apocalíptica – que vê na ação da indústria cultural e nos produtos da cultura de massa uma degeneração da alta cultura – quanto da perspectiva dos integrados – que vê na indústria da cultura e nos produtos massivos uma plena democratização da cultura, ainda que suas ações de fato acarretem, também, uma maior circulação de produtos culturais junto a setores populacionais amplos e variados e, nesse sentido, represente certa democratização da cultura e da informação, desde seu surgimento.

A propósito da incorporação do universo radiofônico na estruturação diegética de *La tía Julia y el escribidor*, a distinção

no âmbito das aparências se choca com a ampla aceitação de certos produtos veiculados pela emissora que, em princípio, está associada ao universo social e cultural tradicionalmente vinculado à baixa cultura – Rádio Central –, especialmente pela emissão de radioteatros.

Ganha destaque, ainda, nos trechos citados anteriormente, o fato de que a oposição entre as duas emissoras coloca em relação não só as chamadas alta e baixa culturas, mas, especialmente, a cultura de massas e a cultura popular, ambas, de certo modo, agenciadas ou mediadas pelas ações da indústria cultural, no contexto da narrativa. O que baliza os contrastes figurativizados pelas duas emissoras de rádio e que se expande para outros aspectos da narrativa – como a relação do indivíduo com o literário, com a música e com o cinema – é o fato de que, na Rádio Central, se manifestam preferências e opções culturais que mantêm vínculos de origem e de sobrevivência com a cultura popular: uma linguagem marcada pela gíria periférica, uma programação para multidões, mas que considera a presença andina da região, um público predominantemente trabalhador, de origem étnica mestiça e local.

A narrativa trata do momento da chegada e da afirmação das ações da indústria cultural no Peru, mas trata, também, dos processos de apropriação e intercâmbio cultural que fazem com que certas matrizes provenientes do universo popular sejam incorporadas, também, ao massivo, sem que, por isso, se descaracterizem enquanto produtos capazes de carregar um valor simbólico ligado ao âmbito popular.

Também quanto a isso, a programação da Rádio Central prima pelo simples, pela imaginação e pela eficácia comunicativa, baseada numa relação de proximidade com o ouvinte e no apelo a uma comunicação informal, que procura agregar à comunicação certos traços da vivência coletiva e de informalidade que são típicos das tradições orais da cultura popular. É esse aspecto que, aliás, justifica a ampla aceitação dos radioteatros, no plano da história narrada, pela maioria das personagens da narrativa, especialmente as mulheres e as camadas

populares em geral, mas não só, pois até mesmo o presidente do país se torna um apaixonado pelas histórias de Pedro Camacho, e o próprio Varguitas vai, pouco a pouco, aproximando-se tanto do escrevinhador quanto de suas narrativas, apesar de que, no início, mantém uma distância desdenhosa que marca sua opção pela chamada alta cultura.

Segundo Jesús Martín-Barbero, na América Latina as massas não se dissociam totalmente do povo, pois aqui o “popular não fala somente a partir das culturas indígenas ou camponeas, mas também a partir da trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.28). Desse modo, é preciso pensar o popular na cultura “não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado – e um passado rural –, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.74).

A presença dos radioteatros e sua acolhida pelo público, na narrativa de *La tía Julia y el escribidor*, aponta para uma importante dimensão da cultura de massas na América Latina: o fato de que ela surge não só para as massas identificadas às camadas médias no tecido social, mas surge, também, como um lugar em que as massas e, ainda, as camadas populares inseridas no âmbito urbano em que se desenvolve a produção cultural massiva encontram representações simbólicas identificadas com suas formas de ver, sentir e expressar o mundo.

O radioteatro, em *La tía Julia y el escribidor*, é representativo, portanto, de um momento de transição da própria cultura de massa na América Latina: a) sua primeira fase, que vai até os anos 1950; e a b) segunda fase, mais identificada com os rumos que a cultura de massa assumiria posteriormente, no continente, que marca o fim da era de ouro do rádio e o início da era da TV (MARTÍN-BARBERO, 2001). Na diegese, tratando da Rádio Central e dos radioteatros, o narrador-protagonista comenta essa transição:

Pasaban media docena al día, y a mí me

divertía mucho espiar a los intérpretes cuando estaban radiándolos: actrices y actores declinantes, hambrientos, desastrados, cuyas voces juveniles, acariciadoras, cristalinas, diferían terriblemente de sus caras viejas, sus bocas amargas y sus ojos cansados: “El día que se instale la televisión en el Perú no les quedará otro camino que el suicidio”, pronosticaba Genaro hijo, señalándolos a través de los cristales del estudio, donde, como en gran pecera, los libretos en las manos, se los veía formados en torno al micro, dispuestos a empezar el capítulo veinticuatro de *La familia Alvear*. Y, en efecto, qué decepción se hubieran llevado esas amas de casa que se enternecían con la voz de Luciano Pando si hubieran visto su cuerpo contrahecho y su mirada estrábica, y qué decepción los jubilados a quienes el cadencioso rumor de Josefina Sánchez despertaba recuerdos, si hubieran conocido su papada, sus bigotes, sus orejas aleteantes, sus várices. Pero la llegada de la televisión al Perú era aún remota y el discreto sustento de la fauna radioteatral parecía por el momento asegurado (VARGAS LLOSA, 2003, p.17-18).

O fragmento não só trata desse estágio de transição entre a era do rádio e a chegada e difusão da televisão ao Peru, mas também desmitifica o universo ficcional que o sucesso dos radioteatros cria em relação aos atores cujas vozes os ouvintes acompanham pela transmissão. A voz galante de Luciano Pando e a voz cadenciosa de Josefina Sánchez são disfóricas em relação às próprias personagens que, segundo o narrador, não portam nenhum atrativo para os ouvintes além da voz e são, também, como a maioria de seus ouvintes, trabalhadores que integram as camadas pobres da população limenha.

Na verdade, está em jogo a capacidade do rádio de envolver o ouvinte numa atmosfera que se sustenta pelo desejo de saber a continuação do episódio da história narrada, em conjugação com as projeções imaginárias dos ouvintes acerca das personagens e de seus respectivos contextos, num processo em que a personagem e o ator se confundem no imaginário do público-ouvinte. Esse efeito seria, posteriormente, substituído pela predominância da imagem, na era da TV, e por uma reconfiguração da relação com o espectador, apesar de que a identificação dos atores com as personagens por eles representadas continuaria sendo uma prática comum por parte dos espectadores latino-americanos, por muitas décadas²⁰.

De qualquer modo, ao incorporar tais elementos da cultura de massa, identificando-os à crise do rádio, entre os anos 1950 e o início dos anos 1960, o autor faz, também, uma espécie de lamento pelo fim de uma época cujos produtos culturais colaboraram para a educação sentimental de parcelas significativas de indivíduos no tecido social na América Latina, inclusive de indivíduos que, posteriormente, se converteriam nos escritores que, no pós-*boom*, escreveriam os romances de marcada orientação melodramática e incorporação de produtos como o bolero, o tango, o radioteatro e o cinema, que estudamos aqui. Como sugere o próprio autor, no prólogo ao livro, “las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, a un sentimental propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín” (VARGAS LLOSA, 2003, p.10).

Esse sentimento ambíguo em relação aos radioteatros é o que justifica, apesar da distância crítica, a incorporação, na diégese, de procedimentos e motivos narrativos afins aos folhetins, dos quais o radioteatro constitui uma manifestação, na era do rádio²¹. Esse artifício faz com que *La tía Julia y el escribidor* se constitua numa narrativa que segue os moldes estabelecidos pelo gênero folhetinesco e popularizados e adaptados pela radionovela, pela telenovela e pelo cinema.

O primeiro aspecto que salta à vista na relação que a

narrativa estabelece com a matriz melodramática filtrada pelo folhetim é sua estruturação a partir de diversos núcleos diegéticos. Articulam-se, pois, no romance, os núcleos constitutivos da história da relação amorosa entre Varguitas e a tia Julia – formados, também, pelo amigo Javier, pela prima Nancy, pelo tio Lucho e pela tia Olga, que, posteriormente, será reformulado, com a chegada do pai e da mãe de Varguitas –, o núcleo formado pelas personagens que trabalham nas emissoras de rádio, com os quais Varguitas tem contato – Pedro Camacho, Pablito, Pascual, Genaro e Genaro hijo –, além das personagens que fazem parte das histórias criadas por Pedro Camacho, que aparecem nos capítulos pares do romance, sem uma explicação prévia e, desse modo, também são incorporadas à diegese do romance.

Como sabemos, trata-se de um procedimento do autor para a constituição da estrutura diegética, mas, internamente à narrativa, não há qualquer indício de como se dá tal transposição dos radioteatros do escrevinhador para a história que Varguitas está contando, anos depois, inclusive porque ele insiste em observar que não ouvia tais radioteatros quando eram transmitidos pela Rádio Central. Uma hipótese, talvez tão folhetinesca quanto às narrativas a que se refere, é que Varguitas tenha incorporado tais materiais depois de tê-los encontrado no escritório de Pedro Camacho, pois, como vemos no capítulo XIX da narrativa, depois que Pedro Camacho é internado para recuperação de seu esgotamento e tratamento da iminente loucura, Varguitas o substitui por uns dias, tendo como principal função localizar os escritos do autor e organizar o material. Nesse processo, o narrador-protagonista se aproxima do universo narrativo de Pedro Camacho tanto na condição de leitor quanto na de autor.

Tais radioteatros atribuídos a Pedro Camacho integram, portanto, a totalidade da narrativa de *La tía Julia y el escribidor*, de modo que temos de acrescentar aos núcleos já mencionados os que constituem cada um dos radioteatros. As personagens criadas para as ficções de Pedro Camacho e o próprio

Pedro Camacho funcionam como personagens da narrativa de Varguitas, sendo que, dentre essas, o escrevinhador se destaca pela importância que adquire na diegese, figurando, aliás, como sendo um dos principais focos de atenção do narrador-protagonista, como se sugere já no título do romance, ao lado da amada tia Julia.

Aos diversos núcleos diegéticos somam-se, como características da matriz escritural adotada para a composição da narrativa, o recurso a personagens planas-tipo e personagens planas-estereótipo, sendo que estas predominam nas histórias atribuídas a Pedro Camacho, que estão permeadas de motivos típicos da narrativa folhetinesca de temática amorosa, como o desejo e a relação incestuosa, a gravidez fora do casamento, as falsas identidades, além de variações exóticas associadas ao psicodrama, à religião e à morte.

Outro procedimento típico do folhetim que a estrutura de *La tía Julia y el escribidor* recupera em sua textualidade é o recurso ao corte para a promoção do efeito de suspense ao final dos capítulos. Esse procedimento tem no folhetim uma razão que, inicialmente, não é formal – pois está relacionado ao espaço disponível para o episódio narrado, o rodapé da página, e, também, à necessidade de manter o leitor interessado na narrativa, para que continue comprando o jornal –, porém vai, pouco a pouco, tornando-se uma característica do gênero, que se mantém, inclusive, após a publicação dos folhetins em livro. Em *La tía Julia y el escribidor*, esse procedimento aparece ao final de todos os capítulos pares, do segundo ao décimo oitavo, e a compreensão de sua significação dentro do romance exige que se superem, inclusive, os limites da visão sociológica tradicionalmente aceita para explicar o procedimento: manter as vendas e “segurar” o leitor. Tomemos um exemplo qualquer da narrativa do romance:

Pero pasaron dos, tres, varios segundos, y [Lituma] no disparaba. ¿Lo haría? ¿Obedecería? ¿Estallaría el disparo? ¿Rodaría sobre las

basuras indescifrables el misterioso inmigrante? ¿O le sería perdonada la vida y huiría, ciego, salvaje, por las playas de las afueras, mientras un sargento irreprochable quedaba allí, en medio de pútridos olores y del vaivén de las olas, confuso y adolorido por haber faltado a su deber? ¿Cómo terminaría esa tragedia chalaca? (VARGAS LLOSA, 2003, p.132).

Trata-se do final do quarto capítulo, no qual se narra a história de um Sargento que encontra, por acaso, em Lima, um negro (apresentado na narrativa atribuída a Pedro Camacho como um selvagem) que não se comunica em idioma conhecido por ele. Depois de um tempo, a polícia descobre que se trata de um africano, provavelmente fugitivo ilegal de seu país. Como não sabem o que fazer com o negro nem querem se comprometer com o assunto, o sargento recebe ordem para matar o negro e fazer o corpo desaparecer. Porém, o sargento, impelido pelo senso humanitário ante o negro indefeso, hesita a respeito da ordem recebida. Como se nota, é o mesmo procedimento popularizado no folhetim.

O sargento Lituma – que é, aliás, personagem de outros romances de Vargas Llosa que, aqui, recorre ao procedimento de inserir personagens de uma narrativa em outra –, polariza a tensão narrativa, de modo que o leitor possa se identificar com sua angústia. Mas, além disso, o procedimento interrogativo retoma, de certo modo, a tradição das narrativas orais, nas quais, ao final da narração, que já apresenta toda uma *mise-en-scène* do narrador-autor, fica a expectativa de uma continuação ou, ainda, permanece a curiosidade sobre o destino das personagens, dos heróis.

É como se, pelo procedimento, as narrativas atribuídas a Pedro Camacho se conectassem às suas matrizes populares, por meio desse “e daí?” ou “e depois?” cuidadosamente instalado na mente de cada leitor-ouvinte. Uma vez mais, temos, na estruturação da narrativa, certos pontos em que o popular

se manifesta no massivo e se coaduna à produção do impacto que o radioteatro produz sobre as personagens e o público-ouvinte, por extensão. O próprio Varguitas que, enquanto indivíduo representado na narrativa, se localiza no polo afeito à chamada alta cultura, não encontra uma razão plausível que explique o apego do público ao radioteatro. No entanto, nota o sucesso do produto. Inicialmente, em uma conversa sua com a tia Julia, lemos:

¿Desde cuándo oyes radioteatros? –Le pregunté.// –Me he contagiado de mi hermana. La verdad es que éstos de Radio Central son fantásticos, unos dramones que parten el alma.// Y me confesó que a veces, a ella y a la tía Olga se les llenaban los ojos de lágrimas. Fue el primer indicio que tuve del impacto que causaba en los hogares limeños la pluma de Pedro Camacho. Recogí otros, los días siguientes, en las casas de la familia. [...] la tía Laura [...], apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder no sólo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista colombiano (VARGAS LLOSA, 2003, p.142-143).

Num tom que mescla a chacota, o desdém e, talvez, a inveja (pois Varguitas aspira a ser escritor, mas, até então, no momento inicial da história narrada, não tinha obtido nenhum êxito), o narrador-protagonista confirma o gosto do público pelos radioteatros de Pedro Camacho. Mais do que isso, sua conversa com a tia Julia aponta para a ambiguidade da relação do público com as histórias de Pedro Camacho, pois, por um lado, elas levam os ouvintes às lágrimas, mas, por outro, eles são capazes de identificá-las como sendo “unos dramones

fantásticos”, logo, ficção. A validade expressiva do recurso ao radioteatro, na narrativa, está em chamar a atenção para a relação entre ouvinte e o radioteatro como sendo um processo no qual a leitura não é ingênua nem indiferente.

O radioteatro também exerce sobre os ouvintes, na narrativa, o poder sedutor da leitura coletiva cujas raízes remetem, outra vez, às tradições orais. No âmbito hispano-americano, remetem, também, às tradições *criollas* da declamação de romances, versos e lendas, a qual, aliás, se converteu em símbolo do gaúcho, na literatura gauchesca do século XIX, mas que, enquanto tradição cultural, não se limita à região do Rio da Prata (MARTÍN-BARBERO, 2001; RAMA, s./d.), e cujos estilhaços podem estar presentes, ainda que de modo refratário, na híbrida constituição das culturas urbanas no continente, ao longo do século XX .

Conforme o narrador, “lo cierto es que [las tías] vivían apegadas a la radio y que jamás había visto a ninguna de ellas abrir un libro” (VARGAS LLOSA, 2003, p.144). As histórias narradas nos radioteatros agradam ao leitor ávido por ouvir uma narrativa e se emocionar com ela. Desse modo, atendem às expectativas do público a que se destinam, reavendo elementos residuais das tradições narrativas populares anteriores ao próprio romance enquanto gênero, que têm na concatenação de ideias e histórias uma de suas marcas. E, ao mesmo tempo, atendem às especificidades do gênero folhetinesco enquanto produto da cultura de massa, para a qual um produto é tanto mais eficaz quanto mais se cristaliza sua forma.

Na narrativa, em virtude da importância que o radioteatro adquire no cotidiano das personagens, nota-se uma crescente aproximação, no âmbito da construção diegética, entre as histórias atribuídas a Pedro Camacho (os capítulos pares) e a relação amorosa de Varguitas e a tia Julia (os capítulos ímpares). Essa identificação com o folhetinesco e o melodramático se dá pela incorporação de motivos narrativos e estilemas desde o início. Quando Varguitas e a tia Julia se encontram, logo depois da chegada da tia à casa dos tios do moço, em Lima,

ela lhe sugere adotar uma aparência que segue os padrões do galã do cinema dos anos 30-50 do século XX, tanto dos filmes de Hollywood quanto do cinema mexicano: “me aconsejó, con una perversidad que no descubriría si era deliberada o inocente pero igual me llegó al alma, que apenas pudiera me dejara crecer el bigote. A los morenos les sentaba y eso me facilitaría las cosas con las chicas” (VARGAS LLOSA, 2003, p.22).

A observação da tia Julia acentua, por um lado, a diferença de idade entre ambos, colaborando para a criação de uma atmosfera de desejo e proibição entre as personagens, ao mesmo tempo em que incorpora à narrativa uma ideia de beleza masculina caracterizada por certas marcas estilizadas do galã de cinema que correspondem, aliás, às que Molina, protagonista de *El beso de la mujer araña*, de Puig, já tinha observado ao definir sua concepção de bom moço.

Elementos temático-formais do melodrama cinematográfico também aparecem nas práticas cotidianas das personagens. Varguitas e a tia Julia vão quase todos os dias ao cinema e sempre assistem a filmes melodramáticos, por opção da tia Julia, dos quais o narrador-protagonista procura se distanciar, no relato, por meio de uma ironia que, em geral, acentua o preconceito contra o gosto das mulheres, consideradas por ele como sendo, normalmente, aliterarias. É o que ocorre, por exemplo, em relação ao primeiro filme a que assistem – *Madre y amante*, segundo o narrador-protagonista –, do qual Varguitas se queixa, por ter tido de “soportar hora y media de Dolores del Río, gimiendo, abrazando, gozando, llorando, corriendo por las selvas con los cabellos al viento” (VARGAS LLOSA, 2003, p.30)²². Nos elementos que aí aparecem negativamente, sob a ótica de Varguitas, estão as bases do “cinema de lágrimas”, conforme o classifica Silvia Oroz, corrente em toda a América Latina.

Há que ressaltar, entretanto, que tais filmes funcionam como mediadores da própria relação entre as duas personagens, visto que, por um lado, servem de fundamento à iniciação sexual do rapaz, estabelecendo modelos de comportamento

nas relações homem-mulher e instruindo-o como espectador acerca de noções culturalmente arraigadas dos lugares e dos papéis do homem e da mulher – concepção machista que permeia o melodrama cinematográfico latino-americano até os anos 1950, aproximadamente, e que é normalmente problematizada nos romances que estudamos neste trabalho. E, por outro lado, as idas ao cinema oferecem às duas personagens a única oportunidade de desfrutarem de sua relação malvista segundo as normas sociais. É no cinema que se beijam e têm a chance de namorar, livres dos olhares curiosos e da opinião pública.

A relação de Varguitas e a tia Julia assume, então, uma configuração semelhante à dos radioteatros de Pedro Camacho, especialmente por explorar o tabu (para a época) da relação amorosa entre um rapaz de dezoito anos e uma senhora divorciada que já passava dos trinta anos de idade. O tom jocoso da instância autoral em relação a esse tema e às semelhanças entre a relação das duas personagens e um possível argumento melodramático não passam despercebidos e aparecem, inclusive, sob a ótica das próprias personagens:

Nuestra relación se había estabilizado rápidamente en lo amorfo, se situaba en algún punto indefinible entre las categorías opuestas de enamorados y amantes. Éste era un tema recurrente de nuestras conversaciones. Teníamos de amantes la clandestinidad, el temor a ser descubiertos, la sensación de riesgo, pero lo éramos espiritual, no materialmente, pues no hacíamos el amor (y, como se escandalizaría más tarde Javier, ni siquiera “nos tocábamos”). Teníamos de enamorados el respeto de ciertos ritos clásicos de la adolescente pareja miraflores de ese tiempo (ir al cine, besarse durante la película, caminar por la calle de la mano) y la conducta casta (en esa Edad de

Piedra las chicas de Miraflores solían llegar vírgenes al matrimonio y sólo se dejaban tocar el seno y el sexo cuando el enamorado ascendía al estatuto formal de novio), pero ¿cómo hubiéramos podido serlo dada la diferencia de edad y el parentesco? En vista de lo ambiguo y extravagante de nuestro romance, jugábamos a bautizarlo: “noviazgo inglés”, “romance sueco”, “drama turco”.// –Los amores de un bebe y una anciana que, además, es algo así como su tía– me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos el Parque Central–. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho (VARGAS LLOSA, 2003, p.141-142).

Varguitas e a tia Julia são incorporados ao universo melodramático constitutivo da narrativa, que antes parecia estar relacionado apenas aos radioteatros de Pedro Camacho, mas que norteia toda a diegese. Desse modo, Pedro Camacho, a tia Julia e o próprio Varguitas são introduzidos no melodrama romanesco do Varguitas-escritor, num procedimento de incorporação que se coaduna à capacidade do romance enquanto gênero, marcado pelo diálogo e, inclusive, por sua capacidade de fagocitar todos os elementos temáticos e formais com que se depara, dada a sua natureza constitutiva híbrida.

O romance de Vargas Llosa cumpre, pois, o papel de retratar o processo de modernização não só dos mecanismos tecnológicos, mas também dos padrões sociais da sociedade peruana entre o fim da primeira metade do século XX e o início dos anos 60, ao mesmo tempo em que se configura como manifestação do processo de renovação e atualização do romance enquanto gênero, na América Latina, em sua relação de diálogo e adaptação ao contexto tecnológico e informacional introduzido pela cultura de massas e pelas ações da indústria cultural.

No plano diegético, a aproximação entre os radioteatros de

Pedro Camacho e a narrativa da relação amorosa de Varguitas e a tia Julia se acentua de tal modo que, no capítulo IX do romance, Pedro Camacho começa a ficcionalizar a partir da história do casal em conversa com Varguitas que, por sua vez, também já se mostra a meio caminho da integração ao universo narrativo do escrevinhador. Nesse momento, o jovem Marito, enciumado porque a tia Julia tinha saído com outro homem recentemente, recorre a Pedro Camacho para compartilhar suas angústias. Chamam a atenção, nos trechos a seguir, a aproximação do narrador-protagonista aos estilemas marcados pelo excesso, característicos da narrativa melodramática e, ainda, a perspectiva não séria, e potencialmente crítica, de Pedro Camacho em relação ao próprio gênero melodramático, no segundo fragmento:

– Tengo una pena de amor, amigo Camacho, le confesé a boca de jarro, sorprendiéndome de mí mismo por la fórmula radioteatral; pero sentí que hablándole así me distanciaba de mi propia historia y al mismo tiempo conseguía desahogarme—. La mujer que quiero me engaña con otro hombre.

– El duelo, en estos países aplebeyados, se paga con cárcel – sentenció, muy grave, haciendo unos movimientos convulsivos con las manos –. En cuanto al suicidio, ya nadie aprecia el gesto. Uno se mata y en vez de remordimientos, escalofríos, admiración, provoca burla. Lo mejor son las recetas prácticas, mi amigo. // [...]// –Una carta dura, hiriente, lapidaria a la adúltera –me decía adjetivando con seguridad–, una carta que la haga sentirse una lagartija sin entrañas, una hiena inmunda. Probándole que no es un tonto, que conoce su traición, una carta que rezuma desprecio, que le dé conciencia de adúltera –calló, meditó un

instante y, cambiando ligeramente de tono, me dio la mayor prueba de amistad que podía esperarse de él: –Si quiere, yo se la escribo (VARGAS LLOSA, 2003, p.240-241).

Ao acentuar os limites das concepções institucionalizadas acerca do casamento e da relação amorosa, Pedro Camacho, pela via do estereótipo, aponta para o machismo como uma prática arraigada às relações sociais, mas, ao mesmo tempo, sua sugestão funciona como uma paródia possível aos temas e às soluções folhetinescos para conflitos amorosos como o de Varguitas. Ao descredibilizar a vingança como alternativa – pois o escrevinhador sugere o crime em defesa da honra, mas, imediatamente, o substitui por uma carta para “desmascarar a adúltera” –, Camacho também sugere o caráter ultrapassado do machismo. Ao mesmo tempo, o escrevinhador mostra que, por se tratar de elementos simbólicos ainda vivos no imaginário cultural latino-americano, eles são eficazes como matéria narrativa. Ao oferecer-se para escrever a “carta hiriente a la adúltera”, Pedro Camacho se propõe assumir o controle da narrativa de Varguitas, moldando-a segundo seu gosto escritural, isto é, o radioteatro.

Ocorre, portanto, uma espécie de inversão das relações constitutivas dentro da história narrada, em que personagem e autor-personagem trocam de papéis, porém, nesse “Pedro Camacho, autor de Vargas Llosa” fica evidente, por um lado, o jogo com a própria narrativa e, por outro, o fato de que, mobilizados das matrizes culturais do melodrama e do folhetim, tais estilemas pautados nas relações binárias e nas soluções extremas para a resolução de conflitos de ordem sociocultural soam anacrônicos no presente da narrativa, apesar de se tratar de uma prática corrente, ainda hoje, na América Latina.

A eficácia do procedimento escritural proposto por Pedro Camacho se nota quando, no mesmo capítulo, apenas algumas páginas adiante, o leitor acompanha uma discussão entre Varguitas e a tia Julia, cujos padrões são típicos de uma

narrativa orientada pela estética melodramática:

–Te colgué el teléfono pero en realidad tenía ganas de apertarte el pescuezo –le dije, cuando nos quedamos solos.// –No te conocía esos arranques –dijo ella, mirándome los ojos–. ¿Se puede saber qué te pasa?// – sabes muy bien lo que pasa, así que no te hagas la tonta –dije yo.// – ¿Estás celoso porque salí a almorzar con el doctor Osoreo? –me preguntó, con un tonito burlón–. Como se nota que eres un mocoso, Marito.// –Te he prohibido que me llames Marito. [...] Y ahora te prohíbo que me llames mocoso (VARGAS LLOSA, 2003, p.145).

Enquanto a narrativa se configura nos moldes da estética melodramática, pois no fragmento há uma polarização da relação das personagens em virtude do comportamento de “varón castigador” assumido momentaneamente por Varguitas, as alternativas temáticas típicas do gênero são, pouco a pouco, questionadas na diegese, em primeiro lugar porque soam cômicas, ao observarmos que o comportamento do narrador-protagonista é, de fato, infantil; e, em segundo lugar, porque o comportamento machista de Varguitas, associado a seu idealismo acerca da relação da amada, se choca com o pragmatismo da tia Julia, que, depois de ter se divorciado, quer encontrar um marido com uma vida econômica estável e evitar problemas com a família. Tia Julia responde à tentativa de Varguitas de submetê-la anulando a validade de seus argumentos, ou melhor, desficcionalizando sua história com o rapaz:

Tú no puedes prohibirme nada, ni siquiera en broma, por la sencilla razón de que no eres nada mío. No eres mi marido, no eres mi novio, no eres mi amante. Este jueguito de

cogernos de la mano, de besarnos en el cine, no es serio, y, sobre todo, no te da derechos sobre mí. Tienes que meterte eso en la cabeza, hijito (VARGAS LLOSA, 2003, p.145).

Há, pois, na situação em questão, um processo de questionamento e, mesmo, desmelodramatização internamente à narrativa que, obviamente, é um componente da narrativa mais ampla do romance e, portanto, trata-se de um procedimento construído, na diegese. No entanto, por meio dele se inverte, parodicamente, a tradição melodramática em que o homem tem o comando e o poder sobre a relação amorosa, de modo que Varguitas é recolocado em seu lugar: é só um jovem recém-saído da adolescência e deslumbrado pela tia mais velha – que o atrai, entre outras coisas, porque conjuga os arquétipos da mãe, da amada e da *femme fatale*.

Esses flertes com a estética melodramática via folhetim, em *La tía Julia y el escribidor*, culminam na integração das duas principais diretrizes que configuram a narrativa e na paródia – como repetição com distância crítica, que marca, simultaneamente, o pertencimento e a diferença (HUTCHEON, 1985) – aos radioteatros de Pedro Camacho. O capítulo XVII da narrativa opera a integração da história da relação entre Varguitas e a tia Julia aos códigos da estética melodramática popularizados pelo folhetim (e pelo radioteatro). Nele, narram-se as peripécias por que o casal passa para se casar, em razão da menoridade do rapaz (a maioridade, no Peru, no presente da história narrada, é de 21 anos; atualmente é de 18 anos).

A relação entre Varguitas e a tia Julia tinha sido descoberta pelos pais do rapaz, que, então, moravam nos Estados Unidos. Inconformado, o pai de Varguitas decide voltar a Lima para resolver a questão, obrigando o filho a romper a relação e a dedicar-se exclusivamente aos estudos de advocacia. Quanto à tia Julia, o pai de Varguitas decide obrigá-la a voltar para a Bolívia, sob a alegação de que, caso não o fizesse, a denunciaria por corrupção de menores. Sem muitas alternativas, o

casal decide, então, casar-se às escondidas. Os acontecimentos associados à realização do casamento constituem uma carnavalização do ritual cristão do matrimônio, pois, impossibilitados de se casarem em Lima, em razão da menoridade do rapaz, o casal, acompanhado dos amigos Javier e Pascual, parte da capital peruana e percorre diversas pequenas cidades do interior em busca de uma autoridade que aceite oficializar o casamento ilegalmente.

Depois de saírem levando pouco mais do que as roupas que vestiam – ela sob o pretexto de fazer algumas compras antes da viagem de retorno à Bolívia; e ele para ir trabalhar na Rádio Panamericana –, como num circo itinerante, eles viajam a pequenos povoados, sob um calor escaldante, passando por situações inusitadas, como pequenos problemas nos veículos em que viajam, perdas dos documentos necessários para o evento, encontros com autoridades em estado de embriaguez, cantadas à tia Julia por parte dos homens com que se deparam, interrupção da cerimônia por falta de uma garrafa de vinho para brindar aos noivos, etc. Finalmente, pela “inteligencia de los proletarios”²³ de um dos prefeitos que resolve o problema da menoridade de Varguitas substituindo um 6 por um 3 em sua data de nascimento – estratégia que, de certo modo, está de acordo, também, com as tradições populares de carnavalização e ainda porta traços do romance picaresco –, Varguitas e a tia Julia se casam.

Ao longo do processo, o grupo se depara com prefeitos que são figuras típicas da cultura popular, como pescadores, curandeiros, trabalhadores rurais, além de outros indivíduos representativos das tradições populares, como a beata Melchorita, de modo que a celebração do casamento se converte numa espécie de vale-tudo narrativo afim às próprias matrizes do folhetim. Mas, além disso, os acontecimentos desencadeados ao longo da trajetória que culmina na realização do casamento se assemelham, também, ao espetáculo circense. Não bastassem as personagens pitorescas que o grupo encontra ao longo do caminho, o próprio grupo colabora para esse efeito:

nele, é o taxista que, depois de aceitar ser padrinho do casal, interrompe a cerimônia para procurar uma garrafa de vinho para o brinde. E, ao final, há, também, a cena de Javier tentando, sem êxito, assobiar a marcha nupcial.

O conjunto dos acontecimentos – que, aliás, lembra o casamento caipira das festas juninas brasileiras – remete à tradição do circo *criollo*, também itinerante, de orientação popular que, para Martín-Barbero, está na base da constituição do melodrama na América Latina – diferentemente da Europa, onde a tradição teatral e a *commedia dell'arte* se constituem em matrizes culturais do melodrama, conforme observa Peter Brooks. Na América Latina, a narrativa massiva que o folhetim e o rádio popularizariam ao longo do século XX mantém vínculos originários com a cultura popular. Segundo Jesús -Martín-Barbero, há um processo

que “liga” o rádio com uma longa e vasta tradição popular. [...] E sua inscrição, assim, à esfera do popular, ou seja, do oral: a dos *payadores* e do circo *criollo*, fazendo a ponte entre o folhetim gauchesco e os atores ambulantes com o rádio. O rádio será desde o princípio assim: música popular, declamadores, partidas de futebol e, a partir de 1931, por excelência o radioteatro. [...] O que realmente importa, contudo, é o que fez do radioteatro [...] um espaço de continuidade entre tradições culturais desse povo e a cultura de massa (2001, p.247).

Admitindo-se a presença da esfera popular, também, na constituição da cultura de massa latino-americana, e vinculando-a ao radioteatro enquanto produto cultural híbrido representativo dessa cultura, nos anos 40-50 do século XX, na narrativa do romance de Vargas Llosa, as pontas da trama se ligam, e o capítulo XVII, uma paródia aos radioteatros de Pedro Camacho, constitui-se, também, numa ponte que conecta

o relato autobiográfico de Varguitas às histórias folhetinescas do escrevinhador.

Não concordamos com as análises de *La tía Julia y el escribidor* que afirmam que não há conexão entre os capítulos pares e os capítulos ímpares da narrativa, os quais figurariam de modo autônomo dentro do romance, conforme as leituras de Jansen (1977) e Jozef (2006). Ao contrário, os capítulos estão estruturalmente vinculados, e essa relação é fundamental para sua constituição enquanto releitura e recriação crítica do folhetim radiofônico. Mas isso é assunto para o próximo tópico.

ESCRITA LITERÁRIA E RADIODRAMÁTICA EM *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*

Há uma característica do texto de Mario Vargas Llosa em *La tía Julia y el escribidor* que chama a atenção de quem se propõe estudar os traços folhetinescos e as relações da narrativa com a estética melodramática. Diferentemente, por exemplo, de Manuel Puig, cujo sucesso dos quatro primeiros romances o escritor peruano certamente conhecia em 1977, em *La tía Julia y el escribidor*, a leitura sugere certa preocupação do escritor em relação aos produtos da cultura de massa que incorpora em sua narrativa, numa postura cuja distância oscila entre a visão crítica e a negação de sua relevância cultural.

Enquanto Puig, no plano escritural, adota uma postura ousada, dando por superadas as tensões entre as noções de alta e baixa cultura, ainda que elas não estejam resolvidas, de fato, no âmbito da cultura quando ele começa a publicar seus romances, Vargas Llosa, por sua vez, parece estruturar a narrativa desse romance no ponto em que tais tensões se tocam, apresentando, de certo modo na diegese, a relação entre vanguarda e cultura de massa (BIRKENMAIER, 2008), e valendo-se, portanto, da aproximação do público massivo para ampliar o seu possível público-leitor, sem nunca abandonar, de fato, o polo da alta cultura. A esse respeito, vale a pena notar que Varguitas situa sua narração no passado, focalizando-o

numa perspectiva identificada com uma visão “por detrás” (POUILLON, 1974) que estabelece, na imanência textual, certa distância crítica.

No entanto, há que desconfiar dessa aparente cesura entre os níveis de estruturação da diegese. O próprio Mario Vargas Llosa, em seu livro *Cartas a un joven novelista*, de 1997 – que reúne um conjunto de cartas destinadas a um suposto interlocutor que pretende tornar-se romancista, mas ainda não sabe como fazê-lo nem por onde começar –, ao tratar do estilo no romance moderno, defende que “há uma falha quando o leitor sente um abismo, pois o romancista não consegue preencher sua escrita, entre o que diz e as palavras que emprega para dizer” (VARGAS LLOSA, 2000, p.42).

Segundo ele, essa “falha” resultaria numa cesura que comprometeria a impressão de tudo aquilo que acontece em função de mecanismos internos dessa “ficção” (VARGAS LLOSA, 2000), isto é, o que ele chama de poder de persuasão, fundamental, a seu ver, ao romance moderno – de natureza realista, como se nota, o que também corresponde, aliás, à preferência narrativa do autor. Essa concepção da textualidade de Mario Vargas Llosa se constitui num motivo mais para desconfiar-mos da suposta desintegração entre a orientação folhetinesca dos capítulos atribuídos a Pedro Camacho e dos demais, narrados pelo narrador-protagonista, em *La tía Julia y el escribidor*. Nossa hipótese a respeito é que se dá, na narrativa, uma progressiva *mudança de nível de realidade* internamente à diegese, que leva à integração das partes da história narrada, ao mesmo tempo em que sua textualidade se relaciona a um processo de reflexão acerca do folhetim e da própria literatura moderna, especialmente a narrativa, na América Latina.

A mudança operada se coaduna, por um lado, à aprendizagem de Varguitas enquanto escritor e, por outro, aponta para o caráter potencialmente questionador da literatura pautada na imaginação e na aparente alienação e, por extensão, portanto, da literatura folhetinesca e melodramática na América Latina.

Há, em *La tía Julia y el escribidor*, um processo de apropriação temático-formal do folhetim enquanto materialidade narrativa e da estética melodramática de modo geral, via radioteatro, que despragmatiza e, em seguida, repragmatiza os elementos incorporados à diegese. Pois o radioteatro, enquanto narrativa, constitui-se num gênero fundamentalmente marcado por diálogos e, além disso, dirige-se ao público-espectador como narrativa para ser ouvida, pois se trata de textos transmitidos oralmente pelo rádio.

No entanto, como observa González-Boixo (1978), os radioteatros atribuídos a Pedro Camacho são, basicamente, narrativas cuja focalização onisciente e o discurso indireto apontam para um procedimento paródico em que o radioteatro já se transformou em literatura escrita, na diegese do romance. Trata-se, portanto, de um primeiro aspecto em que a “realidade real” se converte em “realidade ficcional”. O leitor nota, então, que o procedimento de exagero dos caracteres e dos dramas vivenciados pelas personagens dos radioteatros alcança, também, os demais núcleos diegéticos, e não se limita apenas aos radioteatros do escrevinhador boliviano. Até mesmo o procedimento interrogativo dos finais dos capítulos que constam dos radioteatros de Pedro Camacho aparece em situações dramáticas do núcleo diegético do presente da narrativa, vivenciado por Varguitas e a tia Julia. O terceiro capítulo, por exemplo, em que começa a desenhar-se a relação entre os dois, termina com uma interrogação indireta do narrador-protagonista, que problematiza a incipiente relação, a partir do tabu da diferença de idade entre eles, aproximando, pois, sua realidade imediata de uma perspectiva folhetinesca estilizada.

Mas a narrativa do romance também efetua a conexão dos diversos capítulos e, mesmo, dos radioteatros atribuídos a Pedro Camacho por meio de um procedimento iniciado pelo escrevinhador, que levaria ao esfumaçamento da distinção entre literatura de invenção e literatura de massa, aparentemente posta na narrativa pelo próprio narrador-protagonista.

Exaurido pelo excesso de trabalho e por sua excessiva dedicação à escrita de radioteatros, Pedro Camacho começa a se confundir durante a escrita de seus textos, pois trabalha em vários ao mesmo tempo, e passa a mesclar as histórias e inserir as personagens de um radioteatro em outro. Além do efeito de humor adequado ao caráter folhetinesco da narrativa, há nesse procedimento uma ironia à potencial escravização do escritor sob as ações do mercado, na sociedade de consumo.

Estruturalmente, o procedimento não é novo, e o próprio Vargas Llosa o adota, introduzindo uma mesma personagem em várias de suas narrativas²⁴. No contexto do romance, entretanto, a confusão do escrevinhador é resolvida por ele mesmo por meio de uma alternativa, de certo modo, inovadora: ele começa a traçar experimentações dentro do gênero em que escreve, chegando, inclusive, a provocar a morte de todas as personagens de suas histórias. Segundo Genaro hijo: “¿Sabes que ha empezado a hacer toda clase de barbaridades? – me dijo, como festejando una travessura –. Cruza tipos de un radioteatro a otro, les cambia nombres, enreda los argumentos y está convirtiendo todas las historias en una. ¿No es genial?” (VARGAS LLOSA, 2003, p.358)

Enquanto procedimento, Pedro Camacho, por um lado, resolve seu problema de não saber mais a qual história pertence cada uma das personagens, visto que, desse modo, ele pode começar do início e, por outro, sua alternativa se coaduna ao exagero e ao catastrofismo de seus radioteatros. Porém, além disso, provoca o questionamento e a revolta dos ouvintes, que começam a recusar seus radioteatros. A questão-chave vinculada a essa situação é o investimento em inovação dentro de um gênero cuja característica determinante é, justamente, a rigidez estrutural.

Um olhar atento aos hábitos escriturais de Pedro Camacho, na narrativa, mostra que sua escrita está plasmada de procedimentos e concepções que se coadunam às propostas poéticas difundidas pelo Surrealismo (BIRKENMAIER, 2008). De fato, a abundância da produção narrativa do escrevinhador,

o fato de que nunca relê o que escreve e de que cria como se estivesse movido por um ritmo automatizado aproximam seu método de criação artística da ideia de escrita automática defendida pelos surrealistas franceses. De certo modo,

Camacho escreve diretamente a partir do que uma voz interior dita-lhe, e o seu talento parece estar, principalmente, na velocidade industrial com que consegue anotar tudo, isto é, na fertilidade de tal voz interior, e não na sua originalidade. A sua “memória” não é sua, mas, sim, ditada por “outro”, e a máquina de escrever apenas reforça essa impressão de fragmentação (BIRKENMAIER, 2008, p.689).

Desse modo, a abundância criativa de Pedro Camacho se distancia da aridez criativa de Varguitas, que passa a maior parte da diegese planejando escrever alguns contos cujo êxito, quando ele os conclui, é sempre questionável. Ao mesmo tempo, tal contraste aponta para o radioteatro como um produto que funciona como mediador cultural tanto para a chamada literatura de vanguarda, preocupada com a inovação e a criatividade formal, quanto para a produção massiva, pois, na América Latina, segundo Birkenmaier, a radionovela serviu de motivo temático-formal tanto para a vanguarda quanto para a indústria cultural do rádio (BIRKENMAIER, 2008).

Estruturalmente, a narrativa do romance opera de modo a desarticular a separação categórica entre a cultura de massa e a alta cultura, ao relacionar o esquematismo típico dos gêneros dos produtos culturais massivos à experimentação desinteressada, ambos pela escrita de Pedro Camacho. Essa confrontação entre ambos os modos de criação artístico-literária faz com que Varguitas passe do desdenho à admiração ambivalente por Pedro Camacho. Por mais que lhe pareça a paródia de um escritor, Pedro Camacho era, para Varguitas, “lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado

y apasionado con su vocación, que conocía” (VARGAS LLOSA, 2003, p.295).

O ponto de convergência entre o escrevinhador e o escritor, de um lado, e a alta cultura e a cultura massiva, de outro, que acaba por invalidar essa oposição, no plano diegético, encontra-se no fato de que até por volta dos anos 1950 os meios de comunicação massivos desempenham um importante papel como “porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em nação” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.242), ao tratar “a noção comum concebida tanto pelos escritores das vanguardas quanto pelos profissionais do rádio acerca de um sujeito coletivo construído a partir do inconsciente” (BIRKENMAIER, 2008, p.698), que serviu para uma perspectiva apocalíptica de crítica do massivo como argumento para condenar o suposto dirigismo de seus produtos, sob as ações da indústria cultural.

Mas, por outro lado, algumas propostas poéticas situadas no âmbito da vanguarda, como o Surrealismo, ao enfatizarem reações extremas identificadas com certas noções psicanalíticas de instintos primitivos, como amor, ódio, violência, morte, etc., também se mostraram redutoras em seu desejo de representar e alcançar a coletividade pela via do inconsciente (BIRKENMAIER, 2008). Tais questões aproximam o Surrealismo da estética melodramática, de modo que em *La tía Julia y el escribidor*, “o autor de novelas de rádio e o escritor se parecem enquanto artistas, pois cada um deles propõe-se alcançar essa ‘realidade profunda’ que fascina tanto o grande público quanto a si mesmos”²⁵.

E, enquanto criação literária, o romance se torna a confirmação da condição de escritor alcançada pelo aspirante Varguitas, que, ao final, parece demonstrar certo agradecimento ao escrevinhador pelo que o contato entre ambos lhe proporcionou, como se Pedro Camacho também estivesse estado em Varguitas antes que ele se tornasse o escritor Mario Vargas Llosa reconhecido internacionalmente. Como afirma o próprio autor, “todos os grandes romancistas foram, no começo,

singelos escrevinhadores cujo talento surgiu da constância e da convicção” (VARGAS LLOSA, 2000, p.19).

Conforme sinaliza Anke Birkenmaier, *La tía Julia y el escribidor* parece apontar para o confronto do escritor latino-americano de meados da segunda metade do século XX, entre a opção por uma escrita afim às concepções da vanguarda experimental e uma estética melodramática. Mas deixa pressuposta, também, a pergunta sobre a existência de ambas as alternativas, de fato. Interessa destacar, do questionamento, a percepção, no nível da diegese, de uma crise da própria ideia de modernidade artística pautada na originalidade, difundida pela arte moderna de vanguarda. Há no romance, uma série de situações em que Pedro Camacho é apresentado como sendo uma caricatura do artista moderno incorporado às regras da indústria cultural: “–No es un hombre, sino una industria –corrigió con admiración [Genaro hijo]” (VARGAS LLOSA, 2003, p.23). E tais representações oscilam entre a identificação do escrevinhador com o grotesco, tornando-o, desse modo, uma sátira do artista moderno, e certa tensão acerca de dois modos diferentes de fazer arte: o artesanal e o industrial.

A crise da própria ideia de vanguarda, em tal contexto, parece invalidar a suposta existência de duas opções para o escritor latino-americano, nesses países “onde a literatura não tem grande importância aos olhos das pessoas e sobrevive à margem da vida social, como uma atividade quase clandestina” (VARGAS LLOSA, 2000, p.9), pois a condição de marginalidade seria inerente ao artista moderno, independentemente de essa condição dever-se à assunção de um gênero escritural massivo ou outro supostamente elevado.

A alternativa encontrada para o andamento da diegese em face dessa questão é, de certo modo, ousada, pois a estruturação do romance acaba estrangulando a distinção entre o culto, o massivo e o popular, e recuperando, desse modo, traços estruturais das próprias matrizes escriturais da cultura de massas, uma vez que, segundo Marlyze Meyer, até as primeiras décadas do século XIX, a recepção literária pelo público-leitor

ainda não era tão estratificada quanto se tornou, posteriormente. Essa seria, então, uma alternativa que procura retomar, por meio dos gêneros modernamente convertidos em “espúrios” no tecido social, certos valores artísticos como o gosto pela imaginação e pela fabulação, a fluidez narrativa e, ainda, alguma esperança na capacidade de tais gêneros enquanto agregadores da coletividade, por sua capacidade de mediar o popular e o massivo, o coletivo e o privado, estilhaços da ideia de experiência e o contexto da era da informação.

Trata-se, portanto, de um modo oblíquo e difuso de, pela escrita literária que adere ao folhetim e à estética melodramática, manifestar-se criticamente em recusa ao mundo cotidiano pautado na fragmentação, na informação como sinônimo da verdade, investindo, justamente, no desejo de criar alternativas imaginárias que se constituam em vias de resistência e de (problemática) realização desse desejo, no âmbito da representação. Desse modo, talvez se trate de uma operação arriscada e dinâmica “Que visa, ilusoriamente, a substituir o mundo concreto e objetivo da vida real pelo mundo sutil e efêmero da ficção” (VARGAS LLOSA, 2000, p.14).

Por mais que a eficácia desse gesto seja difícil de comprovar, o gesto corresponde àquele *salto qualitativo* que o próprio Mario Vargas Llosa espera do romance, em sua capacidade de converter o real em realidade ficcionalizada e, desse modo, mediar desejos individuais e coletivos, experiências e subjetividades significativas para a realidade representada na narrativa. E qual a validade da trajetória imatura de Varguitas para casar-se com a tia Julia, senão a experiência mesma de amadurecimento e aprendizagem? Não se pode dizer o mesmo de sua amizade com Pedro Camacho? Talvez não seja muito diferente da opção pelo sacrifício que Molina faz em nome do amor por Valentín, em *El beso de la mujer araña*, entre a alienação e a ação política. E a tematização e a incorporação do bolero e o recurso à estética melodramática em *Bolero*, de Lisandro Otero, ou em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, configuram-se, também, na expressão de um

desejo de imaginação e liberação do imaginário, dentro do romance de orientação melodramática no pós-*boom*.

Seu contexto está marcado por governos ditatoriais – como, aliás, é o de *La tía Julia y el escribidor*, em cuja diegese, aparecem referências ao período da ditadura de Manuel Apolinario Odría (1950-1956) –, como é o contexto da maioria dos demais romances de orientação melodramática do pós-*boom*, entre meados dos anos 70 e meados dos anos 80 do século XX, que está marcada, também, pela censura e por tentativas de interpelação da subjetividade dos indivíduos, pelas ações do sistema de produção, via indústria cultural. Em tal contexto, o investimento, quase que cegamente, na ficção parece corresponder a uma opção politizada, num modo (talvez excêntrico) de procurar fissuras no tecido social por meio das quais o indivíduo possa, em algum nível, resistir ou salvar sua subjetividade (ou traços dela), quando a própria imaginação se vê, por vezes, fragilizada pela contaminação de elementos simbólicos e estéticos provenientes da indústria da cultura. Talvez se trate de um paradoxal modo de enfrentamento dessas coerções pela via do imaginário, a partir de recursos da própria imaginação e da narrativa de ficção.

Há um processo de configuração dos elementos estruturais da narrativa e da perspectiva enunciativa dos romances que abordamos neste trabalho que aponta para a natureza complexa dos lugares discursivos em que personagens e autores se põem. Quanto mais aparentemente moldada pelos produtos, valores e símbolos da indústria cultural são essas narrativas e, especialmente, suas personagens fundamentais, mais elas problematizam os próprios processos de incorporação de tais produtos, símbolos e valores ao plano da representação literária, uma vez que a própria cópia ou imitação operadas, por vezes acabam marcando, também, um novo lugar constitutivo dos sentidos (re)projetados no discurso literário.

Tal processo de elaboração do discurso literário se constitui em via alternativa de diálogo – diálogo por vezes desigual, mas, ainda assim, diálogo – com as esferas de poder do

capital, por meio da apropriação de motivos, símbolos, estilemas e, inclusive, de certo potencial alienador dos produtos da cultura de massa. As narrativas do romance do pós-*boom* consideradas neste trabalho estão orientadas, no nível discursivo, de modo a fazer girar os saberes e os significados estáticos e, por vezes, instrumentalizados no âmbito da indústria cultural, de modo a não fixá-los ou, talvez, inclusive, desfixá-los. Desse modo, o discurso literário se constitui num entre-lugar discursivo marcado por processos dinâmicos de produção de sentidos, em que as ações e os valores simbólicos oriundos da indústria cultural e de seus produtos constituem, também, influências importantes, mas não são as únicas esferas relevantes na produção de sentidos, nesses romances.

Tal questão é particularmente importante, por exemplo, no que se refere à configuração das personagens. Quanto aos procedimentos empregados para a configuração diegética desses romances, eles podem se desenvolver simulando a pretensa objetividade e a imparcialidade mais afins à linguagem jornalística ou à câmera-olho, por exemplo, ou, então, podem inserir no discurso das personagens as imagens e os símbolos da sociedade de consumo, ou as marcas das ações do(s) poder(es) associado(s) ao capital presentes em seu cotidiano. Desse modo, quanto à constituição interna do traçado das personagens (pensamos, aqui, nas personagens centrais dessas narrativas, para facilitar o raciocínio) e dos conflitos dramáticos explorados na diegese, encontramos três grandes tendências:

- a. personagens alienadas: elas não se dão conta de sua condição de submissão e de dependência em relação ao capital, às ações da indústria cultural e à linguagem dos *mass media*, no plano das relações sociais – os romances *La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*, de Puig, desenvolvem-se nessa perspectiva, pois os indivíduos representados são, de modo geral, passivos ou estáticos dentro do meio social e do campo de relações ao seu redor, e vivem sob o permanente risco de

- sucumbir às forças de tal campo de relações;
- b. personagens marcadas por uma configuração ambivalente: que também estão marcadas pela alienação, porém alternam momentos de iluminação crítica que, ao menos parcialmente, lhes revelam as tensões e os riscos de alienação que marcam seu cotidiano, em razão do universo simbólico que alimenta seu imaginário, especialmente por meio do consumo de produtos da cultura de massa. São ambivalentes e potencialmente críticas em relação à sua posição dentro do tecido social e das esferas de poder que permeiam suas relações – como podemos observar, por exemplo, em *O beijo da mulher aranha*, de Puig, e *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa; e
 - c. personagens permanentemente críticas em suas relações no tecido social: são críticas de sua condição dentro das estruturas sociais e, ainda, das próprias estruturas sociais, no contexto em que vivem. Tais personagens são críticas, inclusive, em relação às próprias ilusões que alimentaram seus ideais ao longo de suas vidas, como é o caso do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, ou do protagonista de *Melodrama*, de Jorge Franco, por exemplo.

Essa classificação é válida, se vista como uma descrição estrutural, mas seu alcance se mostra limitado uma vez que ela não coloca em evidência um aspecto fundamental para a configuração das personagens e, também, dos processos enunciativos, nos romances do pós-*boom* (limitemo-nos, aqui, aos romances de estética melodramática, que constituem o foco deste estudo): o fato de que a alienação é um traço estrutural constitutivo das personagens, nessas narrativas.

Sua configuração, enquanto personagens, concretiza-se a partir do tipo e do estereótipo, porém elas não se limitam a isso. Molina, por exemplo, é uma personagem cuja constituição associa o homossexual já maduro e amaneirado (*loca*), e

sua psicologia aparenta ser, simplesmente, plana. Porém Molina também é uma personagem cuja sensibilidade lhe permite captar as agruras do presente, na diegese, enfrentando-as a partir de suas próprias fragilidades: seu caráter supostamente frágil e passivo (“Molina”, literalmente, significa “mole”, “aquilo que se deixa moldar”). Molina se deixa ser supostamente explorado pela polícia numa investigação sobre Valentín e os demais militantes, na diegese de *El beso de la mujer araña*, para, desse modo, conseguir comida melhor para si e para Valentín, na prisão, e para conseguir, também, sua liberdade condicional. Por outro lado, explora a sua aparente fragilidade na relação com Valentín para protelar qualquer delação sobre os militantes de esquerda à polícia, num procedimento que, como o de Sherazade, requer habilidade para tornar possível a vida e estendê-la o quanto seja possível. Sua morte, no desfecho da história narrada, ocorre por amor, mas não só.

Macabéa, de *A hora da estrela*, parece ser muito limitada e, por vezes, até idiota, mas, de repente, compra uma flor para si, ou devolve de modo aparentemente ingênuo um insulto que recebe, e isso problematiza o uso do tipo e do estereótipo em sua elaboração enquanto personagem. O próprio Pedro Camacho, em *La tía Julia y el escrividor*, em sua vida de artista integral parece ser um indivíduo anacrônico, mas suas ações finais, na diegese, que culminam na mescla de todos os radioteatros e na implosão de todos eles, aponta para um comportamento ambivalente – efeito da loucura provocada pelo excesso de trabalho ou ação deliberada que, desse modo, se constitui numa ação que problematiza sua relação com a própria emissora para a qual trabalhava?

O desfecho dessas três personagens é significativo de sua configuração híbrida. Molina morre, como suas heroínas românticas favoritas, tentando realizar uma ação guerrilheira, conforme Valentín tinha lhe pedido. Macabéa morre atropelada após uma cartomante ter “visto em seu futuro” a chegada de um príncipe encantado e a felicidade próxima. Pedro Camacho enlouquece de tanto trabalhar. A configuração

inicialmente ingênua de cada uma delas, que, em certa medida, potencializa o riso em boa parte da diegese, acaba revestindo-se de um efeito patético que embarga, parcialmente, o riso, na medida em que aponta para o destino cruel dessas personagens. Há, nisso, ainda, a sugestão crítica de que não há alternativas positivas para elas – no máximo, momentos de resistência. O conjunto dessas personagens é híbrido, e em geral elas são constituídas a partir de tipos sociais (à margem), por meio de uma figuração que explora, por vezes, o estereótipo, inclusive, porém elas também portam um fundo de psicologia que, vez ou outra, se manifesta como visão crítica de si e do mundo à sua volta.

Enquanto categorias, no tecido social, porém, tais personagens representam indivíduos que não são tipos, ao contrário, são excêntricos. São indivíduos marginalizados cuja própria emergência enquanto categoria visível no tecido social ainda é precária e problemática – negros, gays, mulheres, analfabetos ou semianalfabetos, etc. –, e em geral, resulta de processos de politização historicamente recentes que, não por casualidade, ganharam importância, no plano da discussão crítica e intelectual, a partir das décadas de 1960 e 1970, na América Latina também.

Desse modo, a classificação anteriormente sugerida (itens “a”, “b” e “c” acima) acaba limitando-se ao tratamento exterior das personagens. Aquilo que chamamos lá de personagens alienadas e de personagens permanentemente críticas constitui-se, na verdade, em manifestações extremas das personagens ambivalentes, que estão na base da representação da condição híbrida dos indivíduos que elas representam. A tipologia anteriormente sinalizada de modo sumário, ao tender à abstração, de certo modo não consegue tornar visíveis as particularidades dessas personagens. A alienação e os momentos de visão crítica se manifestam em diversa intensidade, em cada uma dessas narrativas e na configuração e no discurso das personagens, mas, paradoxalmente, constitui-se num traço constitutivo dessas personagens.

Uma vez que a maioria das personagens dos romances analisados neste trabalho tem como universo simbólico os produtos da cultura de massa, são consumidoras de radioteatros, canções populares, filmes, telenovelas, etc., elas não escapam ao risco de alienação sob as ações da indústria cultural, não estão fora do âmbito do capital – nenhum indivíduo está, nas sociedades capitalistas modernas ou, para sermos mais exatos, nas sociedades que mantêm qualquer vínculo de trocas mercadológicas e culturais com as sociedades capitalistas modernas. Porém, tais personagens se situam periféricamente em relação a esse universo, o que lhes proporciona perspectivas de visão que não são as mesmas dos produtos, valores e símbolos que elas consomem. Do mesmo modo, também é difícil falar, então, em personagens permanentemente críticas, pois, nesse contexto, a própria sobrevivência no tecido social requer algum nível de integração (e, portanto, certa alienação, também). Há, sim, personagens que são disfóricas em relação a esse universo de valores, mas que não estão fora dele.

Desse modo, a configuração híbrida das personagens e dos lugares discursivos, nos romances de estética melodramática no pós-*boom* se apresenta como uma forma construtiva capaz de redimensionar as possibilidades de renovação do romance latino-americano, na época. Nesse contexto, a linguagem literária constitui-se num meio de refletir sobre a problemática da própria linguagem como meio de representação de individualidades e coletividades e da configuração do tecido social, mas também dos planos imaginários e simbólicos que constituem o âmbito de vivências dos indivíduos representados.

A hibridação que marca a configuração das personagens e de seus lugares discursivos acaba se manifestando como estruturadora e potencializadora das linhas de força que sustentam as relações interindividuais na América Latina, ao menos desde meados da segunda metade do século XX, sejam elas de caráter político-econômico, sociocultural ou, ainda, individual, visto que aponta para os usos da linguagem também, como práticas sociais no plano da cultura.

VOZES, RITMOS, AMOR E ÓDIO EM *BOLERO*, DE LISANDRO OTERO

O ESCRITOR CUBANO LISANDRO OTERO (1932-2008), CUJA OBRA LITERÁRIA se desenvolveu especialmente no âmbito da narrativa de caráter histórico, também publica, no início dos anos 1980, um romance que se coaduna à estética melodramática. Com *Bolero* (1983)²⁶, o autor não só cria uma abertura em sua obra para o desenvolvimento de uma narrativa pautada nos signos da cultura de massa, mas ainda constrói uma ficção que se serve da canção popular latino-americana como elemento temático-formal e como núcleo cultural inserido no plano da história.

Bolero se constitui numa narrativa que, internamente à diegese, assume a mesma perspectiva dos elementos temáticos que adota e dialoga tanto com a cultura popular quanto com elementos da cultura de massa, dando voz a categorias culturais e individuais historicamente relacionadas ao universo do cancionero popular na América Latina, como o bolero, a guaracha, o *son*, o tango, o *guaguancó*, etc., no plano musical, e os cantores populares, seu público, e o universo periférico que não só acolhe suas canções, mas também alimenta as mitologias por vezes difundidas por elas, no tecido social. Desse modo, o romance se apresenta, também, como uma espécie de história romanceada da canção popular na América Latina, que adere, em sua tessitura, às possibilidades realistas de representação pela literatura e à tradição, de certo modo, escapista da literatura de caráter sentimental e melodramática voltada ao grande público²⁷.

Em entrevista concedida a Pedro de la Hoz, Otero admite tratar-se de um projeto há muito tempo em preparação, o que aponta, também, para a difusão e a legitimidade que as

narrativas de estética melodramática adquirem no pós-*boom*, junto a escritores preocupados com a criação de uma literatura que incorpore, também, o massivo e o popular ao sistema literário que integram²⁸. Segundo o autor:

Em *Bolero*, tratei de incursionar nos mecanismos da criação artística, em tudo aquilo que pode induzir a um “escape à dimensão imaginária”: as humilhações, a dor, a alegria, a consternação e a exaltação, a excitação e o amor. Não me surpreendeu porque já fazia tempo que eu estava pensando em empreender um projeto como esse (HOZ, 2003, p. 6).

Entre outras coisas, o trecho sobre *Bolero* deixa claro um vínculo importante dos romances do pós-*boom* de que tratamos aqui com os romances do *boom* e aponta, também, para uma diferença estrutural significativa: há, entre a narrativa do *boom* e a do pós-*boom* certas relações de ruptura e de continuidade que ultrapassam os limites de discussão deste trabalho, no entanto ambas as orientações escriturais levaram à criação de obras literárias marcadas por uma clara consciência de que a linguagem que as constitui é o seu elemento estrutural fundamental. Mas, por outro lado, essa abertura ao “escape à dimensão imaginária” de que fala Lisandro Otero, acima, adquire, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, a condição de função construtiva do relato, estabelecendo-se como um pressuposto norteador da configuração temático-formal, ao mesmo tempo em que dialoga com seus antecedentes literários, no século XIX, especialmente em relação a uma perspectiva de representação realista.

Lidia Santos (1993) observa, a propósito da exploração do efeito *kitsch*, em *Bolero*, que ele é constituído pelo recurso a uma linguagem carregada de efeitismo tipificado e pela imposição intelectual, manifestando-se, por exemplo, na

configuração de personagens como Arturo ou El Profesor. E se manifesta, principalmente, na configuração do universo cultural que Olimpia, esposa de Beto Galán, tem por modelo, constituído a partir dos elementos culturais difundidos pelo cinema hollywoodiano dos anos 1930 e 1940, e ancorado na transposição dos modelos cinematográficos para outra realidade, sem uma filtragem crítica evidente. Também as vestimentas de Olimpia e a decoração de sua casa, pautadas no excesso de brilho, poliéster e lantejoulas, corroboram o efeito *kitsch*, pelo recurso à acumulação e à percepção sinestésica, ao empilhamento, à artificialidade e à antifuncionalidade.

No entanto, não parece haver uma identificação plena entre a instância da história narrada e a instância enunciativa do relato, numa relação cujos interstícios marcam, também, a distância crítica potencializada pela narrativa do romance²⁹. Quanto à aparente ausência de questionamentos acerca dos limites entre os gêneros escriturais e literários no romance de Otero, é importante notar que *Bolero* se constitui numa narrativa fragmentada cuja perspectiva realista é, também, uma paródia às próprias técnicas realistas de representação herdadas do romance realista do século XIX³⁰. Nesse sentido, reconhece certa distância em relação aos paradigmas de representação adotados³¹.

Bolero narra a biografia de Esteban María Galán ou, simplesmente, Beto Galán, como é mais conhecida a personagem, que é um cantor popular cubano. A diegese se inicia com um *flash-back*, pois a primeira cena apresentada é a da morte do protagonista em razão de uma cirrose:

El primer vómito de sangre se le presentó por la tarde. Tuvo como un hipo, dijo que tenía revoltura y se fue al baño. Tareco vio después como había dejado aquello: un matadero, un asqueante matadero, hasta el espejo quedó maculado. No quiso suspender el baile: ese fue uno de sus mejores días; después he hablado

con quienes lo oyeron esa noche, y lo habían escuchado antes: dijeron que fue una interpretación dirigida al cielo, que trabajó para los ángeles, que preparó el camino para que lo recibieran bien. Si es que iba a tal lugar. Después del baile tomaron El Quitrín y vinieron hacia La Habana; en Colón se detuvieron a tomar gasolina y ahí fue el segundo vómito: largó mucha sangre y también en Jovellanos, donde comenzó a corregir una melaza negra, y así tres veces más. Cuando llegó a La Habana apenas podía caminar y estaba descolorido. Tres días después murió (OTERO, 1983, p.9).

A cena inicial da narrativa, apresentada pela personagem jornalista Agustín Esquivel, já aponta para o estilo que norteia toda a diegese. Esteban María Galán morre de uma cirrose, motivo que se circunscreve ao universo das narrativas melodramáticas na América Latina, por meio de um diálogo que tem por antecedente mais imediato o melodrama cinematográfico, mas que retoma, também, elementos do romantismo. Segundo Silvia Oroz, no melodrama cinematográfico latino-americano dos anos 1930-1950:

As doenças são um tema fundamental e a tuberculose ganha de longe. Não se pode esquecer que as longínquas raízes operísticas do melodrama já a haviam codificado em relação ao fatalismo da morte irremediável. Em *La Bohème* e *La dama de las camelias*, Mimi e Violeta morrem tuberculosas nos braços do amado. No romantismo [...], as doenças foram não somente um tema, mas parte da vida. O melodrama dividiu-as magistralmente de acordo com as classes sociais. Assim, a tuberculose simbolizou a doença dos pobres, e o câncer e

a loucura controlada, as dos ricos. [...] [Por vezes, nos filmes], antes do desenlace fatal [...], [as personagens] começam a dar sinais de seu trágico destino, tossindo ressecadamente, acentuando-se gradativamente até a morte. Na época, esses indícios produziam uma grande cumplicidade com o público, não só pela repetição do gênero como porque a tuberculose na América Latina funcionava como um símbolo do irremediável. A penicilina já a havia erradicado em sua forma grave nos países industrializados, ao passo que persistia nos países subdesenvolvidos, face à precariedade de seus sistemas de saúde (OROZ, 1992, p.82-83).

No trecho inicial da diegese de *Bolero*, a imagem do sangue resultante do vômito de Beto Galán corresponde às consequências da cirrose, doença provocada pelo excesso de consumo de álcool da personagem, que não porta, portanto, certo efeito de “glamour” que o motivo da doença portava no contexto do romantismo literário. Ao contrário, parece apontar para o atraso social latino-americano e para o caráter marginalizado da personagem, no plano da narrativa. Desse modo,

Beto Galán morre, na verdade, de cirrose. Mas o sangue que mancha sua primeira página [do romance] situa o protagonista no mesmo patamar sócio-cultural dos tuberculosos cinematográficos: artista decadente, termina a vida perambulando pelos ambientes onde se situa (SANTOS, 1993, p.79).

Por essa via, os primeiros fragmentos da narrativa de *Bolero* dão mostras do modo intenso como aparecem as situações e as percepções acerca de Beto Galán na história narrada – note-se, no trecho em questão, por exemplo, a presença

de motivos relacionados ao pecado (“maculado”) e ao divino (“una interpretación dirigida al cielo”), aspectos conflitantes da biografia de Beto Galán, por sua conturbada vida pessoal, por um lado, e o êxito de sua música, por outro.

Tal cromatismo se relaciona, ainda, ao motivo da doença, e colabora para a configuração de uma atmosfera em que as personagens, que são todas planas-tipo, se ajustam ao ambiente boêmio que, tradicionalmente, configura as histórias narradas nas letras de bolero e, também, em muitos melodramas cinematográficos. O “descolorido” de Beto Galán – metáfora para sua condição hepática e, por extensão, doente – contrasta com o colorido (vermelho) resultante de sua indisposição – “como había dejado aquello: un matadero, un asqueante matadero, hasta el espejo quedó maculado” (OTERO, 1983, p.9) – ao mesmo tempo em que demarca o universo de paixões intensas e o desequilíbrio típico dos sentimentos presentes na representação melodramática que, nesse romance, se associam à paixão e ao desequilíbrio dos sentimentos e dos pontos de vista das demais personagens a respeito da vida e da música de Beto Galán.

Desse modo, a configuração da personagem Beto Galán segue uma linha iniciada por Puig, dentro do pós-*boom*, com a personagem Juan Carlos, de *Boquitas pintadas*, rapaz de vida boêmia e mulherengo que morre de tuberculose, em torno de quem se desenvolve toda a narrativa do segundo romance do autor argentino, publicado em 1969. Como em *Boquitas pintadas*, Beto Galán, em *Bolero*, torna-se uma “personagem morta” em função da qual a diegese se estrutura.

A história narrada em *Bolero* se desenvolve, basicamente, a partir de três eixos inter-relacionados: Beto Galán, sinédoque do cantor popular latino-americano dos anos 40 e 50 do século XX; a relação conflituosa entre Beto e Olimpia; e a canção popular latino-americana, de modo geral ou, especificamente, a canção de Beto Galán. Tais eixos estão imbricados porque todas as personagens da narrativa, salvo o jornalista Agustín Esquivel, estão envolvidas com o universo da canção

popular, seja pela condição de cantores ou músicos, seja pela condição de ouvintes, por serem estudiosos do tema, como é o caso da personagem El Profesor, ou, ainda, por ser crítico musical, como é o caso da personagem Doctor Arturo.

Visto que a narrativa não está conduzida pela voz de um narrador onisciente, mas pelos diversos depoimentos que o jornalista Agustín Esquivel coleta sobre Esteban María Galán depois de sua morte, o conflito dramático se sustenta pelas relações (ora divergentes ora convergentes) estabelecidas entre os relatos das diversas personagens a respeito de Beto ou de Olimpia. Desse modo, o romance de Lisandro Otero, do mesmo modo que *La importância de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, estrutura-se pela justaposição de vozes que constituem variações sobre o tema e correspondem a uma espécie de composição melodramática marcada pelo contraponto, que segue as linhas narrativas das letras de bolero, marcadas pelas paixões intensas, a impossibilidade da realização plena nas relações amorosas e a presença ou força aterradora do destino.

BETO GALÁN: UMA VIDA DE ARTISTA, HOMEM DO MUNDO INTEIRO

A própria biografia de Esteban María Galán apresentada em *Bolero* colabora para a configuração melodramática da narrativa. De origem pobre, Beto Galán, segundo El Profesor, “Era hijo del amor maldito, del más execrable tabú, de la concupiscencia en todas las edades” (OTERO, 1983, p.10), era filho de uma relação incestuosa entre pai e filha, a qual a mesma personagem El Profesor interpreta à luz do mito de Esmirna, que, de uma relação incestuosa com o pai (rei da Síria), dá à luz o filho Adonis, cujo amor foi posteriormente disputado por Afrodite e Prosérpina.

Por um lado, há no procedimento a opção pelo recurso à imaginação livre, que opera por analogias e que se liga ao caráter de anedota das histórias que compõem as versões biográficas acerca da vida de Beto Galán, no romance, ajustando-se,

também, às matrizes melodramáticas da narrativa de *Bolero*. Ao mesmo tempo, o procedimento estabelece pontos de conexão entre a produção cultural latino-americana e a europeia, numa síntese que procura aproximar o local (latino-americano) do universal, perspectiva que, em Lisandro Otero, porta certa influência de Alejo Carpentier, discretamente reconhecida na própria dedicatória de *Bolero* “*A la presencia creciente de Alejo Carpentier*”.

Por outro lado, a abertura da narrativa a essas explicações de caráter imaginativo sustenta a dinâmica interna da diegese, visto que cria condições para que outras personagens se manifestem a respeito das versões que vão se apresentando sobre a vida do cantor. A contraposição sobre a genealogia de Beto Galán é apresentada pela própria personagem El Profesor, segundo o qual:

Beto Galán nunca supo quién fue su padre. La explicación de la historia de Esmirna es bien simple: Beto fue hijo de un incesto: su madre tuvo amores con su propio padre y ella siempre le ocultó al muchacho su gran pecado. Esteban María fue hijo y nieto del mismo hombre, no tiene nada de extraño, es una relación erótica muy acostumbrada en nuestros campos: el guajiro viejo que se alivia de sus lubricidades con su hija núbil (OTERO, 1983, p.12).

Quanto a esse movimento interno da narrativa, em que personagens se contradizem ou se respondem, nas entrevistas sobre a vida de Esteban María Galán, há que observar que o crítico musical Doctor Arturo, por seus relatos marcados por clichês do discurso da crítica de arte e pela tendência ao recurso à imaginação livre, se configura como sendo o polo oposto ao ocupado pela personagem El Profesor, que se aproxima da perspectiva adotada pelo jornalista Agustín Esquivel. Estes dois, de certo modo, identificam-se, ainda, com a instância

autoral do romance, pois o próprio Lisandro Otero foi crítico de música, em sua juventude, e também reconhecia seu gosto pela canção popular latino-americana de feição romântica, definindo-se como melômano.

Além disso, a genealogia de Beto Galán o inscreve no universo do melodrama “por trabalhar ainda, com os quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher” (SANTOS, 1993, p.179) que, de certo modo, aparecem relacionados na construção ficcional das origens do cantor e reforçados pela interpretação mitológica dada à sua origem. Tais mitos também são recorrentes nos melodramas cinematográficos latino-americanos, que são uma importante referência para os romances de estética melodramática dos pós-*boom*.

Mesmo tratando-se de uma anedota, a versão da personagem El Profesor sobre o nascimento de Beto Galán ganha coerência interna, no relato, quando se nota que o principal par amoroso de Beto Galán, na narrativa, é Olimpia, outra referência mitológica. Há que reconhecer, ainda, que a configuração melodramática da diegese não exclui a lucidez acerca do contexto social amplo em que se inserem as personagens, como se nota, por exemplo, em relação à observação de El Profesor sobre o dado cultural relacionado à denúncia de certas práticas sexuais incestuosas historicamente presentes nas relações interpessoais na América Latina, especialmente em regiões rurais. Tais relações são, por vezes, marcadas pela polarização entre o homem e a mulher e pela perspectiva machista na determinação do poder e nos papéis desempenhados pelos indivíduos, e talvez não se desvinculem, no plano social, das políticas caudilhistas historicamente instituídas nas relações entre ricos e pobres e patrões e empregados, em todo o continente.

O romance vincula à configuração melodramática a sutil crítica realista que, em *Bolero*, se associa à experiência do escritor como autor de romances históricos preocupados, de modo geral, com a análise da história cubana e do indivíduo

em suas relações no tecido social. Porém, Beto Galán se caracteriza, na narrativa, também, como sendo um gênio (incompreendido) da canção popular cujas potencialidades criativas são relegadas ao segundo plano em detrimento do destaque que o álcool, a boemia e a mal sucedida relação com Olimpia adquirem, levando-o à aniquilação individual e profissional e, definitivamente, à morte. Há, portanto, em sua biografia, ao menos dois aspectos que merecem atenção para a caracterização do romance: a relação de identificação da personagem Beto Galán com um ideal de artista (o gênio incompreendido); e sua potencial condição de representante do cantor da canção popular latino-americana dos anos 1940 ou 1950.

Lidia Santos (1993) já observou que Beto Galán apresenta em sua configuração como personagem traços difundidos pelo estrelato do cinema hollywoodiano. Seu próprio nome (Galán) corresponde ao tipo sedutor, em geral, dos filmes românticos hollywoodianos. Mas Beto Galán se constitui, ainda, numa espécie de representação do artista popular latino-americano de sua época. *Bolero* se apresenta como um romance de artista, como também o considera Osorio (2003), porém se destaca pelo fato de que o motivo do artista aparece identificado com um cantor e compositor de música popular³².

Bolero, por sua vez, segue uma linha menos convencional, mas já experimentada no pós-*boom*, em *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, que é de 1973, romance que tem como protagonista a personagem Gladys, uma escultora. Em ambos os casos, tem-se a reivindicação da expressão artística por indivíduos representantes de categorias sociais em geral marginalizadas no tecido social – a mulher, em Puig; o cantor popular sem formação profissional ou ascendência culta, em Otero –, o que, de certo modo, presentifica, na textualidade da narrativa, a problemática modernidade artística na América Latina, marcada pela sedimentação de temporalidades e estratos socioculturais diversos em meio a processos de modernização de alcance ou eficácia questionáveis³³.

De tal modo que a perspectiva adotada por Lisandro Otero,

em *Bolero*, é paródica, constituindo-se numa leitura que salda dívida com o passado, reconhece sua influência e, ao mesmo tempo, configura-se como uma leitura singular da história da canção e do cantor populares latino-americanos. Beto Galán, o bolerista, o *sonero*, a personagem da boemia noturna e do universo dos cabarés, é um artista, alguém que procura valores, uma personagem movida pelo impulso de criar uma música nova, total, plena (OSORIO, 2003). Ou seja, Beto Galán se constitui numa versão popular do artista concebido como homem do mundo, homem da multidão, “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes” (BAUDELAIRE, 1997, p.16).

E a citação a Baudelaire, aqui, não é casual. Lisandro Otero mostra, na escrita de *Bolero*, uma sensibilidade que associa a arte popular à história e recorre, por um procedimento de adaptação livre, à concepção de artista moderno apresentada pelo poeta simbolista francês em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, pois há certas homologias entre a concepção baudelairiana do artista e a personagem Beto Galán. Em *Bolero*, Beto Galán se mostra um indivíduo em quem a arte (popular) e a poesia ressoam, a música popular vibra, e sua personagem se constitui num indivíduo afeito às alegrias efêmeras da vida boêmia e dos amores proibidos.

Construída sob uma perspectiva paródica, a personagem porta todas as características do que a visão baudelairiana entende como sendo o artista (não no sentido de especialista), porém se distancia do modelo justamente porque pertence às esferas populares no tecido social e no campo da arte. Beto Galán, do mesmo modo que Daniel Santos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, constitui-se numa espécie de dândi latino-americano cuja alma de artista se ocupa em “correr ao encalço da felicidade” (BAUDELAIRE, 1997, p.47).

Tais personagens portam um comportamento excêntrico, mas, paradoxalmente, não são ricas, não foram criadas em meio ao luxo nem estão acostumadas a ver todos os seus desejos ou suas necessidades individuais satisfeitos, em razão de

sua condição socioeconômica. Enquanto os dândis difundidos pelos romances ingleses ou franceses, no século XIX, são personagens dotadas de fortunas que lhes permitem investir em suas fantasias e desejos a seu bel-prazer, como lembra Baudelaire, Beto Galán e, por extensão, o dândi latino-americano que representa investem na fantasia da arte (popular) como universo de plena realização individual e na boemia, que são, para eles, as únicas alternativas que encontram para a liberação de suas subjetividades, seja pela carência econômica, seja pela conjuntura histórico-social constantemente marcada pelo autoritarismo que, de certo modo, marca suas existências. Desse modo, a semelhança marca, também, a diferença, no recurso paródico. Mesmo assim, trata-se de uma representação característica de contextos em que:

Alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos de força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir (BAUDELAIRE, 1997, p.51).

Tal situação se coaduna à representada em *Bolero*, no contexto de transição entre a ditadura de Batista, a Cuba pré-revolucionária e o momento inicial da Revolução Cubana de 1959. A narrativa incorpora à configuração da personagem Beto Galán uma concepção de artista moderno – em busca do novo, do original, da arte total – à qual se associa, na diegese, a perspectiva pautada na descentralização dos cânones e dos modelos artísticos propostos pela chamada alta cultura. O procedimento corresponde a uma alternativa de legitimação dos produtos populares e de seu universo como sendo uma perspectiva para ver, compreender e organizar a realidade

simbólica posta em cena pelas manifestações sociais em nosso tecido social (OSORIO, 2003). Por essa via,

[Bolero] reivindica a plena validade criativa deste exercício popular da música voltada para a dança. Esse duplo estatuto da música “cultura” e da música “popular” (que, de modo implícito e classista, sugere que o popular não é cultura), permanece fora do universo de Beto Galán (OSORIO, 2003, p.2-3).

Tal concepção se mostra coerente se considerarmos que Beto Galán é representante de uma época, na América Latina, em que o bolero, o tango e os demais ritmos musicais populares, apesar de já se encontrarem em processo de ascensão comercial sob as ações da indústria da cultura, ainda se vinculam às práticas populares de produção, difusão e circulação da cultura e, de certo modo, ligam-se, também, a uma coletividade em vias de transformação (ZAVALA, 2000), da condição de camadas populares à de (aspirantes a) público consumidor dos produtos da cultura de massa. De certo modo, tanto Beto Galán quanto Daniel Santos representam um ponto em que o popular e o massivo se tocam, no plano da cultura.

A opção por tais tipos para a configuração dessas narrativas aponta, também, para o caráter sutilmente politizado dos romances em questão, que buscam alternativas de resistência aos processos de alienação por que os indivíduos e as artes populares passam, em meio aos processos modernizadores que se desenvolvem ao longo do século XX e que, entre os anos 40 e 50 (época em que está ambientada a narrativa de *Bolero*), ainda se encontram numa etapa de transição que, nos anos seguintes, assumiria, de fato, a condição de subdesenvolvimento que marca as sociedades latino-americanas na segunda metade do século XX. Desse modo, mesmo sendo uma obra narrativa fragmentada por cortes temporais e pela relatividade dos pontos de vista das diversas personagens, *Bolero* consegue

textualizar certa diacronia da existência das personagens, inserindo-as, portanto, numa trajetória histórica, como nota Lídia Santos (1993).

Entretanto, não se pode esquecer de que, na diegese de *Bolero*, tais questões aparecem representadas a partir dos códigos de uma estética melodramática. O sucesso de Beto Galán e seu amor à música aparecem, por vezes, identificados como sendo uma ação do destino, dotada de moral e de um caráter divino que cumprem a função de amenizar o sofrimento humano na terra, como se nota, por exemplo, no relato de Doctor Arturo sobre a trajetória profissional do cantor:

La ascensión de Beto Galán ha estado marcada por golpes del destino, pero ha sido hermosísima. Puede contarse lo de aquella vez que le notificaron de repente la muerte de su señor padre y tuvo que salir a actuar en el más terrible conflicto de sentimientos: el impacto lo dejó perplejo y desplomado. Como una tempestad la frase de Ziegfield lo conmovió: *the show must go on*, y predominó el deber sobre el dolor moral y con sollozos contenidos, y los ojos arrasados por las lágrimas, interpretó unos boleros con virtuosidad impecable; el público paralizó el *show* con sus aplausos; las lágrimas, como perlas, brillaban aún más al resplandor de los *spot-lights*. Son pruebas que Dios pone en el camino de los hombres para temprarles el carácter (OTERO, 1983, p.11, grifos nossos).

Como se nota, a perspectiva realista adotada pela narrativa se configura, também, numa paródia aos modos realistas de representação difundidos pela estética melodramática que o romance adota como fundamento escritural, e a suposta (ou pretendida) objetividade das personagens em seus relatos a respeito de Esteban María Galán se choca com seus discursos

cheios de descrições marcadas pela adjetivação que reitera o exagero, a inevitabilidade ou força do destino e a importância do sentimentalismo, isto é, que são, concretamente, projeções melodramáticas criadas por cada uma delas em sua versão dos fatos narrados. No trecho anterior, a reação emocionada do cantor (que, segundo a personagem El Profesor, é, na verdade, uma anedota criada por Doctor Arturo) é, por um lado, identificada pelo Doctor Arturo como sendo devido à inevitabilidade do destino e, por outro, ganha ares espetaculares, pois acaba sendo recebida pelo público em consonância com o estilo dos boleros que a personagem canta, caracterizado pela presença de sentimentos arrebatadores e reações desesperadas, no plano dos sentimentos.

Também é o excesso que marca descrições como a seguinte, feita pela personagem El Profesor, comuns na narrativa de *Bolero*: “Billy [Holiday] vivió humillada y murió pobre y fue capaz de sentir en su piel discriminada todo el dolor del mundo” (OTERO, 1983, p.72). Ganham destaque, então, na narrativa, a adjetivação e os epítetos que reiteram a importância e a intensidade dos sentimentos (na maioria das vezes amorosos) na existência das personagens, como vemos, agora, num trecho relatado por Agustín Esquivel, que trata da separação entre Beto Galán e Olimpia, a pedido dela:

La situación era extrañamente paradójica: Esteban María Galán, el Gran Castigador, el Adonis de las faldas, el inmisericorde seductor, el hechicero, el maravilloso Bebé, la hipnótica estrella, el cautivante mago del bolero romántico, se convertía en el burlador burlado (OTERO, 1983, p.48).

Além da alusão ao mito de don Juan, originalmente presente em *El burlador de Sevilla* (1630), de Tirso de Molina, o narrador do trecho acima acentua o caráter sedutor de Beto Galán, aproximando-o da imagem de um super-herói

do amor, porém o que se conota com a descrição é, de fato, a fragilidade do protagonista, em geral escamoteada pelo mito donjuanesco que o envolve. Beto Galán é um representante do machismo característico das letras de bolero, típico, ainda, no tocante à polarização dos papéis entre o homem e a mulher, nos melodramas cinematográficos latino-americanos, conforme explica Silvia Oroz. Temos, então, de ressaltar a presença desse procedimento de exagero presente na narrativa, em relação às suas diversas personagens, com destaque para Doctor Arturo e Agustín Esquivel.

Se considerarmos, como anteriormente já se apontou, que as personagens por vezes se polarizam no que se refere ao comportamento como cronistas da vida de Beto Galán, notaremos, no procedimento em questão, por um lado, uma estilização do excesso que tradicionalmente caracteriza o discurso melodramático, na fala de Doctor Arturo, que, comentando sobre a separação entre Beto e Olimpia, observa, por exemplo, que “tarde o temprano se atraviesa una suprema prueba y hay que cubrir de acero el corazón sangrante para poder atravesarla” (OTERO, 1983, p.60), mas, por outro lado, esse mesmo exagero também está presente nos trechos narrados por personagens que criticam o caráter anedótico das informações concedidas por Doctor Arturo, como se dá com Agustín Esquivel que, tratando do mesmo tema, diz:

Olimpia destruyó a Beto porque matándolo podía poseerlo y descubrir su identidad; como en las guerras primitivas: debía beber la sangre del enemigo e ingerir sus entrañas para incorporar sus atributos (Saturno devoraba a sus hijos para que ellos no lo devorasen). Ella deseaba ejercer un señorío titular sobre su desgastado compañero –como la más ruin expoliadora–, y detentarlo como un tesoro hallado al azar, humillándolo, frustrándolo para que resalte aún más su propia deificación.

Utilizaba un mecanismo de apoderamiento que funcionaba con numerosos recursos: del pudor a la sumisión, de su hipotética debilidad a la seducción con su cuerpo, del estímulo a la vanidad masculina a la esclavista sujeción reduciéndolo a polvo, pero polvo enamorado como el de Quevedo, porque él deseaba, en cambio, bebérsela, envolverse en sus cabellos, acariciarla hasta llagarle la piel, contemplarla hasta quedarse ciego, morderla hasta que la sangre lo ahogase, así estaba él atado a la mujer, a sus caprichosos atributos: él era un extravagante botín que ella manejaba con tornadizos designios y Esteban María no supo que estaba siendo degradado a la categoría de objeto, que su dignidad era violada cada día, en la misma medida en que el negrero reduce al esclavo (OTERO, 1983, p.174).

Nesse trecho, Olimpia é identificada por Agustín Esquivel com a vilã dos melodramas cinematográficos – dominadora, diabólica, sanguinária –, no que se refere ao objeto de desejo que, neste caso, corresponde tanto a Beto enquanto indivíduo quanto à sua música e seu dom de cantor. Como se pode notar, o procedimento criativo a partir de estilemas típicos da estética melodramática aparece, pois, na diegese, tanto para ironizar certas personagens – como se dá com o discurso do Doctor Arturo sob a ótica de Agustín Esquivel – quanto para incorporar à narrativa traços do melodrama como gênero marcado pelo sentimentalismo e pelo excesso na expressão das emoções. Desse modo, *Bolero* também realiza uma ambígua homenagem à estética melodramática a que recorre, estabelecendo com ela uma relação afim às de amor e ódio típicas do gênero.

Tal perspectiva se liga, ainda, às matrizes melodramáticas desse romance, herdeiras tanto da comédia musical (o

vaudeville) quanto do melodrama tragicômico, chegando, posteriormente, ao cinema no que se configuraria, na América Latina, como sendo os “filmes para rir” e os “filmes para chorar”, segundo explica Silvia Oroz. Desse modo, a textualidade da narrativa dá mostras de uma visão pluralista e, mesmo, perturbadora do campo literário que, ambigualmente, homenageia e desafia, recorrendo, para isso, a diferentes construções ou representações do real, do tempo e da história com os quais dialoga.

Em *Bolero*, a maior parte do excesso em relação à efusão das emoções e dos sentimentos aparece no que constitui o que anteriormente designamos como sendo um dos eixos constitutivos da diegese, o que trata da relação amorosa entre Beto Galán e Olimpia. Praticamente todas as personagens da narrativa tratam da relação dos dois, e seus relatos variam da aparente fofoca à condenação (ora a Beto, ora a Olimpia). A perspectiva realista, que já notamos ser paródica em muitas das situações narradas, problematiza a própria condição de verdade dos fatos apresentados, na medida em que o procedimento adotado produz um efeito de humor, como se nota, por exemplo, na condenação feita a Olimpia por várias das personagens. O trecho abaixo é parte de um relato da personagem El Profesor:

Estaba persuadido de la maldad raigal de Olimpia: una apóstata y renegada que falseó su comportamiento; una fraudulenta, infiel, falaz, farisaica, pícara, truhanesca comedianta, plagada de tretas, arterías y argucias. Olimpia no podía contarse entre los seres decentes y limpios que honran la tierra, porque era gentuza de mala calaña, perteneciente a la chusma; nació falsaria, se hizo bribona, calavera y maleante: su principal atributo era la astucia y sus condiciones más señaladas: el fingimiento, la afectación y el disimulo (OTERO, 1983, p.151-152).

Nele, a caracterização de Olimpia – que se liga à tradição literária que remonta ao maneirismo de *La Celestina* (1499) e o *Lazarillo de Tormes* (1554) – não pode ser levada rigidamente a sério, pois são evidentes os traços da comédia presentes no modo como a personagem é apresentada nesse trecho, por meio de características e comportamentos identificados com sua genealogia que, além disso, se coadunam à natureza de certas personagens presentes no imaginário popular incorporado pelo sistema literário ibérico, como a bruxa, o pícaro e o gracioso.

Além disso, entretanto, não se descarta o efeito de questionamento dos valores acerca do comportamento do homem e da mulher em suas relações amorosas. O discurso das personagens também aparece permeado por estilemas provenientes das letras de bolero que, em geral, adotam uma visão machista em relação ao amor – “hay mujeres que nacen para causar la desgracia de los hombres, como decía aquel bolero, y ella [Olimpia] era de esas” (OTERO, 1983, p.22). No romance, porém, talvez pelo efeito de humor já mencionado, nota-se uma distopia entre a manifestação, no plano simbólico ou do desejo, a favor de certas instituições sociais como o casamento – pois os discursos sobre o amor seguem, em geral, uma moral pequeno-burguesa – e a não realização amorosa das personagens, especialmente Olimpia e Beto Galán. É também por isso que as personagens acabam procurando suas realizações amorosas pela via do imaginário, especialmente em produtos culturais como a canção de feição romântica, com destaque para o bolero e o tango, mas também a radionovela e o cinema latino-americano ou hollywoodiano de configuração melodramática.

Ou seja, a narrativa estabelece com o público uma relação pautada nos princípios históricos da estética melodramática, que se centra no sentimentalismo e nas lágrimas, valendo-se, ainda, de categorias históricas constitutivas do melodrama enquanto gênero, como o melodrama romântico, o melodrama sobrenatural e, também, o melodrama doméstico. No que

tais escolhas se relacionam ao projeto escritural de Lisandro Otero, seu romance aponta para a concepção do autor, já explicitada por ele em entrevista a Bianchi, de que:

A democratização da cultura é um traço fundamental de nossa época. A cultura cotidiana, aquela mais próxima ao *kitsch* ou *poncif*, tem mais peso nos países onde a cultura acadêmica e a formação em nível superior são insuficientes. São mais influentes nos países subdesenvolvidos – como o nosso –, a música, a canção, a moda e o entretenimento do que a chamada alta cultura (BIANCHI, 2003, p.8).

E não se pode desconsiderar que a natureza melodramática da narrativa de *Bolero* se ajusta, também, a essa ideia de democratização da cultura que, nessa linha de escrita da literatura, talvez encontre seus antecedentes no drama burguês de meados dos séculos XVIII e XIX europeus. Desse modo, *Bolero*, como também *La importancia de llamarse Daniel Santos*, aponta para a existência de uma distância ou de diferenças de ordem histórica e cultural nos modos como tradicionalmente são enfrentados os conflitos sentimentais nas sociedades latino-americanas modernas e em relação a outras sociedades, especialmente as europeias, em suas representações culturais. Em *Bolero*, a relação de Beto Galán e Olimpia é explicada pela via do melodrama, mas é explicada, também, a partir de certas influências culturais presentes, por exemplo, na canção popular cubana:

Sí, los boleros. Hay que valorar los elementos eróticos en la música cubana, que tiene mucho de sensual; basta con observar la sutil voluptuosidad de un danzón, la lascivia desenfrenada de una rumba; la rumba siempre ha tenido esa intención sensual: es el ataque del macho

contra la hembra, hay algo también de la pelea de gallos, el enfrentamiento de dos valores, la confrontación; pero en la rumba también existe el deseo: con la popularidad del rechazo y la atracción se desenvuelve un doble sentimiento amor-odio por el cual se buscan y se rechazan. Lo que sucedió en aquellos años podríamos titularlo La rumba de Olimpia y Beto (OTERO, 1983, p.25).

Talvez essa percepção da diferença nos modos como se expressam determinadas nuances da sentimentalidade, em produções culturais da América Latina moderna em relação à Europa e suas respectivas relações de pertencimento às tradições a que recorrem, por vezes, em suas literaturas, aponte para a produtividade do romance de configuração melodramática, no pós-*boom*, também como expressão crítica de um aspecto cultural que parece ligar-se às influências culturais do continente, especialmente à mestiçagem, que põe em relação diferentes formas de tratamento da sentimentalidade, da sexualidade e da alegria na configuração do tecido social.

BOLERO: UMA HOMENAGEM ÀS FIGURAS DO UNIVERSO MUSICAL LATINO-AMERICANO E UMA REVISITAÇÃO A SEU CANCIONEIRO POPULAR

O segundo aspecto da constituição da personagem Beto Galán que mencionamos anteriormente, isto é, como sinédoque do cantor popular latino-americano dos anos 1930-1950, relaciona-se ao que vínhamos expondo, no entanto se deve, também, à perspectiva realista adotada por Otero para a criação de Beto Galán e à sua associação possível a outros referentes do universo musical latino-americano, uma vez que, ao estabelecer um diálogo referencial com a biografia de alguns cantores populares da América Latina da época, especialmente os cantores Benny Moré e Daniel Santos, faz de Beto Galán uma espécie de protagonista coletivo, sendo, pois, ao mesmo tempo,

uma síntese dos ídolos do cancionero popular, no plano da representação, e uma homenagem à canção popular latino-americana, no campo cultural.

Por um lado, há o diálogo com traços biográficos do cantor Benny Moré e de Daniel Santos (ACOSTA, 2003), o que, de certo modo, constitui a base realista referencial da diegese. Por outro lado, no entanto, como Lisandro Otero já tinha sublinhado em entrevista a Pedro de La Hoz, tal substrato realista funciona, na verdade, como “uma base que serve de sustentação ao verdadeiramente essencial do romance” (HOZ, 2003, p.6), isto é, à recriação ficcional do universo da canção popular latino-americana dos anos 1930-1950, aproximadamente, a partir de seus nomes, mitos, símbolos e de uma releitura de seus valores.

É, também, nesse sentido que “Lisandro Otero [...] traduz os arquétipos predominantes na cultura popular e seus enganos: o machismo e seu contrário (*el hembrismo*), suas contrapartidas, os papéis sociais impostos a uma realidade, que nem sempre se consegue imitar” (GONZÁLEZ, 2003, p.2).

Apesar de projetar-se a partir de uma perspectiva representacional realista, *Bolero* se constitui, na verdade, como uma narrativa difusa em relação aos referentes com os quais dialoga, pois sua diegese tanto insere a narrativa no plano da história das classes populares quanto se fundamenta no plano representacional da ficção. Por essa via, poderíamos dizer sua narrativa “emprega as convenções do realismo contra elas próprias, a fim de colocar em primeiro plano a complexidade da representação e sua política implícita” (HUTCHEON, 1993, p.6).

Tal procedimento, pelo flerte ambíguo com referentes localizáveis no universo da cultura popular latino-americana, ao mesmo tempo estabelece uma relação problemática de referência com nomes da canção popular e problematiza essa atividade de referência, de modo que os modelos referenciais se multiplicam. Logo, a narrativa chama a atenção para os contextos que a tradição cultural ocidental normalmente silencia,

tais como o universo da canção e do artista populares, além das questões étnicas associadas à mestiçagem, e o tema da dependência sociocultural.

Segundo Reynaldo González, vários foram os modelos considerados por Lisandro Otero para a configuração da personagem Beto Galán. Em geral, apresentam em comum o fato de serem figuras do universo musical latino-americano. Acosta, por sua vez, cita os nomes de:

Ernesto Lecuona, Miguel Matamoros, Josephine Baker, Agustín Lara, María Grever, Arsenio Rodríguez, Sindo Garay, Moisés Simons, Arcaño, Rita Montaner, Cascarita, Guty Cárdenas, Chano Pozo, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Billie Holliday, John Coltrane, Miguélito Valdés, Pérez Prado, Armando Oréfiche, Pedro Vargas e muitos outros (ACOSTA, 2003, p.2).

Acosta ainda observa que a narrativa de *Bolero* recorre a certos traços como o carisma e a mitificação por parte do público em relação a outros cantores, como Carlos Gardel e, mesmo, Elvis Presley. E poderíamos, ainda, acrescentar a figura de Fidel Castro como uma das referências possivelmente mobilizadas para a configuração da personagem Esteban María Galán. Não propriamente belo, mas carismático, Beto Galán se identifica com Fidel Castro, em meados dos anos 50 do século XX, pela grande aceitação popular e, ainda, pela marcada decisão de não abandonar Cuba e os cubanos, apesar das insistências de Olimpia, na narrativa, para que o cantor fosse viver nos Estados Unidos. A narrativa, que dialoga com o período anterior e o imediatamente posterior à Revolução Cubana de 1959, projeta uma polarização entre a afirmação do popular (de caráter coletivo) apegado às próprias origens, na constituição da personagem Beto Galán, e sua contraposição pelo individualismo que marca a postura de Olimpia.

Quando, certa vez, um jornalista pergunta a Beto Galán, em entrevista: “–Si tuvieras un avión esperándote afuera, ¿a qué país del mundo irías?”, o cantor lhe responde imediatamente: “–Daría una vuelta por arriba de la Isla y volvería a aterrizar aquí mismo” (OTERO, 1983, p.15). Esse apego à pátria se coaduna à atitude historicamente registrada de Fidel Castro que, apesar de ter tido de sair de Cuba após a tentativa frustrada de acabar com a ditadura de Batista por meio do episódio histórico do assalto de Moncada, foi para o México por um tempo, mas reiterou que jamais abandonaria Cuba³⁴.

Tal perspectiva contrasta, por sua vez, com a de Olimpia, visivelmente identificada com os padrões burgueses de aspiração social, na narrativa. Diferentemente de Beto Galán, cuja identidade se assume explicitamente como sendo pertencente ao universo das camadas mais baixas da população, Olimpia se identifica, desde sua formação cultural, com os produtos, símbolos e ícones da cultura de massa difundidos pela indústria cultural norte-americana.

A história narrada opõe Beto Galán a Olimpia, de forma binária, identificando-os, respectivamente, com o coletivismo e o individualismo, de modo a ressaltar a atitude de Beto Galán e criticar a visão neocolonizada de Olimpia. A oposição binária – que se ajusta à composição melodramática da narrativa, tradicionalmente marcada pela definição de papéis e lugares categoricamente localizáveis no tecido social – colabora, ainda, para uma crítica à postura das camadas médias do país, no período da Revolução Cubana, uma vez que, paralelamente à adesão popular às propostas da revolução, a burguesia

cubana, umbilicalmente vinculada à economia norte-americana e suas ramificações em Cuba, não titubeou em abandonar o país, à espera de que uma nova intervenção de Washington a recolocasse no desfrute de seus privilégios na Ilha. Poucas exceções houve nesse comportamento de uma lúmpen-burguesia, que sempre

viveu mais como apêndice da exploração norte-americana da Ilha do que como setor da nação cubana (SADER, 1985, p.56).

A narrativa de Lisandro Otero se constitui em “expressão do suceder temporal dos fenômenos sociais, [articulando-os] à vivência histórica do homem, do sujeito comum cuja vida no tecido social é um ato impregnado de problemática e conflito” (MARCELO-PÉREZ, 2007, p.78). Por meio desse conjunto de procedimentos cujas políticas de representação não deixam de ser, também, representações politizadas, *Bolero* se constitui numa narrativa marcada por uma complexa relação entre o popular e o massivo. Isso porque, de certo modo, *Bolero* é, também, uma narrativa perpassada por certo saudosismo, especialmente no que se refere à forte adesão popular à revolução de 1959 que, na época, revigora, em certa medida, a importância histórica da presença popular na constituição política e cultural de Cuba³⁵.

Estruturalmente, a diegese do romance recorre à representação do universo popular, seus tipos e seus gostos, na América Latina dos anos 40-50 do século XX, aproximadamente, em consonância com a histórica atitude de resistência das camadas populares cubanas às investidas neocoloniais dos Estados Unidos, desde fins do século XIX. O caráter festivo e gregário da cultura popular a que a narrativa de *Bolero* relaciona Beto Galán tem certa correspondência com o potencial de insubordinação ideológica das classes populares, de modo que o procedimento de carnavalização da representação política a partir do universo das camadas populares se manifesta, também, como ação politizada, no romance.

Por um lado, a estratégia consiste em recorrer à maneira mais conhecida de mobilizar a comunidade inteira, pela via das festas populares (HOBSBAWM, 1998). Por outro lado, essa combinação herdeira do ritual e da diversão coletiva (que também se coaduna às heranças das culturas africanas na formação socio-histórica de Cuba) dá ênfase a todas as instâncias

envolvidas no ato enunciativo da narrativa de *Bolero*, de modo que texto, produtor, receptor, contexto histórico e social reestabelecem “uma espécie de projeto comunitário (muito problemático)” (HUTCHEON, 1991, p.153).

A potência estética e politicamente expressiva do recurso, na narrativa do romance, está em aproximar do universo simbólico do presente dos indivíduos representados na diegese uma capacidade crítica originalmente constitutiva de certos rituais das culturas populares afro-cubanas. Por essa via, “el montuno insiste en el mismo tema y va hipnotizando al auditor, le va despertando los sentidos, le crea una hiperestesia y logra que perciba la realidad exageradamente” (OTERO, 1983, p.25).

Num procedimento que porta certas analogias com a música e o sexo – dois elementos constitutivos, também, da atmosfera das festas populares: o erotismo e a alegria –, um dos efeitos parece ser a percepção da realidade que cerca o indivíduo ligado ao universo popular representado na diegese. A ação da música cubana, de origem africana, em tal contexto, está em que:

Si bien toda música tiene una significación social, en los negros es más ostensible ese propósito, sobre todo al contraponerla con el arte europeo, que es individualista; en África la música forma parte de la vida del *folk* y es esencialmente democrática: detrás de la música africana siempre se halla la religión, la ética o el drama y con ella siempre se busca cierto trascendentalismo: el africano puede creer que bailando atrae la lluvia y nunca recurre a los sonidos por mero placer auditivo; los blancos utilizan la música para intensificar las emociones del grupo humano. Además, el africano posee una imaginación animista que dota de corporeidad e identidad a los objetos

y a la naturaleza y, al individualizarlos, les entrega potencias con las cuales convive; por ello, las formas diagonales de su arte: el africano siempre está conversando con su entorno, de ahí surgen las maneras antifonales: el solista dice una oración y el coro responde: siempre haciendo un canto plural: es el hombre quien interroga y el mundo el que le responde. Beto intenta trasladar algo de ello a su música (OTERO, 1983, p.54).

E essa característica da música de origem africana incorporada à cultura cubana, segundo a personagem El Profesor no trecho acima, parece dotar os elementos da canção popular, na narrativa, de uma capacidade de entretenimento que, no entanto, não descarta seu caráter potencialmente político e social.

É preciso destacar, então, que os referentes adotados na narrativa se transformam, no plano discursivo, de modo que Beto Galán, enquanto personagem, porta traços de muitos outros cantores – incluindo-se na lista nomes de cantoras também –, mas não se limita a nenhum deles e se associa, ainda, às camadas populares. Há, nesse procedimento, certo questionamento do discurso referencial pautado numa lógica racional e séria que, no romance, entretanto, se justifica em virtude do entrecruzamento dos componentes do universo musical, pelas reminiscências do caráter popular da música de feição romântica latino-americana dos anos 1930-1950 e, ainda, pelas ações de difusão da canção popular em geral, promovidas pela indústria cultural na América Latina a partir do fim da primeira metade do século XX, aproximadamente. A narrativa de *Bolero* parece assumir como parâmetro para tal perspectiva a ideia de que, na história da música popular, as

vidas dos ídolos musicais têm elementos em comum, alguns mais visíveis, coincidentes

no tempo, cujas vidas [...] representaram um marco de sua conduta, ao mesmo tempo em que foram levados por seus próprios esquemas e pela tirania da mercantilização (GONZÁLEZ, 2003, p.1).

A narrativa de Lisando Otero, em *Bolero*, desenvolve-se de modo que o diálogo referencial estabelecido com nomes da canção popular funciona, também, como uma alternativa crítica de leitura, pela ficção, da história e do próprio cancionário popular latino-americano. *Bolero*, do mesmo modo que *La importancia de llamarse Daniel Santos*, acaba por constituir-se em uma ficção romanceada da história da canção popular, mas também da relação de produção e consumo desse produto cultural pelas camadas populares e massivas, centrando-se na fase em que as artes populares e as esferas do poder político se tocam, em meio às estratégias mercadológicas que inserem a canção popular e seus cantores e compositores na dinâmica do capital. Tanto Beto Galán, em *Bolero*, quanto Daniel Santos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, são indivíduos marginalizados no tecido social, justamente porque sua condição de artista não se coaduna às exigências comerciais da época em que vivem.

Na narrativa de *Bolero*, o interesse demonstrado internamente ao relato pelos processos de significação nas relações interindividuais e coletivas junto às classes populares se associa, também, à conjuntura política dos anos 1950, quando, de fato, o marxismo dá sua contribuição à compreensão da história das classes populares, conforme explica Hobsbawm, o que corresponde, ainda, às concepções políticas de Lisandro Otero e a seu apoio político a Fidel Castro, mantido até o fim da vida do romancista, que faleceu em 2008. Do ponto de vista dos motivos narrativos mobilizados para a constituição do relato, a incursão pelo universo popular aparece já na configuração de grande parte das personagens do romance, que se trata por apelidos – Tareco, Berriche, Cajeta, Garabato, La China Bella

– em geral, criados pelos membros de seus próprios grupos de convivência. Conforme observa Ana Pizarro, no século XX:

A proliferação de publicações, de literatura de cordel, o folhetim começa introduzir o popular no massivo. A comunicação de massa proporcionada pelo rádio difunde o tango, depois o bolero, a música na qual se reconhece a sensibilidade de amplos setores urbanos (1995, p.23).

Essa perspectiva que, do ponto de vista da história dos movimentos populares, é uma “moda recente”, segundo Hobsbawm, associa-se, no romance, ao fato de a diegese voltar-se à representação de indivíduos comuns que, no entanto, dentro do contexto em que aparecem – o da Revolução Cubana –, constituem-se em uma esfera política importante, que não pode ser desconsiderada na constituição do tecido social. Desse modo, os elementos culturais e simbólicos do universo popular deixam de figurar como simples referência para, efetivamente, alcançar uma dimensão abrangente que, no campo da arte, se apresenta como prática social, e portam um potencial de resistência à presença crescente do mercado sobre os produtos culturais, no contexto em questão. Podemos admitir, portanto, em relação à narrativa analisada:

Considerada como produção histórica e como prática social, então a posição do produtor [de cultura, diríamos] não pode ser ignorada, pois entre o produtor [individual ou coletivamente] (inferido ou real) e a audiência existe um conjunto de relações sociais que tem o potencial de ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que podem transformar o leitor num colaborador, e não [apenas] num consumidor (HUTCHEON, 1991, p.111).

Essa seria, então, uma das funções da adesão ao popular, na narrativa de *Bolero*, cujos traços aparecem tanto no que se refere à configuração de personagens quanto ao tratamento de produtos e bens simbólicos com os quais dialoga, especialmente, o universo da canção popular. A esse respeito, é importante destacar a relação de Beto Galán com a música, pois “Esteban María Galán no fue un músico académicamente formado, nunca fue a un conservatorio, pero así sucede con una buena parte de nuestros músicos populares” (OTERO, 1983, p.21).

Ou seja, apesar de que, ao longo das décadas de 1940-1950, internamente à narrativa, Beto Galán começa a projetar-se como cantor, num movimento que poderia ser considerado como sendo mediado pelas ações da indústria da cultura – isso se liga às ações de ordem empresarial realizadas pela personagem Blas Carral e, ainda, às ações de Olimpia para conseguir contratos para Beto tanto em Cuba quanto em outros países da América Latina e do Caribe –, todo o início de sua carreira se dá, na verdade, por sua vocação musical e, mesmo, por sua necessidade encontrar uma alternativa ao corte de cana, uma das poucas atividades disponíveis para os indivíduos pobres de Cuba desde a Independência, ao menos.

Também o processo criativo de Beto Galán se situa na fronteira entre o popular – identificado com a vocação, a produção artesanal e coletiva, etc. – e o massivo, marcado pelos recursos eletrônicos, a presença do rádio como importante meio de difusão e o disco como ícone dos processos de reprodução da cultura em tal contexto. A personagem El Profesor relata, cuidadosamente, o processo artístico construtivo de Beto Galán e suas relações de transição com os recursos do universo midiático moderno:

andaba buscando lo suyo, algo que no se pareciese a nadie. Como sabía poco de música le cantaba sus melodías al arreglista que las pasaba al pentagrama; a veces tecleaba el piano

con los dedos, obteniendo el sonido deseado mientras indicaba dónde la percusión; durante ese proceso no se sabía bien lo que pretendía, siempre el *corsi e ricorsi* hasta que concluía [...]. Cuando aparecieron las grabadoras le adquirieron una para que dejase en ellas sus esquemas sonoros, pero se paralizaba ante las teclas, decía que andar con botoncitos le hacía olvidar lo que quería expresar. Al comenzar la época de la electrificación acústica, la rechazó hasta que la competencia lo obligó a meterse en el mundo de los *woofers* y *tweeters*, de altas y bajas frecuencias, de filtros y estereofonía (OTERO, 1983, p.35).

A relação de Beto Galán com a música é marcada pela sensibilidade e pela intuição, e o processo de mecanização na produção de suas canções se dá em meio às suas tentativas de resistência. Desse modo, o romance se fundamenta, também, no que a esfera popular cubana porta como contribuição antropológica à cultura do país, na narrativa de *Bolero*. Num relato da personagem Blas Carral, na diegese, tal ideia se afirma: “Todo lo nuestro está en el son: ahí está el origen de la vida, es el pórtico, la ruptura, el semen genitor, la causa y el origen, la concepción y el motivo, el inicio del sendero. Beto se lo había dicho más de una vez” (OTERO, 1983, p.44).

De fato, a narrativa de *Bolero* se estrutura na fronteira entre o popular e o massivo, porém imprime certa ênfase sobre os elementos associados ao universo da cultura popular, justamente porque, tendo em vista que não há um *corpus* já instituído e fechado a seu respeito, Otero encontra junto a tal estrato cultural elementos expressivos e simbólicos que ainda resistem, ao menos em parte, aos processos de alienação inerentes às ações da indústria cultural e do mercado, em razão da relação ambígua entre o público que consome os produtos provenientes desse universo e a suposta força de determinação

mercadológica sobre as ações e o imaginário desse público.

Por um lado, a canção popular tematizada na narrativa já está marcada pelas contaminações exógenas à criação propriamente dita – o gosto do público massivo, as chances de venda, as ações empresariais –, no entanto, por outro lado, está marcada, também, por um caráter híbrido que nunca lhe foi alheio e, de certo modo, permanece fiel à sua constituição. Talvez por isso, na diegese, Beto Galán – do mesmo modo que Daniel Santos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*:

Complació a públicos de muy diferentes niveles, poseía carisma, arrastraba a la gente, lograba que se identificaran con él; era un hombre simple, subdesarrollado, pero todo música, no tenía otra preocupación seria que esa; fue una extraña diversidad; le entraba al son montuno lo mismo que al bolero (OTERO, 1983, p.41).

Ou seja, a relação de Beto com a esfera cultural popular (“el son montuno”) ou com o universo já aderido à cultura de massa mas também associado, nas origens, à cultura popular (por exemplo, o bolero, na América Latina) é flexível a ponto de permitir-lhe um elo entre passado e presente sem descaracterizar, de fato, sua relação de pertencimento ao âmbito popular. Quanto a isso, Beto Galán é representativo de certos aspectos positivos da história marcada por colonizações por que passa a ilha de Cuba e, de certo modo, a própria América Latina, ao longo da história e que, no plano da cultura, dá origem a produtos híbridos esteticamente expressivos em todo o continente, como a música:

¿Podría trazarse el límite entre la percusión cubana y el jazz? Es decir: el momento exacto en que se produce la colisión de ambas fuerzas. Muchos dicen que esa incierta frontera se atraviesa en 1947 cuando Dizzy Gillespie presenta

a Chano Pozo en el concierto de Town Hall y Chano a batir lo parches, y emergieron dragones antropófagos, hornos al rojo blanco, fraguas de Vulcano, canículas de agosto, brasas volcánicas, retamas calcinadas de lava, hachones luminosos, aceites borboteantes, sinapismos, vapores de locomotora, sangre espumosa, mientras imprecaba en lucumí, arrastrando a la barbarie y el espanto a aquellos neoyorquinos mesmerizados, hasta que una mujer comenzó a sollozar histéricamente y se desmayó, demostrando que el santo también se le sube a los anglosajones. Otro momento memorable fue cuando Machito se asoció a Charlie Parker para aquella excepcional grabación de “Mango Mangüé”. Esa confluencia estaba destinada a ocurrir desde mucho antes por la raíz común de la Gran Madre África. Algunos afirman que se produjo cuando las tropas de ocupación norteamericanas llegaron a Cuba en 1898; venía con ellas William Christopher Handy, el padre de esa variedad de *ragtime* que se llamó *blue*, quien fue pianista de uno de los burdeles disfrazados llamados escuelas de baile (OTERO, 1983, p.70-71).

A longa explicação sobre a música cubana é dada pela personagem El Profesor, na narrativa, e nela encontramos uma leitura importante a respeito da música, em Cuba. Tal leitura aponta para as trocas culturais entre cubanos e norte-americanos no processo de constituição de ritmos musicais influentes em ambos os países, cujas raízes comuns – especialmente a influência africana – funcionam como ponto de conexão entre ambas as culturas, o que, por um lado, oferece uma visão pluralista da história da música e da cultura, nos Estados Unidos e na América Latina, ao mesmo tempo em que as coloca em

condição de potencial igualdade, pela base ancestral comum.

Essa leitura, que não deixa de lado o humor, – na passagem em que a mulher norte-americana sofre um desmaio que a personagem o identifica como sendo uma manifestação espiritual (“el santo también se le sube a los anglosajones”) –, constrói vias de sentido para a interpretação da importância que a música e os ritmos populares portam para a cultura caribenha.

Ao mesmo tempo, tal leitura encontra, no plano histórico da cultura, alternativas simbólicas de relativização das relações historicamente marcadas pela desigualdade, no plano político-econômico. *Bolero* opta pelo que poderíamos chamar de uma reconstituição ficcional de história da canção popular caribenha “de baixo para cima”, isto é, encontrando no universo simbólico e estético constitutivo da cultura popular “não um significado político retrospectivo que nem sempre teve; [...] [mas] tentando, mais genericamente, explorar uma dimensão desconhecida do passado” (HOBBSAWM, 1998, p.219), nesse caso, o potencial cultural e expressivamente relevante das origens africanas como alternativa simbólica de aproximação e conciliação entre as diversas orientações étnicas e ideológicas que constituem a cultura de todo o continente.

Não é difícil entender toda essa busca de um passado reconciliador como elemento constitutivo da narrativa de *Bolero* quando consideramos que o romance foi escrito entre 1982 e 1983, num momento relativamente conturbado da história cubana, em que, por um lado, eram notórias as manifestações populares a favor do regime instalado com a revolução de 1959, mas, por outro lado, a ilha sofria com as investidas contrarrevolucionárias direta ou indiretamente conduzidas com apoio político e financeiro dos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que cerca de mais de 100 mil cubanos abandonaram o país (SADER, 1985).

Entende-se, desse modo, por que Lisandro Otero se refere a *Bolero*, em entrevista a Ciro Bianchi, como sendo um “libro de añoranza”. *Añoranza* que, recorrendo à liberdade de criação a

partir de um material cultural marcado pela pluralidade, por relações de continuidade e de rupturas com as tradições anteriores, encontra no passado um vínculo de aproximação com o presente, por meio da história da canção popular cubana, que se conecta, na narrativa, também com o bolero e com a canção de feição romântica:

El grito de los tambores cubanos en su euforia: todos son nuestros parientes: hijos, nietos, bisnietos, o abuelos, bisabuelos y tatarabuelos de Chano y Dizzy, de Count Basie y el mágico Jack Teagarden, de Eliseo Grenet y de Ernesto Lecuona, de Jelly Roll y Moisés Simons y Scott Joplin y Rita Montaner, de Sindo Garay, Bola de Nieve, Ignacio Piñero, Agustín Lara, Benny Moré, Pérez Prado, Cascarita, Arsenio, Arcaño, Guty Cárdenas, Chacumbele, Felipe Blanco, Gerry Mulligan, María Grever, Charlie Parker; Miguel Matamoros y Archie Shepp; entre todos fabricaron ese compuesto deleitoso y espeso, potable hasta la hez, que Esteban María Galán recibió en legítimo legado, que nació en la Gran Orilla y vino con yorubas, mandingas, carabalís y congos (OTERO, 1983, p.75).

Desse modo, *Bolero* se constitui numa narrativa fragmentada cujo contraponto de vozes acaba por tratar tanto da música da personagem Beto Galán quanto da canção popular e, ainda, de sua relação com a música em geral. Por essa via, acaba por legitimar, também no campo literário, a presença de ritmos musicais populares característicos da cultura latino-americana (especialmente caribenha), desenvolvendo sua narrativa à medida que, como nota Leonardo Acosta, transita por um universo relativamente pouco contemplado antes pelo romance cubano.

O VALE-TUDO NARRATIVO EM *DE AMOR Y DE SOMBRA*, DE ISABEL ALLENDE

OS DOIS PRIMEIROS ROMANCES DA ESCRITORA CHILENA ISABEL ALLENDE – *La casa de los espíritus* (1982) e *De amor y de sombra* (1984) – apresentam em comum o fato de estabelecerem um marcado vínculo com a história político-social do Chile, desde antes do golpe de Estado que depôs e matou o presidente socialista Salvador Allende em 11 de setembro de 1973, especialmente no primeiro romance, até as consequências violentas e autoritárias da ditadura de Augusto Pinochet, após o golpe, no segundo. Esses romances iniciais se caracterizam, também, por sua configuração melodramática associada à situação social do país, característica que poderia estender-se, ainda, ao terceiro romance da autora: *Eva Luna* (1987).

De amor y de sombra, no entanto, apesar da relação com a história político-social chilena, consolida-se enquanto narrativa, a partir da estrutura de um *fait divers*, o que pode, inicialmente, parecer um paradoxo, visto que o *fait divers* apresenta uma estrutura autônoma, enquanto a narrativa de caráter histórico dialoga, necessariamente, com referentes exógenos pré-existentes ao texto. Marlyse Meyer, por sua vez, observa que esse tipo de associação é possível, no âmbito das narrativas na cultura de massa, e que já se verificava na chamada terceira fase do folhetim europeu (1871-1914)³⁶.

O segundo romance de Isabel Allende recupera essa estrutura e, por meio dela, tece sua crítica sobre a ditadura militar chilena comandada por Pinochet, ao mesmo tempo em que narra uma história de amor entre duas personagens marcadas pela diferença de classe e, inicialmente, de visão política, porém aproximadas pelo sentimento que, sob a perspectiva da narrativa, é capaz de superar tais barreiras, ou seja, uma

história melodramática.

Trata-se da história de amor entre Irene Beltrán, jovem de classe alta e alienada em relação à realidade social do país, e Francisco Leal, jovem de classe média, filho de família espanhola exilada no Chile em razão da ditadura franquista. Francisco Franco é, aliás, o único ditador de direita explicitamente mencionado no texto, pois o general chileno Augusto Pinochet não é nomeado nenhuma vez ao longo da narrativa. Uma sondagem a partir desse dado, mas não limitada a ele, aponta para o aspecto estrutural que articula a narrativa: o caráter imanente de sua diegese. Convidamos, então, o leitor a um breve exercício de leitura que desautomatize o tratamento dos referentes aparentemente históricos da narrativa em questão.

Um leitor ideal seria o que lesse *De amor y de sombra* sem saber da existência do regime militar no Chile, entre o final dos anos 1970 e meados da década de 1980. Provavelmente, esse leitor não exista. Mas ele compreenderia normalmente a história narrada, pois a diegese desse romance não supõe um fato pré-existente, estruturando-se, portanto, fora do âmbito da informação. Pode-se argumentar, ainda, que em princípio qualquer texto pode ser lido (em algum nível) sem o conhecimento da realidade exterior, porém, no caso de *De amor y de sombra*, essa é uma característica associada à estrutura do *fait divers*.

Não se trata, pois, de uma leitura imanentista do texto em questão, mas de um texto cuja estrutura é imanente e projeta-se de modo atemporal, contendo, em si mesma, um saber total, que não exclui a possibilidade de que o leitor projete seu saber sobre o narrado, situando-o no plano da história, mas cuja diegese, em si mesma, não depende de qualquer contexto implícito. Sua relação com fatos históricos de variado alcance fica limitada, no texto, à generalidade e ao anonimato.

Como o *fait divers* típico, isto é, o do jornal, *De amor y de sombra* se constrói a partir de uma relação entre dois elementos diversos, que se desdobra em variados níveis. O primeiro deles está contido no próprio título da narrativa, que põe em

relação dois pares de opostos – amor X ódio e luz X sombra – que, entrecruzados, constituem um quiasma que metaforiza o núcleo temático principal do romance: o amor e a violência. Esse mesmo quiasma circunscreve os demais aspectos temáticos que constituem os elementos-chave da narrativa.

Por um lado, a relação amorosa que aproxima Irene e Francisco não se desvincula do ódio (diferença) de classe que, no âmbito social, opõe os dois, sentimento explícito no texto quando vinculado à reprovação da relação por Beatriz Alcântara, mãe de Irene, e, ainda, ao ódio e à inaceitação da relação pelo capitão Gustavo Morante, até então namorado de Irene Beltrán. Por outro lado, o binômio “luz e sombra” aponta para outro acontecimento fundamental para o desenvolvimento da diegese: a descoberta por Irene Beltrán e Francisco Leal de um cemitério clandestino escondido no interior (na sombra) de uma antiga mina abandonada, na região de Los Riscos, longe do alcance público (a luz).

Apesar de o fato apresentar um antecedente histórico, visto que em 1978 se descobriu um cemitério semelhante, onde havia 15 corpos, em Loquén, no Chile (GILKISON, 1992), toda a diegese desse romance se estrutura na generalização e no anonimato, inclusive o anonimato dos corpos encontrados na mina abandonada, pois somente um deles, o de Evangelina Ranquileo, é identificado, já que os demais foram clandestinamente jogados em uma vala comum, num procedimento ilegal com vistas a silenciar os desmandos do governo.

Ora, temos, então, uma estrutura diegética característica de um *fait divers*, que poderíamos sintetizar do seguinte modo: Jovem desaparecida é encontrada morta em mina abandonada e leva à descoberta de cemitério clandestino. 15 corpos foram encontrados, e a multidão clama por justiça e pelo direito de sepultar seus mortos.

O exercício sugerido, ao soar como uma anedota marcada pelo exagero e pelo horror, apenas reforça a natureza de *fait divers* da narrativa, e retrata com precisão o elemento noticioso da diegese. Ao aderir à estrutura do *fait divers*, a narrativa

também se coloca no âmbito dos acontecimentos noticiosos, e encontramos, então, outras notícias aparentemente monstruosas, excepcionais e anômicas pertinentes ao universo do *fait divers*, como:

- 1) Acontecimento marcado pela coincidência ou o destino – a convenção das rãs:

Una mañana descubrieron muy temprano, dos gordas y soberbias ranas observando el paisaje cerca del cruce ferrocarril. A poco llegaron muchas más provenientes de todas las direcciones, pequeñas de estanque, medianas de pozo, blancas de acequia, grises de río. Alguien dio la voz de alarma y acudió todo el mundo a mirarlas. Entretanto los batricios formaron filas compactas y emprendieron marcha ordenadamente. Por el camino de sumaron otras y pronto hubo una verde multitud dirigiéndose hacia la carretera. La noticia se regó y llegaron los curiosos a pie, a caballo, en autobús, comentando aquel prodigio nunca antes visto. El enorme mosaico viviente ocupó el asfalto de la ruta principal a Los Riscos, deteniendo a los vehículos que a esa hora circulaban. Un camión imprudente intentó avanzar, resbalando sobre los cadáveres destripados y volcándose en medio del entusiasmo de los niños, que se apoderaron con avidez de la mercancía dispersa entre los matorrales. La policía sobrevoló la zona en un helicóptero comprobando que había doscientos setenta metros de camino cubierto de ranas, tan cerca unas de otras que semejaba una brillante alfombra de musgo. La noticia fue lanzada por radio [...]. Después de observar algunos minutos aquella gelatinosa multitud, el oriental [un chino de las Naciones

Unidas experto en el tema] concluyó que no había motivo de alarma, pues se trataba sólo de una convención de ranas (ALLENDE, 2008, p.45-46).

2) Acontecimento prodigioso ou inexplicável – santa Evangelina Ranquileo:

A jovem Evangelina Ranquileo foi trocada na maternidade por erro do hospital. Apesar de as mães terem alertado o erro, o hospital se negou a considerar o caso, e as famílias, que já se conheciam, aceitaram criar as filhas uma da outra, com a simples condição de que tivessem o mesmo nome de batismo: Evangelina Flores, uma; Evangelina Ranquileo, a outra. Esta, no entanto, sofria uma alteração comportamental identificada por uns como sendo um ataque epilético (sempre ao meio dia), por outros como falta de sexo, e por outros, ainda, como milagre, pois, durante suas alterações, xícaras se moviam, o próprio comportamento dos animais se alterava e se davam acontecimentos inexplicáveis racionalmente.

A hipótese de que se tratava de um milagre fez com que muitos a identificassem como sendo uma santa, tornando impossível evitar constantes romarias à casa da família Ranquileo. Um dia, porém, quando, por acaso, Irene Beltrán (repórter de uma revista feminina de variedades) e Francisco Leal (psicólogo, mas na época trabalhando como fotógrafo por causa de uma crise econômica do país) estão na casa da família para fazer uma matéria sobre a “santa”, ambos presenciam a chegada de alguns soldados sob o comando do Tenente Juan de Dios Ramírez, que tinha ido até lá para “resolver o problema” depois que Pradelio Ranquileo, irmão de Evangelina e emocionalmente abalado pelo desejo incestuoso em relação à moça, contara-lhe sobre o problema da irmã – Pradelio era um militar, também.

Como a jovem (em transe) não obedece às ordens do tenente, ele se enfurece e ordena um ataque violento à casa da família Ranquileo. Evangelina, então, de modo inexplicável,

levanta o militar de mais de 80 quilos com as mãos e atira-o ao chão, deixando-o publicamente envergonhado. Os militares vão embora, mas esse seria o começo do fim de Evangelina que seria, posteriormente, vítima do tenente.

3) Acontecimento criminoso ou monstruoso – estupro de uma criança:

Uma criança de apenas 10 anos é estuprada pelo próprio pai numa comunidade de um dos bairros pobres de Santiago a que um dos irmãos de Francisco (José Leal, um padre) ajuda e, em consequência, fica muda.

Em todos os três casos, os acontecimentos parecem solapar princípios éticos ou racionalmente lógicos, contudo, em todos eles, “o que importa não são propriamente os termos, [...] mas a relação que os une. Tal relação é que é preciso investigar antes de mais nada, se se quiser detectar a estrutura do *fait divers*, isto é, seu sentido humano” (BARTHES, 2003, p.262). Em todos os casos acima mencionados, também, o caráter sensacionalista da informação acaba convertendo-se em espetáculo, razão pela qual atrai o público, ao mesmo tempo em que não segue uma lógica causal em seu desenvolvimento.

Desse modo, o aparecimento de milhares de rãs num determinado ponto de região de Los Riscos, em vez de apontar para algum acontecimento climático, por exemplo, constitui, apenas, uma “convenção de rãs”; a força surpreendente de Evangelina se deve não a alguma alteração psicossomática em seu comportamento, e sim ao milagre de sua condição de santa; e o mutismo da jovem violentada, por sua vez, não parece estabelecer qualquer relação racionalmente explicável com o atentado sofrido (exceto, talvez, de ordem psíquica, hipótese desconsiderada pela narrativa, que destaca o efeito – o mutismo –, sem uma explicação coerente para a sua causa).

Esses são apenas alguns exemplos da natureza estrutural da diegese de *De amor y de sombra*, cuja relevância está, mais do que nos opostos que vincula, no elemento que os conecta. Entre o “amor” e as “sombas” que alimentam a história narrada no romance, há um significativo “y” que ultrapassa

os limites do visível, apontando, por um lado, para o fato de que o homem “está sempre ligado a outra coisa, pois a natureza está cheia de ecos, relações e movimentos” (BARTHES, 2003, p.267), subterfúgio essencialista que possibilita a vinculação de universos e acontecimentos díspares, marcados, em geral, pelo excesso, tanto no *fait divers* quanto na estética melodramática.

E, por outro lado, a assunção de uma perspectiva narrativa que se ancora nas ideias de coincidência e destino constitui possibilidades de explicação e fontes de esperança num âmbito social marcado pelo horror, como é o contexto político subjacente à narrativa dos dois primeiros romances de Isabel Allende, como lembra Shaw (1998), justamente por constituírem signos que, em alguma medida, tranquilizam as mazelas do indivíduo representado.

Chegamos, então, à ideia constitutiva da narrativa de *De amor y de sombra* enquanto estrutura. Trata-se do recurso a matrizes escriturais de grande aceitação pelo público massivo, notadamente, o *fait divers* e a imprensa marrom, ancorado num tema universalmente arrebatador de público, o amor, pela via de uma fabulação melodramática. A base tripla – *fait divers*, imprensa popular e estética melodramática – possibilita a Isabel Allende criar, narrativamente, uma realidade aparentemente absurda que, entretanto, constitui um eco da realidade social que ultrapassa a simples distinção de classes e encontra suas raízes no histórico de desigualdades e de tentativas de dominação que permeia a história social da América Latina.

Desse modo, o romance se reveste de uma aparência histórica típica de seu presente, mas, na verdade, aponta para todas as temporalidades a que possa vincular-se, problematizando, em princípio, todas elas. O ódio potencialmente projetável pelo plano da recepção em relação aos acontecimentos narrados garante a identificação do sofrimento por parte do público-leitor, no presente, do mesmo modo que poderia fazê-lo no passado, pois não é estranha a nenhum leitor

latino-americano, desde o século XVII, ao menos, uma narrativa que trate de acontecimentos violentos relacionados a desmandos políticos com vistas à manutenção ou à obtenção do poder ou da violência de uma elite minoritária que deseja perpetuar-se no governo e obter o máximo possível de benefícios individuais ou de classe.

Como, então, a diegese de *De amor y de sombra* opera a relação entre o investimento no amor como alternativa (tranquilizadora) de salvação individual, o ativismo social e a escrita como elemento mediador de uma resistência possível aos horrores do poder e da violência da história?

DO AMOR E DAS SOMBRAS

Elementos estruturais tais como motivos narrativos marcados pelo excesso sentimental, personagens arquetípicas do melodrama e o que Brooks chama de imaginação melodramática permeiam toda história narrada em *De amor y de sombra*. De certo modo, constituem uma linguagem comum capaz de colocar em relação indivíduos e realidades aparentemente separados no tecido social. Um elemento típico da estética melodramática, na narrativa, é a condição social como barreira para a aceitação da relação amorosa do casal protagonista. Essa concepção do amor estabelece papéis bem definidos para as personagens centrais da narrativa, de modo a sugerir, também, os desfechos socialmente esperados para elas.

A norma social que condena a relação amorosa entre Irene Beltrán e Francisco Leal apoia a relação entre Irene Beltrán e o capitão Gustavo Morante, que também tem o apoio de Beatriz Alcántara, mãe de Irene, pois “ahora los militares pertenecen a la mejor sociedad, no son como antes” (ALLENDE, 2008, p.18), como observa a mãe de Irene, uma típica mulher rica preocupada pelas aparências (físicas e sociais) que, após ter sido abandonada pelo marido (que não a suportava e, ainda, sofrera uma sensível derrocada nos negócios), procura manter, publicamente, a condição elitizada de “senhora de bem”, apesar de viver modestamente com os ganhos obtidos com o

asilos montados no térreo da mansão onde mora, escondendo da sociedade as dificuldades econômicas e o amante Michel, muito mais novo, que ela vê esporadicamente, quando viaja.

Essa necessidade de manter as aparências de classe e de conduta constitui outra marca que a estética melodramática, via folhetim, oferece à narrativa de Isabel Allende, no romance, e que aponta, também, para o excesso retórico que marca as narrativas melodramáticas latino-americanas, tradicionalmente, especialmente no cinema e na TV. Em *De amor y de sombra*, esse excesso retórico constitui uma marca, por exemplo, da personagem Gustavo Morante, namorado de Irene Beltrán no início da história narrada.

O procedimento é emblemático no momento em que o capitão se encontra com Francisco Leal, no hospital, depois de um atentado sofrido por Irene em razão de ter participado do descobrimento e da denúncia dos corpos, na mina abandonada. Nesse momento, Gustavo e Irene não estão mais juntos, mas o capitão não deixou de amá-la. O trecho é narrado, inicialmente, por meio de uma focalização centrada na “visão com” (POUILLON, 1974) que se combina, progressivamente, com um monólogo interior da personagem:

Por primera vez se encontraba junto a las víctimas del régimen, no entre quienes ejercían el poder absoluto, y le tocaba sufrir donde más lo hería, en esa muchacha adorada, inmóvil entre las sábanas, cuya imagen estremecía su alma como una campana repicando a muerto. No había dejado de quererla ni un solo instante a lo largo de su vida y jamás la amó tanto como en ese momento, cuando ya la había perdido, recordó esos años creciendo juntos y sus planes de casarse y hacerla feliz. Silenciosamente le fue diciendo todo aquello que no tuvieron ocasión de hablar antes. Le reprochó su falta de confianza en él, ¿por qué no se lo

contó? La habría ayudado y con sus propias manos hubiera abierto la maldita tumba, no sólo por acompañarla sino también por el honor de las fuerzas armadas. Esos crímenes no podían quedar impunes, porque entonces la sociedad se iba al diablo y no tendría sentido haber tomado las armas para derrocar al gobierno anterior acusándolo de ilegalidad, si ellos mismos ejercían el poder fuera de toda ley y moral. [...] Me has traicionado, amor, tal vez nunca me quisiste como yo a ti y por eso me dejaste sin darme oportunidad de probar que no soy cómplice de esas barbaridades, tengo las manos limpias, siempre actué con buena intención, tú me conoces; [...] Creía que el país necesita un receso político, orden y disciplina para vencer la miseria. ¿Cómo iba a adivinar que el pueblo nos odia? [...] ¿Dónde estaba yo que no vi la realidad? ¿Cómo no me lo dijiste a tiempo? No era necesario recibir una ráfaga de balas para abrirme los ojos, no tenías que irte dejando ese amor desmesurado y la vida por delante para vivirla sin ti (ALLENDE, 2008, p.280-281).

Apesar de extenso, o trecho merece a citação, pois é significativo pela hibridação que promove entre o discurso amoroso da perspectiva do noivo abandonado arrependido e a paródia ao discurso militar de direita, do capitão. Por um lado, Gustavo Morante reitera o amor que sente, mas, em seguida, acusa a amada de tê-lo traído política e pessoalmente, já que o trocou por Francisco Leal, militante de esquerda, num discurso que reitera a fragilidade da personagem e sua necessidade de outra instância projetiva em que se apoiar, seja Irene (a mulher), seja a pátria, num processo que aproxima a necessidade do outro – típica das relações eróticas no discurso do melodrama

– da necessidade de uma instituição.

Por outro lado, o trecho constitui uma paródia, a partir do discurso melodramático, ao discurso nacionalista de direita que a personagem reproduz, evocando instituições como as “Forças Armadas” e a “Pátria” que, entretanto, constituem valores autênticos apenas para si, pois, para os grupos não identificados com o poder, na diegese, trata-se de instituições cujos valores são questionáveis e questionados ao longo da narrativa. A insistência em valores como a verdade e a justiça, a lei e a moral apenas reforça o efeito paródico da situação, visto que o próprio contexto em que se dá a cena citada conota o contrário dos valores evocados. Irene Beltrán está sob o risco de morte na UTI de um hospital porque colaborou para a denúncia e a apuração de crimes cometidos pelos militares em nome da estabilidade e manutenção da ditadura. Foi vítima das Forças Armadas e de uma ação supostamente patriótica que não representa a coletividade, e sim uma oligarquia.

Como personagem, Gustavo Morante é uma das mais ironicamente tratadas na narrativa, pois, após descobrir as ações ilícitas dos militares, ele procura fazer justiça e acaba morto pelos próprios militares. No vale-tudo narrativo do *fait divers*, ele se converte em bom homem, mas não há lugar para isso no alto escalão militar, segundo a diegese. Não deixa de ser irônica, ainda, a crítica aos militares enquanto categoria política, em *De amor y de sombra*, quando se consideram a estrutura do *fait divers* e sua atemporalidade constitutiva, visto que, por vezes, os romances latino-americanos do século XIX cuja diegese se orienta pelo sentimentalismo e por uma configuração melodramática estão associados aos processos de constituição de identidades nacionais, nos quais os militares, em geral, colaboraram desde os processos de independência, como se nota, por exemplo, em *Amalia* (1851), do argentino José Mármol.

Em todos os casos, por sugestão da diegese de *De amor y de sombra*, a massa das Forças Armadas serviu de fantoche para a ação despótica de oligarquias pouco preocupadas com

a nação e, por vezes, foi vítima dos superiores de sua própria classe. *De amor y de sombra* é, desse modo, uma paródia das alegorias nacionais que os romances de fundação constituem no século XIX, pela mesma via do sentimentalismo e do melodrama a que esses recorrem. Mas esse não é o único motivo herdado do romance romântico melodramático do século XIX, em *De amor y de sombra*. Outro motivo significativo é o erotismo reprimido. Apesar de Irene ser uma jovem sexualmente ativa em sua relação com Gustavo Morante, quando se delineia sua relação com Francisco Leal, ela se pauta no recato e num processo de mútuo reconhecimento que adia, constantemente, a relação sexual.

Os dois jovens somente concretizam a relação erótica depois que descobrem o cemitério da mina de Los Riscos, num procedimento que desvenda todos os elementos do quiasma: passam das sombras do mistério sobre Evangelina Ranquileo e das sombras do desejo amoroso contido à luz da descoberta de si, do outro e dos outros (vítimas dos assassinatos descobertos). Esse comportamento recupera, na diegese, o recalque erótico romântico pautado na manutenção do sentimento amoroso e das inquietações desencadeadas por ele contra os instintos e o desejo dos amantes, segundo o interpreta Shaw (1998). Esse melodramatismo neorromântico é recorrente nas narrativas do pós-*boom*, segundo Donald Shaw (2005), e constitui, de certo modo, uma reação dos escritores ao ceticismo erótico da maior parte das narrativas do *boom*, mais preocupadas com temas metafísicos e com os labirintos narrativos de suas máquinas de romancear.

Jean Gilkison (1992), por sua vez, lê o deciframento entre os amantes, em *De amor y de sombra*, como sendo uma marca do romance rosa, o que é pertinente. Porém, ao ler a narrativa como uma realização mal-acabada desse gênero – uma vez que Francisco não se circunscreve aos moldes patriarcais típicos do herói no romance rosa, segundo o autor –, o crítico não nota que a estruturação diegética em *De amor y de sombra* se dá no marco melodramático, que é caracterizado por

uma codificação menos rígida do que o romance rosa e ainda está em expansão, na narrativa latino-americana.

Além disso, o autor desconsidera a tradição da narrativa pautada no sentimentalismo e na estética melodramática marcada, no século XIX, por heróis construídos sob o desejo de constituição de uma identidade nacional ancorada numa concepção de pátria cuja identificação com o arquétipo materno admite a configuração de personagens masculinas portadoras de certos traços de delicadeza e, mesmo, feminilidade que conotam a pátria ou nação³⁷. Uma confirmação dessa genealogia, em *De amor y de sombra*, está no fato de que, transposto o primeiro momento da relação entre Francisco Leal e Irene Beltrán, os únicos problemas que o casal vivencia são externos à sua relação e se circunscrevem ao tecido social, como, por vezes, nos romances de fundação, conforme aponta Sommer (2004) em relação a estes.

Há, ainda, outros motivos livres popularizados pelos folhetins e pelo melodrama cinematográfico e televisivo, como o motivo da troca dos bebês (Evangelina Flores e Evangelina Ranquileo) no hospital, que, de certo modo, se relaciona ao motivo da falsa identidade, no melodrama. Além do motivo do incesto (falso) entre Pradelio e Evangelina Ranquileo, irmãos de criação, que, do ponto de vista ético, se agrava pela fragilidade física e mental da garota. Irene Beltrán, por sua vez, assume, na narrativa, o arquétipo feminino típico do melodrama de modo fluido, identificando-se tanto com a amada e a esposa, na relação com Francisco Leal, quanto com a prostituta, pela liberação sexual e pela independência em relação ao homem (na relação anterior, com Gustavo Morante), passando, por fim, ao arquétipo da heroína que se sacrifica pelos seus (coletivamente identificados com a pátria), apesar de salvar-se da morte.

Além desses motivos localizáveis no desenvolvimento da história narrada, há um substrato proveniente das novelas de rádio e de televisão, que constitui uma fonte de conhecimento de mundo para Rosa, que é empregada da família de

Irene e quem criou a jovem desde sua infância. Tal substrato narrativo é proveniente, também, da canção popular de feição romântica, de modo que, por exemplo, Irene e Francisco escutam Carlos Gardel, num jantar que fazem na casa da moça, na ausência de sua mãe.

O sentimento amoroso subordina todos os demais, no âmbito da narrativa, de modo que certa imaginação melodramática figura como elemento expressivo que alcança todas as dimensões da história narrada. Mas, como aprendera Rosa com os programas do rádio e da TV, em *De amor y de sombra* “cuántas peripecias es preciso soportar antes de alcanzar un final feliz” (ALLENDE, 2008, p.19), e, em meio a tanto amor, há também muitas sombras. O ponto de conexão entre ambos está na denúncia operada, internamente, na diegese, contra os excessos e a violência governamental, e, contextualmente, pelo próprio romance como produto cultural identificado à noção de responsabilidade social, a partir da perspectiva autoral.

Como já observamos, a vinculação estrutural com o *fait divers*, em *De amor y de sombra*, faz de sua diegese uma estrutura autossuficiente. No entanto, o consumidor do *fait divers* acaba, por vezes, identificando-o a fatos e situações localizáveis no âmbito da história e do contexto social. Justamente ancoradas nessa ambiguidade aparecem, na história narrada, diversas observações sobre a situação política do tecido social representado na narrativa que, sem serem exógenas à diegese, constituem, também, comentários que se estendem à realidade social do Chile sob a ditadura militar. Em meio ao exagero amplificador dos acontecimentos sensacionalistas e à fluidez da narrativa, a diegese porta uma capacidade de instruir e informar sobre a história, o que é uma marca do *fait divers*, também.

Esse efeito é obtido por meio de um procedimento narrativo complexo que, por um lado, incorpora à narrativa dados constitutivos da história e, por outro, apaga as marcas de tempo e pessoa que os tornam explicitamente localizáveis. O

procedimento é semelhante ao da constituição dos *romances* e dos cordéis sobre feitos históricos ou heroicos na tradição ibero-americana, e “o que o melodrama social e o *romance* têm em comum é a metáfora subjacente de uma ordem moral que existe em ambos e é capaz de resistir às ameaças do caos e da desarmonia da vida” (SHAW, 1998, p.65).

A cristalização do fato possibilita o apagamento das marcas individuais. Formalmente, consegue-se esse efeito por meio do apagamento dos nomes de personagens históricas identificadas com a política chilena – em nenhum momento se mencionam pelos nomes nem Salvador Allende nem Augusto Pinochet, por exemplo – e da supressão de datas históricas, que passam a ser referidas por expressões indefinidas ou dêiticas, que apontam para um antes e um depois, mas nunca para algo exógeno ao próprio texto. É por essa via que sabemos, por exemplo, que houve, no universo das personagens, uma fase anterior em que o governo promoveu a reforma agrária e incentivou a criação de sindicatos, quando o narrador apresenta a personagem Hipólito Ranquileo, pai de Evangelina Ranquileo:

Gracias a su profesión de artista [de circo], Hipólito no participó en los sindicatos agrícolas ni en otras novedades del gobierno anterior, de modo que cuando todo volvió a ser como en época de los abuelos, lo dejaron en paz y no hubo nada funesto que lamentar (ALLENDE, 2008, p.65).

Ainda de modo imanentista, o texto sugere que, no presente da narrativa, nem todos tiveram a mesma sorte, é o caso, por exemplo, do pai e dos irmãos de Evangelina Flores, cuja participação no sindicato e a oposição política custaram-lhes a vida. É também por essa via que o leitor se informa das ações neoliberais que norteiam a economia, então, no universo representado, e das consequências que provocaram para

a população: aumento da desigualdade e empobrecimento econômico dos indivíduos. A informação aparece dissimulada, figurativizada na realidade vivenciada pelas personagens, como se dá, por exemplo, em relação à personagem Digna Ranquileo (mãe de Evangelina), acerca do neoliberalismo:

Ahora se imponía el progreso y la fuerza de las nuevas disposiciones pesaban como fardos en los hombros de Digna. También los campesinos debían adecuarse a la economía de mercado. La tierra y los productos entraban en competencia libre, cada uno prosperaba de acuerdo a su rendimiento, iniciativa y eficiencia empresarial y hasta los indios iletrados sufrían el mismo destino, con grandes ventajas para quienes poseían dinero, pues podían comprar por unos centavos o alquilar por noventa y nueve años las propiedades de los agricultores pobres, como los Ranquileo (ALLEN-DE, 2008, p.29).

Como se nota, a individualidade de Digna se torna parte de uma massa anônima mais ampla (o próprio nome da personagem é bastante simbólico) que, por sua vez, garante a possibilidade de identificação, também, pelos leitores. Tem-se, por um lado, a democratização da informação e um retorno do literário às matrizes da cultura popular, nas quais os produtos culturais portam uma capacidade de ensinamento que não se dissocia de sua natureza coletiva e, por outro lado, a projeção literária dos medos, das angústias e da violência vivenciados pelos indivíduos anônimos em contextos de autoritarismo, apesar de sabermos, como leitores, que se trata, nesse caso, do contexto chileno.

Uma infinidade de trechos dessa natureza pode ser encontrada na diegese, o que, aliás, leva-nos a não desconsiderar a possibilidade de que, também em razão da estrutura de *fait*

divers que adota, essencialista em sua constituição, a denúncia funcione como projeção fantasmagórica ou fantasmática, parcialmente deturpadora da própria realidade histórica, pois há, em *De amor y de sombra*, um processo que, à sua maneira, constitui uma denúncia dos desmandos e da violência inerentes ao universo das personagens, que opera com vistas a promover o despertar da consciência dos indivíduos representados, articulando-se, para isso, à tematização do despertar do sentimento amoroso, por meio de uma aproximação de valores, da descoberta do amor de Irene Beltrán por Francisco Leal à descoberta do amor à causa política, já identificada às atividades do rapaz, que há muito tempo trabalhava junto a grupos de auxílio às vítimas do regime militar, na narrativa. A esse respeito, a concepção de amor que une as personagens é bastante idealista no modo como ignora as diferenças que possam afastá-los, tornando-os, de certo modo, um só, fato que, outra vez, também nos leva à estética melodramática, no marco da mitologia judaico-cristã.

A morte de Evangelina Ranquileo, depois de ter sido brutalmente retirada de sua casa e torturada, é o que leva ao despertar da consciência política de Irene Beltrán, cujos antecedentes a ligam a uma ideologia elitizada completamente ignorante da realidade social de seu meio, da qual sua mãe, Beatriz Alcántara, constitui um estereótipo. Num tom algo patético, a própria Irene Beltrán, pouco antes da descoberta do cemitério clandestino na mina de Los Riscos, admite: “hasta ahora he vivido soñando y temo despertar” (ALLENDE, 2008, p.160).

A coerência do argumento, no relato, está na associação que faz entre a consciência histórico-social e o amor, pois a aproximação de Irene à causa política se dá progressivamente à sua aproximação de Francisco Leal, com quem ela, pouco a pouco, conhece a periferia da cidade e, mesmo, o interior do país, tornando-se consciente das mazelas sociais que constituem a realidade que a cerca. Isabel Allende “apresenta o amor não como uma força social em si mesma, mas como

parte da denúncia da dinâmica da injustiça e da insurreição potencial contra ela” (SHAW, 1998, p.64). O sentimento amoroso associado à matriz melodramática expressa, então, na história narrada no romance, uma espécie de lamento ante o horror e a perda expressos no plano diegético, que, projetivamente, identificamos, também, como sendo um lamento pelo fracasso do socialismo no Chile e pela barbárie reinstalada pela ditadura no presente da enunciação narrativa, no universo representado.

A esse respeito, *De amor y de sombra* constitui, entre os que analisamos nos *corpus* de base deste trabalho, um dos romances cuja narrativa é mais triste e um dos que, paradoxalmente, enfrenta mais abertamente a realidade social que denuncia. Em comum com os demais romances analisados, por outro lado, há o lamento por uma perda simbólica e culturalmente significativa para a realidade representada no universo da narrativa. Pois todos os romances do *corpus* de base deste trabalho portam certos traços sombrios e de luto que a configuração melodramática ajuda a amenizar, mas não apaga. A denúncia constitui outro aspecto imanente da estrutura do romance em questão, transposta para a narrativa nos moldes da estética melodramática e do *fait divers*. Como já observamos, algumas personagens da narrativa funcionam como sinédoque de grupos de uma determinada categoria social. O capitão Gustavo Morante, por exemplo, encarna o exército como representação do poder (masculino, machista, sexista e tradicional) cuja ideologia pautada na ideia de ordem representa o autoritarismo imposto pelos militares aos demais indivíduos.

Essa mesma ideologia aparece corroborada por personagens como o sargento Juan de Dios Ramírez e, mesmo, Pradelio Ranquileo – ainda que este seja, também, uma vítima do próprio regime. Evangelina Ranquileo, por sua vez, enquanto vítima anônima da perseguição política da tortura e, definitivamente, da morte, funciona, por sinédoque, como representação de uma sociedade civil marginalizada e indefesa que sucumbe aos excessos do poder militar, como já tinha acontecido

com os irmãos e o pai de Evangelina Flores. Um traço evidente do *fait divers*, nesse sentido, é a aparente individualização do fato narrado sob a figurativização de personagens que, no entanto, se torna emblemático de um sem número de outros casos semelhantes e anônimos.

O ápice da representação do melodrama social, em *De amor y de sombra*, dá-se, no entanto, na cena em que se resgatam os corpos da mina abandonada de Los Riscos. Após a descoberta do cemitério clandestino, Francisco Leal e Irene Beltrán entram em contato com o cardeal, por intermédio de José Leal, que é padre e irmão de Francisco, e o cardeal, por sua vez, depois de alguns contatos e reuniões sigilosos, denuncia à Corte Suprema os assassinatos cometidos. A pressão da opinião pública e a publicização do fato pela imprensa leva ao resgate dos corpos e, na narrativa, há uma cena que é, em si mesma, um emblema do melodrama social a que o romance se enquadra:

Llegaron en una camioneta con grandes bolsas de plástico amarillo y un equipo de albañiles para remover los escombros. Anotaron todo en estricto orden y concierto: un cuerpo humano de sexo femenino en avanzado estado de descomposición, [...] todo lo cual completó treinta y ocho bolsas debidamente selladas, numeradas y transportadas a la camioneta. [...] El Ministro en Visita contó al ojo catorce cadáveres, a juzgar por el número de cabezas encontradas, pero no descartó la atrocidad de que al cavar con mayor esmero aparecieran otros cuerpos ocultos bajo capas sucesivas de tiempo y tierra. [...]// Desde temprano empezó a llegar la gente, acercándose hasta el límite marcado por los fusiles y se apostaron detrás de los soldados. Primero fueron las viudas y los huérfanos de la región, cada uno con su trapo negro atado al

brazo izquierdo en señal de duelo. Más tarde acudieron los demás, casi todos campesinos de la localidad de Los Riscos. Cerca del mediodía llegaron autobuses de los barrios marginales de la capital. La aflicción flotaba en el aire como un anticipo de tormenta, inmovilizando los pájaros en su vuelo. [...] Toda la tarde se fue juntando gente hasta formar una muchedumbre sobre la colina [...]. Al ponerse el sol se elevó un coro de voces por cantar una oración fúnebre. [...] Unos a otros se contaban su drama particular, comprobando que todas las desgracias eran similares (ALLENDE, 2008, p.252-254).

O trecho praticamente recia uma arena teatral, em que o juiz, os pedreiros, o cardeal e os cadáveres constituem o núcleo dramático em cena, ao passo que a multidão oscila entre a condição de público e a de coro constitutiva da própria cena. Semelhante, em certa medida, às danças da morte da época medieval, a cena se converte, ironicamente, num espetáculo que tanto se identifica com o espetáculo teatral típico quanto com o teatro circense, e o acompanhamento fúnebre da multidão por meio da música torna imanente a representação melodramática.

Se nos lembrarmos de que o termo “melodrama” remete, em sua origem, a música triste de acompanhamento que serve, entre outras coisas, para amenizar a atenção a respeito do acontecimento narrado, podemos aceitar a situação representada como um melodrama que, além do horror representado e dos fortes sentimentos mobilizados para sua configuração, identifica-se com a estética melodramática em sua capacidade de projetar para o espectador ou o leitor o sentimento de que se trata de uma representação de seus próprios dramas individuais. Enquanto representação mediadora entre o real e o imaginário, tal cena expressa:

A divisão entre o que se diz e o que se é, entre a teoria e a prática de um sistema que funciona em contradição entre aquilo que se torna público (mas censurado), e o testemunho horrível da face oculta da Lei e da Ordem escrita nos termos dos cadáveres encontrados na mina (CAMPOS, 1989, p.203).

E o sentido da perda associada à sensação de missão cumprida e a uma difusa esperança de mudança e de recomeço concluem a *mise-en-scène* do melodrama social, na história narrada em *De amor y de sombra*. O desfecho da narrativa se dá com a fuga de Irene Beltrán e Francisco Leal para o exílio pela cordilheira, num trajeto talvez não muito diferente, aliás, daquele feito por Pablo Neruda, também fugindo do horror, cerca de três décadas antes. O último trecho da diegese associa os dois elementos temático-formais fundamentais do romance e, mesmo, dos dois primeiros romances de Allende – a mulher e a história política chilena – vinculando, explicitamente, gênero, estética melodramática e sociedade. Já atravessando a fronteira, acompanhada de Francisco Leal,

[Irene] Se dejaba llevar por el paso sereno de la mula, los ojos perdidos en la prodigiosa naturaleza que la rodeaba, el alma en lágrimas. Iba despidiéndose de su país. Junto a su pecho, bajo la ropa, tenía la pequeña bolsa de tierra de su jardín que Rosa le enviara para plantar un nomeolvides al otro lado del mar. Pensaba en la magnitud de su pérdida. [...] No sólo perdía a Rosa, su madre, los amigos, el trabajo y su pasado. Perdía su patria.// –Mi país..., mi país..., –sollozó (ALLENDE, 2008, p.317).

O trecho é patético (e não há nisso qualquer juízo de valor). Um detalhe melodramático importante é o fato de que, apesar

do sofrimento de ambas as personagens, é só Irene quem chora com “el alma en lágrimas” enquanto foge. A mulher-pátria perdida, seduzida e abandonada vai embora, ao mesmo tempo, independente, depravada, vítima perseguida pelo destino e, ainda, heroína. Soa meio anacrônica a reiteração das imagens de pátria e país, no trecho – reforçada, ainda, pela terra do jardim que a personagem leva consigo (em meio a uma fuga) para plantar uma espécie de nome simbólico: “no-meolvides” (literalmente: “não me esqueça”) –, especialmente numa época como os anos 1980, em que os nacionalismos e a própria ideia de identidade nacional passam por questionamentos. Mas como negar a significação da expressão da perda, por Irene, para a própria elaboração de seu porvir?

Para além da denúncia, a história narrada se encerra com uma reiteração mais – “volveremos, volveremos” (ALLENDE, 2008, p.318) –, lançando a expectativa do retorno à pátria, porém, ao mesmo tempo, colocando-se ante o risco de projetar a expectativa de uma temporalidade (que voltará?) mais uma vez anômica e bárbara, como um *fait divers*. Na fronteira geográfica, na fronteira dos gêneros escriturais (espúrios, para alguns), o romance se encerra sobre a própria escrita como lugar mediador de uma resistência possível.

MILITÂNCIA POLÍTICA E IMPRENSA POPULAR EM *DE AMOR Y DE SOMBRA*

“[E]n tiempos de represión surgen soluciones fantásticas para los problemas más ramplones” (ALLENDE, 2008, p.114), e, ao que parece, os romances de estética melodramática do pós-*boom* corroboram essa ideia, por vezes. Não que se limitem a driblar a repressão ou a tratar de questões políticas, mas, em alguma medida, esses romances dialogam, também, com tais elementos, no plano da cultura. Um aspecto relevante é sua configuração desafiadora, a partir de elementos temático-formais e culturais tradicionalmente situados nas margens do tecido social.

O que dizer, então, de um romance como *De amor y de*

sombra, que, pela própria estrutura que adota, se assemelha, paradoxalmente, a um panfleto político? Uma discreta menção ao fato aparece em Shaw (1998), em tom de censura a Isabel Allende, em relação a seus primeiros romances. Destituindo-a, contudo, de qualquer juízo de valor, tal observação – já, de certo modo, sinalizada por nós, pois do *fait divers* ao panfleto sensacionalista há, fundamentalmente, um processo de democratização da informação, barateamento do produto e, especialmente, adesão a tradições discursivas da cultura popular – corrobora nossa leitura e, além disso, localiza a interseção entre o massivo e o popular, no romance da autora, no ponto em que escrita e dimensão política se articulam com vistas à crítica social.

No romance, os elementos estruturadores do *fait divers* se articulam a certos elementos-chave da imprensa sensacionalista, como o foco no fato narrado, sempre marcado por uma figurativização carregada e fascinada pelo sangrento e, mesmo, o macabro e a melodramatização do discurso, conforme os analisa Martín-Barbero (2001), de modo a reivindicar, na escrita e pela escrita, um lugar discursivo capaz de expressar sentido político e, ao mesmo tempo, capaz de textualizar a representação de temas, situações e matérias que a própria imprensa de esquerda, quando estruturada numa visão heroica da política, não reconhece, como o mundo cotidiano, o âmbito da subjetividade e da sexualidade e, ainda, práticas culturais populares ligadas à narrativa oral, a crenças religiosas e formas de conhecimento. Nessa mesma linha de reflexão crítica, no pós-*boom*, Pedro Lemebel escrevia suas crônicas jornalísticas e publicou, também, seu romance *Tengo miedo torero*, de 2001, que tematiza o contexto da ditadura de Pinochet.

Em *De amor y de sombra*, a alternativa combativa por meio de uma imprensa popular (a imprensa marrom) se manifesta como meio desafiador em busca de expressão da inconformidade de vozes ou grupos minimamente esclarecidos em relação ao contexto de autoritarismo e violência que marca o presente das personagens. Esse motivo (associado ao motivo

da imprensa em sentido amplo) permeia toda a diegese, ligando-se, especialmente, à personagem do Profesor Leal, pai de Francisco e José Leal.

Ele, que é um professor espanhol exilado no Chile em razão da ditadura franquista e herdeiro de práticas políticas esquerdistas e anarquistas que, de fato, foram importantes no início do século XX, especialmente na Europa, mantém, na nova pátria (como já dissemos, não nomeada), certos vínculos de concepção com tais heranças políticas. Sua própria casa tinha sido projetada muitos anos antes por ele mesmo, “pensando que lo único indispensable era una amplia cocina donde transcurriera la vida y donde instalar una imprenta clandestina” (ALLENDE, 2008, p.33).

A importância do recurso para a personagem soa meio descabida, como são algumas atitudes de certas personagens masculinas de García Márquez, em *Cien años de Soledad*, por exemplo, no entanto, aponta para a possibilidade real da existência de publicações clandestinas empregadas no combate à ditadura, no período. Como ação política, seus limites são impossíveis de mensurar, mas, no âmbito da narrativa do romance, a persistência ideológica da personagem surte algum efeito, pois não se pode desconsiderar que dois dos seus três filhos (José e Francisco) aderem à causa política, em oposição ao regime político estabelecido. Segundo o narrador, o Profesor Leal:

Combatía a la dictadura con métodos estafalarios. En pleno auge de la represión, cuando habilitaron hasta los estadios y las escuelas para encerrar millares de prisioneros políticos, el Profesor Leal imprimió unos volantes en su cocina, subió al último piso del edificio del Correo y los lanzó a la calle. Soplabla viento favorable y su misión fue exitosa, porque algunos ejemplares aterrizaron en el Ministerio de Defensa. El texto contenía ciertas opiniones que

le parecieron apropiadas al momento histórico (ALLENDE, 2008, p.228, grifo nosso).

O trecho é dotado de certo efeito de humor, especialmente porque o texto do panfleto contém ideias de Mikhail Bakunin, teorizador russo do anarquismo no século XIX, com cujo nome o folheto está assinado. Por essa razão, a polícia intima publicamente o senhor Bakunin a apresentar-se para prestar esclarecimentos acerca de suas ideias (obviamente, o intimado não aparece). Na diegese, os filhos do professor são obrigados a esconder o aparelho de impressão do pai, para evitar complicações, porém sua atitude tem o mérito de desestabilizar as aparências de ordem e paz no universo da história narrada, erigindo-se como voz(es) esparsa(s) (em contraponto?) à voz oficial que procura silenciar as dissidências.

Outra voz que se associa ao discurso social ao nível do panfleto político, na diegese, é a da igreja, visivelmente associada, nesse caso, ao que poderíamos identificar com as concepções da Teologia da Libertação que, como sabemos, foi um dos importantes núcleos de frente à repressão política na segunda metade do século XX, na América Latina.

A apropriação de estilemas da imprensa sensacionalista conclui o diálogo do romance com suas matrizes escriturais que:

Portam uma relação com a restauração poética do gênero popular [...]: a história de amor, o quebra-cabeça policial e o jornalismo de combate. É claro que esse romance não copia simplesmente a estrutura dos gêneros, mas adapta com criatividade alguns dos elementos desses códigos tradicionais, para atrair a sensibilidade e a consciência do público com mais força (MARCOS, 1986, p.1087).

Desse modo, o romance parece recorrer à ideia de que a

imprensa escrita também colaborou para a formação de uma consciência cidadã das massas urbanas, na América Latina, ideia que, aliás, Martín-Barbero também defende. *De amor y de sombra* acaba por dialogar com uma cultura da imprensa (do jornal popular ao panfletário) já consolidada, no Chile, no final da década de 1930, como resultado de um processo que vinha da década anterior e que, em 1938, com a criação da Frente Popular e a participação da esquerda no governo, se fortaleceria. Opera-se, por essa via, a conexão entre o noticioso, o poético e a narrativa voltada para as massas, ao mesmo tempo em que tais elementos se ligam a antecedentes histórica e esteticamente relevantes, como o *romance*, o cordel, o panfleto, as *gacetas* e as *liras populares*.

Em certa medida, *De amor y de sombra* se materializa, então, como produto de massa marcado pela presença de elementos da cultura popular, e ser panfletário não constitui um defeito, e sim uma das características constitutivas em que se sustenta sua dimensão (de certo modo) politizada. Nesse espaço narrativo que mais parece um vale-tudo, em que uma mocinha alienada da alta sociedade se torna politicamente engajada, experimenta a atividade detetivesca e acaba descobrindo, simultaneamente, o horror da violência da ditadura e o amor, ambos arrebatadores, a opção pela conscientização via sentimentalidade, estética melodramática e discurso panfletário pode constituir um risco (diante dos juízos da crítica e, mesmo, dos leitores, por exemplo).

Todavia, somente correndo riscos se pode descobrir a conexão *cultural* entre a estética melodramática e os dispositivos de sobrevivência e revanche da matriz que irriga as culturas populares. Uma estética melodramática que se atreve a violar a separação racionalista entre os assuntos *sérios* e os temas destituídos de valor, a tratar dos fatos políticos como fatos dramáticos e a romper com a “objetividade”

observando as situações a partir daquele outro ponto de vista que interpela a subjetividade dos leitores (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.259).

A estratégia corrobora, então, a conexão entre linguagens, discursos e subjetividades marginalizados na sociedade, ao mesmo tempo em que aponta para a conformação dos romances de estética melodramática do pós-*boom* como sendo algo diferente do romance moderno de matriz europeia, ainda que este também seja um dos elementos de sua constituição híbrida, na medida em que esses romances se vinculam a heranças narrativas arcaicas anteriores à emergência do romance burguês e a tradições circenses da própria América Latina, também. *De amor y de sombra* se situa no âmbito da cultura de massa a partir de uma perspectiva que procura “alcançar os mais amplos setores, despertar-lhes a inteligência e a vontade, influenciando, por meio deles, a favor do aperfeiçoamento das relações sociais” (MARCOS, 1986, p.1088), recorrendo, para isso, a uma linguagem com a qual o público de classe média e de classe baixa já está familiarizado, seja pelo contato com o jornalismo panfletário, pela telenovela ou a radionovela e, ainda, pelo cinema.

Essa perspectiva adotada por Isabel Allende estabelece conexões com produtos culturais variados e, desse modo, delinea rastros simbólicos que ligam temporalidades e estéticas separadas no espaço e no tempo, porém associadas pelo recurso em comum ao sentimentalismo como forma de mediação entre a realidade e o imaginário e como meio de conscientização social, traço característico, inclusive, de certos produtos da cultura de massa na América Latina, que ainda portam relação com a cultura popular, conforme observa Martín-Barbero.

Ainda que de natureza questionadora dos próprios mitos e dos grandes relatos que criaram as nações latino-americanas cerca de um século antes, a alternativa desenvolvida no

romance de Isabel Allende não é totalmente alheia à mesma que, simbolicamente, fundou a(s) ideia(s) de nação que norteia(m) a complexa modernidade latino-americana, a partir de então: trata-se de uma literatura que procura interpretar o presente e encontrar caminhos para o progresso social.

Ironicamente, no entanto, o horror do presente que, de certo modo, a história narrada no romance questiona é um dos produtos legados pela própria ideia de progresso herdada da época anterior. Em ambos os casos, a presença religiosa e o sentido do pecado se associam às investidas políticas pela dominação social à maneira colonial, em meio a processos de industrialização e urbanização falhos que, como num *fait divers*, se saturam de amor, ciúme e ódio ao mesmo tempo em que retratam, a seu modo, os sofrimentos que marcam uma trajetória histórico-social.

**SOBRE ELEFANTES E BORBOLETAS:
EL CARTERO DE NERUDA, DE
ANTONIO SKÁRMETA**

EL CARTERO DE NERUDA, ROMANCE DO CHILENO ANTONIO SKÁRMETA publicado em 1985, que tem como subtítulo “*Ardiente paciencia*”, o qual, por vezes, é tomado como sendo o título da obra, é uma das narrativas mais conhecidas do autor, cuja popularidade está associada, em parte, ao sucesso do filme *Il postino* (1994), uma adaptação do romance que, por sua vez, foi escrito a partir de versões textuais anteriores do próprio Skármeta, uma para o teatro e outra para o cinema³⁸.

De certo modo, esse texto surge da ideia fixa do autor, posteriormente abandonada, segundo ele nos conta no prefácio à obra, de escrever um (grande) romance, e se relaciona, também, à grande estima de Skármeta – como escritor e como chileno – pelo poeta Pablo Neruda. E, ao que parece, são certas ideias fixas, ou, em termos mais rigorosos, certas constantes e isotopias temático-formais constitutivas da textualidade de *El cartero de Neruda*, que nos permitem associar esse romance a uma matriz escritural que, em diálogo com a estética melodramática, encontra uma via de expressão e ficcionalização da esfera político-social chilena dos anos 1970.

É da articulação de certa grandiloquência que perpassa a enunciação narrativa, por um lado, e a dor e o sofrimento que beiram à loucura, por outro, no plano da diegese, que se constituem essas “ideias fixas”, numa configuração de natureza metafórica pautada, ainda, em ideias e imagens que dialogam com a obra poética de Pablo Neruda. Tais aspectos parecem vincular-se tanto à concepção do autor Antonio Skármeta acerca do romance em questão quanto da sua visão da literatura latino-americana à qual sua escrita literária se vincula.

Tais questões apontam, também, para as opções escriturais adotadas por Skármeta para a configuração de *Ardiente paciência*. Em uma entrevista concedida ao canal de televisão *CNN Chile*, em resposta à pergunta da entrevistadora sobre o que o autor pensa que a história narrada em *El cartero de Neruda* apresenta para cativar, ao mesmo tempo, aos chilenos e a outros públicos e âmbitos artísticos, como o cinema e a ópera, ele afirma:

Eu acho que essa obra trata de algo imensamente humano, da vulnerabilidade do homem, do crescimento a que qualquer homem ou mulher aspiram de um modo criativo. Eu penso que os homens e as mulheres são feitos para a criação, e, qualquer que seja o trabalho, o desejo de criar ou de admirar ao criador, ou criar algo que não necessariamente está no campo da arte – o modo como uma garota se veste ou como faz um passo de dança –, tudo isso são expressões desse desejo que as pessoas mais humildes (mas também quem não é tão humilde), que sentem que a criação é algo que lhes importa, também. Então, a relação de um homem simples, ordinário e encantador com um grande poeta esplendoroso, essas duas esferas – a super culta e a super espontânea que se cruzam –, eu acho que isso provoca uma magia. Eu acho que é uma magia universal da história. (Entrevista de Antonio Skármeta concedida ao canal de televisão *CNN Chile*, grifos nossos)³⁹.

As considerações de Antonio Skármeta visam a justificar a aproximação, no plano diegético, do universo popular a que pertence Mario Jiménez, o protagonista do romance, ao universo identificado com a alta cultura a que se vincula Pablo

Neruda (e ao qual sua imagem de ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1971 está associada pelo público), o que no universo da narrativa se justifica pela amizade que, pouco a pouco, surge entre ambas as personagens. Porém, nota-se em sua declaração certa aspiração à abrangência universal da obra em questão, pela identificação de uma possível faceta sua, a de tratar de um suposto tema inerente à natureza humana, segundo o autor: o interesse pela criação.

O discurso de Skármeta apresenta uma concepção quase demiúrgica do romance, segundo a qual o “anseio de criar” ou de “admirar a quem os cria” pode referir-se tanto ao plano diegético – caso em que se situa a importância concedida pela narrativa à obra literária de Neruda e ao interesse que ela desperta em todas as demais personagens – quanto à relação entre o próprio autor Antonio Skármeta e sua obra. Mas, além disso, sua afirmação (que é uma justificativa do autor para o sucesso do romance) projeta um desejo imenso de superar os próprios limites da narrativa de *El cartero de Neruda*, de adquirir uma dimensão superior, criadora, que não deixa de, nesse aspecto, assemelhar-se, por exemplo, à concepção da Bíblia como livro sagrado e universal para os cristãos. Desse modo, não é descabido observar, aliás, que inicialmente Skármeta pensava escrever um romance “que, sem dúvida, devia começar com Adão e Eva e terminar no golpe militar” (SKÁRMETA, 1996, p.52), o que ele não realizou, apesar de não ter abandonado totalmente essa ideia, ao contrário do que diz.

É possível observar, por exemplo, em Mario Jiménez, certa candidez e ingenuidade que, por um lado, constituem uma marca do bobo, típico do melodrama, mas, por outro, ligam-se a certa visão adâmica e ingênua também associada à personagem, fato que se torna ainda mais evidente quando notamos seu interesse pela linguagem e pela relação entre as palavras e o que elas designam, tema sobre o qual Mario Jiménez e Pablo Neruda mais de uma vez conversam, na diegese. Quanto a isso, ainda, Beatriz González, a amada de Mario Jiménez, porta certos vínculos com a visão vulgarizada de Eva, oscilando entre a

ingenuidade e o desejo que desperta em Mario Jiménez.

Como se nota, a ideia de que a criação é algo que importa às personagens da narrativa e aos indivíduos de modo geral, presente na declaração de Antonio Skármeta, aponta para uma visão sua, segundo a qual há um desejo de realização individual e discursivo, no romance, que é, na verdade, maior do que as possibilidades da própria obra (e de qualquer outra obra). Não haveria, nisso, uma primeira aproximação da imaginação melodramática, pautada no excesso e em concepções absolutas e totalizadoras, mesmo quando elas se limitam ao plano do desejo? Se considerarmos, ainda, outra declaração de Skármeta, também numa entrevista, na qual ele diz:

Para mim, há uma tradição latino-americana, [...] e eu diria que algo que a caracteriza é a espontaneidade ante a cultura universal. [...] enfatiza-se a literatura que narra, fundamentalmente, sobre o impulso de imagens, isto é, da fantasia. Nesse sentido, é mais livre do que a literatura de outros continentes. E, por fim, é uma literatura estritamente vinculada a fenômenos históricos que, por fantástica que seja a sua evolução, por trás de cada história privada, por menor que seja, pode-se adivinhar uma épica. Acredito que isso caracteriza a literatura latino-americana, *grosso modo*, e outras literaturas não apresentam essas características, ao menos não juntas (CORTÍNEZ, 1988, p.79, grifo nosso).

Poderemos notar, para além das articulações temático-formais que conectam sua poética ao pós-*boom*, uma visão segundo a qual essa literatura (que é, também, a sua) encontra, na relação entre a exploração dos fatos históricos e a projeção de histórias e dramas individuais, sua linha mestra de desenvolvimento. Além disso, “a épica” que estaria por trás

do relato identifica, também, a concessão pelo autor de importância e de representação a personagens e situações “menores” no âmbito da história tradicional, que se coadunam à natureza do melodrama enquanto gênero, visto que é típico de sua estrutura conferir uma representação espetacular ou, mesmo, heroica a situações e indivíduos que, no tecido social, não portam características elevadas ou superiores, a não ser pureza de caráter ou nobreza nas concepções, conforme ressalta Thomasseau (2005).

A diegese de *El cartero de Neruda* narra a história de Mario Giménez, um jovem que, no início da história narrada, tem apenas 17 anos, habitante de Isla Negra, região litorânea relativamente próxima a Santiago, no Chile, numa colônia de pescadores. Sem vocação para o trabalho como pescador, o protagonista Mario Giménez pleiteia uma vaga como carteiro, após encontrar um anúncio para o cargo. O jovem, que tinha o indispensável para o cargo – uma bicicleta e disposição para pedalar – é admitido, mas também é alertado para o fato de que normalmente as gorjetas são poucas, o salário de carteiro é baixo, e o correio de Isla Negra costuma receber cartas que são enviadas, sempre, ao mesmo destinatário: Pablo Neruda. Em compensação, as cartas para o poeta chegam aos montes, diariamente, e carregar numa bicicleta, pelas vias tortuosas de Isla Negra, a bolsa cheia de correspondências não é, propriamente, tarefa fácil.

Ao iniciar suas atividades como carteiro e, de certo modo, sua relação de amizade com o poeta Pablo Neruda, Mario Giménez vai não só se interessando cada vez mais pela poesia, em geral, e pela obra poética do autor, mas ainda resolve mobilizar os poemas e, o quanto seja possível, a própria ajuda de Neruda para que consiga conquistar a bela e jovem Beatriz González. Várias peripécias ocorrem, e Mario Gimenez consegue casar-se com a jovem, ainda que, ao menos inicialmente, haja oposição da mãe de Beatriz. A moça, Mario Giménez e a sogra viúva passam a viver juntos, e trabalham na pensão da viúva, que se torna o pequeno negócio da família.

Em meio a essa situação, ganha relevo a amizade entre Mario Giménez e Pablo Neruda, que é fundamental para o desenvolvimento da história narrada. Depois de ter vivido um tempo fora do país, e já doente de câncer, o poeta volta a viver em Isla Negra, quando ocorre o golpe militar, em 11 de setembro de 1973. Por sua popularidade junto à população chilena e, ainda, seu histórico político identificado ao comunismo, Pablo Neruda é visto pelos militares como um risco ao estado, no contexto do golpe, e sua casa em Isla Negra é cercada por soldados e helicópteros, numa situação que contrasta com a fragilidade da saúde do poeta, que já não consegue, sequer, sair do próprio quarto.

Enquanto isso, chegam ao correio cartas e telegramas de vários países destinados a Pablo Neruda, inclusive alguns (do México e da Suécia) por meio dos quais lhe é oferecido asilo político. Mario Giménez, então, consegue driblar a vigilância da casa de Neruda – contornando a ilha pelo mar e decorando o conteúdo das mensagens mais importantes para o poeta, pois não poderia ser flagrado pelos militares portando tais correspondências –, e consegue chegar escondido à residência do poeta, justamente quando este está já em agonia. Na diegese, Neruda morre no interior do quarto, em companhia apenas de Mario Giménez.

É preciso notar, então, que *El cartero de Neruda*, nas relações que contrai com a estética melodramática, não se mostra um romance melodramático evidente, do mesmo modo que são, por exemplo, *De amor y de sombra*, de Isabel Allende, ou *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, ou, ainda, *Bole-ro*, de Lisandro Otero. De certo modo, o romance transforma “elefantes em borboletas”, para empregar uma expressão que o próprio Antonio Skármeta (2005) atribui a Roberto Parada, ator que interpreta Pablo Neruda na versão cinematográfica realizada por Skármeta, em 1983.

Em termos hermenêuticos, a relação entre a abordagem da história político-social chilena – entre o período imediatamente anterior à ascensão de Salvador Allende ao poder e o

período imediatamente posterior ao golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, que provocou a morte de Allende e levou à implantação da ditadura militar comandada por Augusto Pinochet – e os elementos temático-formais identificados à estética melodramática, em *Ardiente paciência*, deixa-se ver quando conseguimos associar as representações que figuram na diegese às concepções de fundo que norteiam a narrativa como um todo. A narrativa miniaturiza o contexto trágico da história político-social cujo presente é ficcionalmente representado, dotando-lhe, inclusive, de atrativos que a tornem mais amena para o leitor (como o romance entre Mario Jiménez e Beatriz González). Para o autor, “o que importa é que a composição das imagens seja de uma explosão tal que leve o leitor a distrair-se, no bom sentido, do mero relato de acontecimentos, sem ignorá-lo totalmente” (SKÁRMETA, 1981, p.86).

Desse modo, a história narrada adquire o matiz de um melodrama trágico em cuja imanência formal a história política exerce função estrutural, também, especialmente porque “a situação configurada pelo conceito de trágico tem sua causa e origem na estrutura de poder” (PUPPI, 1981, p.41). Com efeito, a narrativa se coaduna à concepção de que “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação” (BENJAMIN, 2004, p.15).

Como já mencionamos, Antonio Skármeta apresenta, na narrativa, certas isotopias que, com alguma liberdade, chamamos anteriormente de ideias fixas. Mas nós também não estamos livres de certas ideias fixas no tocante à leitura de *El cartero de Neruda*: uma delas é quanto à imanência da tensão que a diegese imprime, no âmbito da representação, entre a expressão de um pensamento crítico acerca da história político-social chilena do período e a *mise-en-scène* aparentemente ingênua, pragmática e sentimental das personagens, presas às suas vidas individuais e à realidade mais imediata de seu

cotidiano em Isla Negra, onde está ambientada a diegese. O romance assume uma configuração metafórica em sua constituição, pelas relações que contrai com a exploração de imagens e com a poesia nerudiana.

A própria ideia de que a diegese transforma em beleza e leveza algo maior, pesado, que se arrasta e é difícil de conduzir, que nos levou à metáfora “transformar elefantes em borboletas” é, de certo modo, apresentada internamente, na narrativa. Quando Mario Jiménez consegue o emprego de carteiro e descobre que terá somente um cliente, o poeta Pablo Neruda, seu chefe observa que “pedalear con la bolsa sobre el lomo es igual que cargar un elefante sobre los hombros” (SKÁRMETA, 1996, p.15), aludindo à imensa quantidade de cartas que o poeta recebe diariamente. Pode-se, no entanto, associar tal observação à visão ingênua de linguagem que o carteiro apresenta no início da história narrada, para quem “una cosa chica que vuela no debiera tener un nombre largo como mariposa. Piensa que elefante tiene la misma cantidad de letras que mariposa y es mucho más grande y no vuela” (SKÁRMETA, 1996, p.24, grifos nossos).

Desse modo, acrescenta-se um matiz expressivo ao clímax da história narrada, quando Mario Jiménez se mobiliza para chegar à casa do poeta e dar-lhe as notícias que lhe enviaram por telegramas de diversas partes do mundo, nos dias que se seguem ao golpe militar no Chile, informando-o, inclusive, do asilo político oferecido pela Suécia e pelo México, mesmo que, para isso, o protagonista tenha tido que correr o risco de ser preso ou morto pelo exército que cercava a residência de Neruda em Isla Negra. Mais do que carregar a bolsa com cartas e telegramas, o carteiro precisa, nesse contexto extremo, ler todos os telegramas e decorá-los – ele que lia “aos tropeções” –, pois não poderia passar pelos militares com tais correspondências, e, desse modo, é preciso disfarçar o peso da missão que tem, transformando, de certo modo, elefantes em borboletas, para cumprir sua trajetória como personagem e como indivíduo que, em razão da afeição por Neruda, é capaz

de enfrentar qualquer obstáculo.

Essa condição ambivalente da configuração diegética cumpre função estrutural não só em *El cartero de Neruda*, mas, ao que parece, em níveis variados, também nos demais romances de estética melodramática do pós-*boom* que estudamos no *corpus* principal deste trabalho. Não se trata, simplesmente, de admitir que todo texto literário apresenta inúmeras possibilidades de leitura (o que seria uma obviedade inaceitável num estudo com pretensões sérias), mas, sim, de observar que esses textos literários se estruturam na relação ambivalente entre o enunciado e o plano da enunciação, para, dessa tensão, configurar sua expressão enquanto narrativa, o que não deixa de ser, também, um paradoxo que as caracteriza.

No tocante a *El cartero de Neruda*, essa característica parece manifestar-se pela relação da narrativa com a poesia, por um lado, e por certo jogo cênico com a retórica da estética melodramática e a oratória grandiloquente que marca tanto o melodrama enquanto gênero escritural quanto a tradição cultural latino-americana moderna, conforme observa Monsiváis (1977). Como explica Kaus:

A lição de Neruda enquanto personagem é fundamental, já que somente ele poderia oferecer essa abordagem não ideológica. Apesar de que não se possa conceber Neruda sem sua profunda condição de homem político comprometido durante cinquenta anos com uma ideologia definida, também não se pode negar que sua condição de ser humano e de poeta popular superam consideravelmente o aspecto político de seu ser. Isso fica demonstrado no romance, quando se vê que todos os habitantes da ilha conhecem a poesia de Neruda, sejam analfabetos ou do partido de direita (KAUS, 2000, p.51).

Apesar de que a afirmação da autora seja parcialmente questionável, pois, segundo ela, a escolha de Neruda como personagem corresponde a uma abordagem “não ideológica”, ela tem razão no que se refere ao alcance poético de Neruda no Chile. O fator fundamental de aceitação popular da personagem, na diegese, é sua poesia. Isso tanto se vincula à concepção de Skármeta, já mencionada, segundo a qual a criação é, em si, um fator de interesse para o indivíduo, quanto se associa ao próprio caráter de certa vertente da poesia nerudiana identificada com o sentimento amoroso e com certa capacidade de, no discurso poético, dar voz e representação a indivíduos e classes anônimos no tecido social. Trata-se, desse modo, de um ponto de convergência entre essa poesia e outros gêneros que aparecem apropriados nos romances que analisamos neste trabalho, como o melodrama e o *fait divers*.

No plano estrutural, a presença poética de Neruda na diegese é, fundamentalmente, intertextual, manifestando-se em forma de citações, referências e alusões, e, nesse sentido, o procedimento adotado por Skármeta é semelhante ao empregado por Luis Rafael Sánchez ou Lisandro Otero em relação à música popular, em *La importancia de llamarse Daniel Santos* e *Bolero*, respectivamente. Versos de Neruda são incorporados à fala das personagens, às vezes por simples divertimento ou jogo linguístico, como ocorre, por exemplo, nas primeiras vezes em que Mario Jiménez procura aproximar-se do poeta, após ter se tornado carteiro. Depois de comprar e ler o volume das *Odas elementales*, de Neruda, o protagonista recorre a metáforas e símiles pertencentes ao livro, em sua conversa com o poeta, para tentar aproximar-se dele. Depois de ser dispensado e recompensado com a gorjeta, por exemplo, Mario Jiménez não vai embora, e Neruda lhe indaga:

—¿Te quedas ahí parado como un poste?
Mario torció el cuello y buscó los ojos del poeta desde abajo:
—¿Clavado como una lanza?

–No, quieto como una torre de ajedrez.
–¿Más tranquilo que gato de porcelana?
Neruda soltó la manilla del portón, y se acari-
ció la barbilla.
–Mario Jiménez, aparte de las *Odas elemen-
tales* tengo libros mucho mejores. Es indigno
que me sometas a todo tipo de comparaciones
y metáforas (SKÁRMETA, 1996, p.23).

O recurso funciona como mero jogo lúdico entre as perso-
nagens, mas também funciona como elemento que as aproxi-
ma, no plano da história narrada, na medida em que mostra
a Neruda o interesse crescente do carteiro pela poesia e, es-
pecialmente, por sua obra. Ao mesmo tempo, funciona, pois,
como prova iniciática para Mario Jiménez, que procura na
poesia um meio de expressão que, segundo sua perspectiva,
somente os poetas portam. Na verdade, há em Mario Jimé-
nez uma desconfiança e um interesse pelas palavras que é,
também, uma espécie de preocupação hermenêutica difusa,
de certo modo enunciada pela própria personagem: “Es que
si fuera poeta podría decir lo que quiero./ –¿Y qué quieres
decir?/ –Bueno, ése es justamente el problema. Que como no
soy poeta, no puedo decirlo” (SKÁRMETA, 1996, p.24).

Além de identificar a literatura como um meio de expressão
cujas possibilidades superam a linguagem ordinária, a perso-
nagem parece identificá-la como sendo uma via de potencial
reflexão sobre a relação entre o indivíduo e o universo: “¿Us-
ted cree que el mundo entero es metáfora de algo?” (SKÁR-
META, 1996, p.26), pergunta Mario Jiménez ao poeta numa
dessas conversas entre as entregas das cartas. É relevante,
pois, na narrativa do romance, que essa busca pela significa-
ção identificada com a ordem e a existência, no plano social e
cultural, se vincule ao carteiro, pois, de certo modo, o recurso
não só retoma o bobo típico do melodrama do século XVIII
e início do XIX, mas por ele, ressurge, também, a figura do
gracioso. Identificada com o efeito cômico a que se associa o

texto, tal figura porta a capacidade de, por vias aparentemente desprezíveis, projetar momentos de visão crítica, no plano discursivo em que se insere, mesmo quando se trata de um contexto de pouca erudição ou, aparentemente, desprovido de consciência crítica, em sua superfície. Na tradição ibérica, essa figura encontra ressonâncias no drama do barroco, na chamada literatura espanhola dos séculos de ouro.

Na diegese, por sua vez, a apropriação de poemas e versos da obra de Pablo Neruda funciona, também, como uma homenagem ao poeta. A constante identificação dos trechos pertencentes à poesia de Neruda pelas personagens aponta, por um lado, para a popularidade de sua obra entre os chilenos e, por outro, convida o leitor menos habituado a lê-la, a incursionar-se, também, nesse universo expressivo. A leitura que Skármeta faz da obra nerudiana em seu romance parece ajustar-se à sua concepção de que “o efeito produzido pela poesia do chileno afeta fisicamente seus interlocutores” (SKÁRMETA, 2005, p.72) – como no trecho em que Neruda recita sua “Oda al mar” ao carteiro, e ele se sente estranho e *mareado*, sob o efeito do poema que, de fato, procura produzir, pela exploração da sonoridade, efeitos expressivos que se coadunam aos ruídos produzidos pelo vento, pela água do mar e pelo contato destes com as rochas. Para Skármeta, a poesia de Neruda provoca um efeito agregador e incita o público-leitor à fruição, e é isso que ele quer, de certo modo, recuperar na diegese de *El cartero de Neruda*, ainda que o faça articulando-o ao caráter “comediante do livro”.

A apropriação da poesia de Neruda se relaciona, ainda, à temática amorosa. E não se pode desconsiderar a grande acolhida pelos leitores em geral de livros como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda, o que, por vezes, ofuscou para o público mais amplo outros textos literariamente mais representativos da obra do autor, como *Residencia en la tierra* ou *Canto general*. Na diegese, a personagem Mario Jiménez recorre aos versos de Neruda para tentar conquistar Beatriz González, e diz à moça metáforas e elogios que são, na

verdade, versos do poeta, como: “–Dijo que mi risa era una rosa, una lanza que se desgrana, un agua que estalla. Dijo que mi risa era una repentina ola de plata” (SKÁRMETA, 1996, p.53). Ou “–Me dijo que le gustaba cuando callaba porque estaba como ausente” (SKÁRMETA, 1996, p.53), entre tantos outros versos que aparecem na fala do carteiro ou referidos como tendo sido proferidos por ele, na história narrada.

Talvez a apropriação mais identificada com o efeito cômico decorrente do processo de despragmatização e repragmatização operado na incorporação dos versos nerudianos à diegese seja a que ocorre com o poema “Desnuda”, que Neruda escreveu, originalmente, para sua esposa Matilde Urrutia. Mario Jiménez o transcreve e dá de presente a Beatriz González em forma de declaração de amor, e a mãe da jovem encontra a folha de papel com o poema, o que lhe provoca uma reação enérgica, pois, segundo ela, o poema é uma prova de que o carteiro já teria visto sua filha nua ou, ainda, de que os dois poderiam já ter tido uma relação sexual. Esse tipo de desvio interpretativo sustenta, como dissemos, o efeito de humor que perpassa a história narrada, apesar do contexto histórico que constitui o pano de fundo da narrativa.

Em *El cartero de Neruda*, o recurso à poesia serve, ainda, à expressão de uma tristeza esperançosa tanto associada às personagens, especialmente Neruda e Mario Jiménez, quanto identificada à perspectiva autoral que, além disso, se coaduna à natureza melodramática (e, por que não dizer, melodramaticamente trágica) da narrativa. É expressivo, a esse respeito, o trecho do poema “Otoño”, de Neruda, que aparece na narrativa, simbolicamente conotando a agonia e a morte do poeta:

Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo,
el silencio entre una y otra ola
establece un suspenso peligroso:
muere la vida, se aquieta la sangre
hasta que rompe el nuevo movimiento
y resuena la voz del infinito (SKÁRMETA,

O poema que, segundo o próprio Skármeta (2005), deve ter sido escrito alguns meses antes do golpe militar, no Chile, num contexto cuja crise política já era evidente, aponta para o fim (da vida do poeta), figurativizado no outono, mas apresenta uma cesura fundamental entre o quarto e o quinto versos, marcada especialmente pela tônica sobre a primeira sílaba e a abertura vocálica (“hasta”). Enquanto, até o quarto verso, a morte se destaca e se concretiza, os dois últimos versos imprimem um tom eufórico ao poema, que projeta um novo começo, obviamente obscuro, rumo ao dissonante e ao inacabado. Morte do poeta e morte da democracia chilena se sobrepõem, desse modo, na diegese, porém persiste um desejo pelo porvir, que não é propriamente uma utopia – semelhante, aliás, ao que ocorre em *De amor y de sombra*, de Isabel Allende, a respeito do mesmo tema.

“Num doloroso sincronismo morriam o poeta e a democracia” (SKÁRMETA, 2005, p.21), e o romance opera sua estruturação, simultaneamente, no jogo que a poesia de Neruda pode proporcionar, e no luto decorrente da perda simbólica (e de fato) que a morte do poeta e o golpe de estado representam para o presente das personagens, na narrativa. Composto de jogo e luto, riso e lágrimas, *El cartero de Neruda* encontra, nessa articulação, apoio formal tanto no drama romântico – e é importante ressaltar que, segundo Thomasseau, o drama romântico e o melodrama romântico portam relações de semelhança e de pertencimento importantes – quanto no drama trágico do barroco – especialmente pela tensão, neste, entre o jogo e o luto –, pois a “situação trágica é [...] uma situação de violência institucional sofrida individualmente no plano existencial” (PUPPI, 1981, p.43). Desse modo, a

Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer-se de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói. Os vilões

sobrevivem, mesmo a seus crimes, e a paixão amorosa, até então discreta, inflama o palco. O apotegma final transforma-se, às vezes, em grito de desafio social (THOMASSEAU, 2005, p.65).

No romance, a fatalidade (o golpe de Estado e o câncer de Neruda) culmina na morte do poeta (de câncer e de depressão), justamente quando Mario Jiménez consegue chegar à residência de Neruda, em Isla Negra, para informá-lo de que estavam oferecendo-lhe asilo político. Formalmente, isso se justifica porque a personagem de Neruda, nesse aspecto, aproxima-se de uma concepção estrutural afim ao gênero trágico, na medida em que “não é concebida para vencer, mas, pela fatalidade de sua derrota na qual são mostradas todas as últimas conseqüências a que a leva a violência instituída, é proposta como denúncia” (PUPPI, 1981, p.43).

Ainda em relação à observação de Thomasseau há pouco mencionada, é, também, expressiva na narrativa a comemoração promovida por Mario Jiménez por ocasião da premiação de Neruda com o Prêmio Nobel, na Suécia, em 1971. A festa, marcada por muita música, dança e álcool, culmina numa bacanal justificada pelo carteiro do seguinte modo:

–Bueno, suegra. Olvídese de la vergüenza que esta noche estamos celebrando.

–¿Celebrando qué? –rugió la viuda.

–El Premio Nobel de Don Pablo. ¡No ve que ganamos, señora!

–¿Ganamos? (SKÁRMETA, 1996, p.116).

O tom celebrativo da comemoração mescla certa apologia do amor livre à afirmação do caráter de coesão que o prêmio recebido pelo poeta confere aos indivíduos do entorno de Isla Negra (por extensão, do próprio Chile), e que Mario Jiménez expressa naquele “ganamos”⁴⁰. Desse modo, festa e luto não se

separam, na narrativa, por um lado, pelo contexto de exceção que perpassa a história narrada e, por outro, porque Skármeta capta a sensibilidade de um Neruda que:

Canta o homem invisível [...]. Seu efeito transcende o âmbito da lírica.// Quando Neruda morre num país sitiado, os homens invisíveis se formam em torno de seu caixão e murmuram seus poemas pelas ruas no cortejo fúnebre.// Nas calçadas, os fuzis de Pinochet.// Um gesto que nesse dia de setembro podia custar a vida.// Nesse dia pôde-se ver os homens invisíveis [cantados por Neruda] (SKÁRMETA, 2005, p.185).

A descrição de Skármeta (há uma passagem semelhante, por exemplo, em *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, que também faz referência ao funeral de Neruda) corrobora sua visão de que Neruda transmitia uma energia festiva por onde passava. Entretanto, na diegese sua morte articulada à morte da democracia chilena resulta numa espécie de “hino sem glória”, em relação ao qual “Skármeta antepõe a emoção à observação, ou utiliza suas próprias reações emocionais até certo ponto para determinar a seleção de elementos da realidade observada que vão ser incorporados a seus textos” (SHAW, 1994, p.1059).

A semelhança anteriormente mencionada quanto a esse aspecto e o drama do barroco se deve, pois, a que as personagens desse romance depositam todas as suas expectativas na figura de Neruda e, portanto, na imanência de seu presente. Desse modo, elas se ligam tão fortemente a seu mundo presente porque notam, ainda que de maneira difusa, que são arrastadas com ele rumo à catástrofe. Paradoxalmente, exaltam tudo o que têm antes de entregá-lo à morte (simbólica ou de fato): o poeta, a liberdade, os próprios bens.

A cena mencionada por Skármeta acerca do funeral de

Neruda emblematiza a exaltação do poeta pelo povo ante a chegada da morte (do poeta e da democracia). Na lógica que a política dos militares imprime à conjuntura chilena que a narrativa aborda, não pode haver nenhum indivíduo (ou símbolo) que possa competir com ele, e Neruda tem de morrer. A estrutura binária que endossa essa ideia perpassa, pois, a história e a escrita e, apesar de serem complementares – mártir e tirano –, só um pode permanecer, como na estrutura do drama barroco, conforme explica Benjamin. Os traços do trágico que figuram, por vezes, na estrutura desse romance, constituem um “sinal natural de uma grave anomalia no corpo social. [...] Na ordem da experiência vivida, é a denúncia tácita das formas históricas violentas; denúncia com vistas a uma tomada de consciência coletiva” (PUPPI, 1981, p.48).

Distintamente do indivíduo representado no drama barroco, porém, o indivíduo representado na narrativa de *El carterero de Neruda* aparece ligado a certa escatologia que deseja um novo nascimento, espécie de esperança que, no entanto, não se confunde com as utopias associadas ao pensamento de esquerda ortodoxo. Formalmente, essa ideia está posta na narrativa pela incorporação, no relato, de trechos do discurso de Neruda ao receber o Premio Nobel, quando o poeta cita os seguintes versos do poema em prosa “Adieu”, de Rimbaud: “*A l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes*” (SKÁRMETA, 1996, p.112). Esses versos justificam, ainda, o título do romance – *Ardiente paciência* – e corroboram a ideia de articulação entre o júbilo e o sofrimento na estruturação da diegese, especialmente se observarmos que as raízes de *Ardiente paciência* são, *ardeo* (queimar) e *patior* (sofrer), respectivamente, ambas associadas à dor e ao sofrimento, mas também ao brilho e à luz.

Considerando que “todos os dados sensuais e culturais do mundo eram uma incitação ao pensamento, à emoção e à fantasia” (SKÁRMETA, 1981, p.84), no contexto a que remete esse romance, Skármeta recorre, também, ao que ele chama de dramaturgia do livro, composta por elementos teatrais ou

teatralizados. O autor procura recriar, ainda que de maneira miniaturizada e paródica, o tom impostado da tradicional retórica teatral hispano-americana, ao menos até meados da primeira metade do século XX.

A partir da disseminação da cultura de massa e da indústria cultural de modelo norte-americano, desde meados dos anos 1960, a dramaturgia, a teledramaturgia e o cinema latino-americanos passam a ser cada vez mais influenciados pelas tendências de *mîse-en-scène* das produções estadunidenses, no entanto, ao assistirmos a filmes produzidos na América Latina entre os anos 40 e 60 do século XX, ou ao ouvirmos uma radionovela no mesmo período, ou, ainda, ao assistirmos a uma telenovela, mesmo já nos anos 80, podemos notar o excesso sentimental e retórico como uma característica da realização de tais produtos culturais. Skármeta vê no ator Roberto Parada um exemplo claro dessa característica. Para ele,

[Roberto] Parada poderia ter sido o tipo de ator mais inadequado para o cinema, porque era um artista com vozeirão potente que resolvia todos os seus papéis com uma impostada voz operística que chegava até a última fileira da galeria. Era um ator *superproduzido*. Um homem de grande tamanho, de gestos excessivos, de uma vitalidade que não conhecia matices (SKÁRMETA, 2005, p.56).

Essa “dramaturgia do livro” também dialoga, de certo modo, com a etapa de transição que, no processo de consolidação da indústria cultural na América Latina, provocaria certa aproximação entre os modos de representação dramáticos e teledramatúrgicos tradicionais e os modos de representação popularizados e difundidos pela linguagem do cinema hollywoodiano, por exemplo. Em *Ardiente paciencia*, o tom impostado mais característico da retórica teatral tradicional aparece parodiado na fala de Mario Jiménez, quando

ele vai ao escritório dos correios em busca de trabalho e obtém o posto. Há que observar que o jogo se manifesta nos gestos, no tom e na própria aparência:

Mario Jiménez jamás había usado corbata, pero antes de entrar se arregló el cuello de la camisa como si llevara una y trató, con algún éxito, de abreviar con los golpes de peineta su melena heredada de fotos de los Beatles.

–Vengo por el aviso – declamó al funcionario, con una sonrisa que emulaba la de Burt Lancaster.

[...]

–¿Nombre?

–Mario Jiménez –respondió Mario Jiménez solemnemente (SKÁRMETA, 1996, p. 14-16, grifos nossos).

Como sugere o fragmento, Mario Jiménez se situa entre um comportamento naturalizado identificado com a “importância do momento” e a atuação deliberada. No primeiro caso, o efeito não deixa de ser paródico, também, de uma sociedade que, historicamente, “se cumpre em celebrações” (MONSIVÁIS, 1977, p.20) e pela teatralização dos acontecimentos, ao menos desde o século XVII, marcada por concursos literários, inaugurações de obras e monumentos, discursos políticos acompanhados de shows musicais e, mesmo, de poesia (como, aliás, ocorre com o próprio Neruda, enquanto pré-candidato à presidência do Chile), enfim, de uma vida pública concebida, por vezes, como sendo, também, uma *mîse-en-scène*.

Enquanto atuação deliberada, o comportamento de Mario Jiménez segue, também, modelos já difundidos pelos *mass media* (os cabelos segundo o modelo dos Beatles e o sorriso à maneira Burt Lancaster), especialmente o rádio, a TV e o cinema. Haveria ainda que reconhecer que tal procedimento não é exclusivo deste romance, no pós-*boom*, e aparece como

recurso escritural, por exemplo, em *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, no qual se constitui na base da estruturação diegética, ou em *Tengo miedo torero* (2001), do chileno Pedro Lemebel. Talvez não seja mera coincidência que, nos três casos, as personagens protagonistas se valham, por vezes, de tal recurso como alternativa para driblar a opressão em contextos políticos de exceção.

É significativo que, no romance, o tom retórico impostado se identifique, também, com a política e, especialmente, com os discursos políticos, conforme se pode notar, por exemplo, na personagem do deputado Labbé, político de oposição ao governo de Salvador Allende. O trecho a seguir tem como contexto os primeiros momentos da crise política chilena sob o governo de base comunista, e trata, especificamente, da escassez de alimentos e – como fica sugerido – das ações da oposição para boicotar o governo:

En ese abonado terreno, se hizo presente el diputado Labbé con su chirriante camioneta, y convocó a la población [de Isla Negra] de la caleta a escuchar sus palabras. Con el pelo engominado a la Gardel, y una sonrisa semejante a la del General Perón, encontró una audiencia parcialmente sensible entre las mujeres de los pescadores y de los turistas, cuando acusó al gobierno de incapaz, de haber detenido la producción y de provocar el desabastecimiento más grande de la historia del mundo: los pobres soviéticos no pasaban tanta hambre como el heroico pueblo chileno, los raquíticos de Etiopía eran donceles vigorosos en comparación con nuestros desnutridos hijos; sólo había una posibilidad de salvar a Chile de las garras definitivas y sanguinarias del marxismo: protestar con el estruendo golpeando las cacero-las que “el tirano” – así designó al presidente

Allende– ensordeciera, y paradójicamente, prestara oídos a las quejas de la población y renunciara. Entonces volvería Frei, o Alessandri, o el demócrata que ustedes quieran, y en nuestro país habrá libertad, democracia, carne, pollos y televisión en colores.// Ese discurso que provocó algunos aplausos de las mujeres, fue coronado por una frase emitida por el compañero Rodríguez, el cual desertó de su minestrone precozmente empachado al oír la arenga del diputado:// –i Concha de tu madre! (SKÁRMETA, 1996, p.100, grifos nossos).

O efeito de humor e o tom irônico são evidentes, no trecho em questão, porém é importante notar que, mesmo quando recorre ao discurso indireto livre, o narrador deixa claro que sua focalização identificada com a “visão com” se aproxima, na verdade, da voz dissidente do “compañero Rodríguez”, e corresponde, também, a uma perspectiva autoral. O discurso eloquente do deputado mescla o tom enérgico de sua fala (que, com ironia, o narrador classifica como sendo uma “arenga”), o caráter absoluto de suas afirmações (“salvar a Chile de las garras definitivas y sanguinarias del marxismo”) e a exploração de imagens que dividem o mundo entre os bons e heroicos (chilenos dispostos a combater Allende), de um lado, e os maus, marxistas e tiranos (identificados com Allende e seu governo), de outro.

Labbé se identifica, ainda, como porta-voz da democracia, entendida a partir de uma perspectiva neoliberal e essencialista que considera “democrata” como sendo o oposto de “socialista”, simplesmente. Sua ideia de “democracia” está para liberdade, carne, frango e TV a cores, enquanto “socialista” está para escassez, fome e tirania. Porém, o que, de fato, sustenta o atrativo de seu discurso junto ao público, articulado a seu desempenho linguístico, é sua própria figura, criada segundo modelos popularizados junto ao grande público – Gardel

(como modelo de beleza) e Perón (como modelo de político, e não se pode desconsiderar sua fama de galanteador) –, que, amalgamados em Labbé, o tornam fisicamente expressivo e politicamente eloquente, razão por que seu discurso cativa, predominantemente, as mulheres. Fica sugerido, desse modo, que sua *mise-en-scène* se sobressai junto ao público, em relação à sua visão política.

O conjunto aponta para seu ideal reacionário, neoliberal e de apelo popular, espécie, também, de elefante (branco) disfarçado, momentaneamente, de borboleta, para atender às suas razões políticas. A narrativa explora, pela via paródica e por meio do humor, elementos folhetinescos e traços da estética melodramática como sendo constitutivos de um dado cultural de nossa modernidade. A esse respeito, Carlos Monsiváis observa que, na cultura latino-americana moderna, a expressão pública de grandes paixões está intimamente ligada a padrões oratórios que se confundem com os modelos recorrentes na criação e afirmação de uma imagem política. Talvez isso se deva a que, historicamente, a América Latina constituiu-se como uma promessa, como já apontava Ortega y Gasset (1967) nas primeiras décadas do século XX, a qual, apesar de ter proporcionado expectativas de desenvolvimento que permitissem projeções individuais identificadas com a ascensão e a mobilidade social, não se concretizou.

No plano do desejo, é a manifestação de uma típica intensidade nas ações – inclusive nas ações históricas –, em geral, vinculada a uma grandeza sentimental e, supostamente, altruísta, marcada por uma retórica eloquente que se pretende inabalável, conforme aponta Monsiváis. Trata-se de resquícios herdados, também, da tradição pré-moderna ibérica calcada na hierarquia e em ideais de honra e fama articulados à teologia cristã, que se coaduna à estruturação de uma visão política e cultural melodramática (que não é a única existente na América Latina, mas que deixa, também, suas marcas). Isso porque, conforme tal concepção, “enquanto o nacionalismo controlar os edifícios públicos e os sentimentos íntimos, não

haverá maiores razões para a dissidência ideológica e a marginalidade social” (MONSIVÁIS, 1977, p.39). Desse modo, a condição melodramática, no âmbito cultural latino-americano, não se restringe ao literário e ao ficcional, e instaura-se, também, na história. Subjazem a essa ideia a resignação fatalista, o ressentimento, certo estoicismo, o sofrimento calado – aspectos muito bem explorados pela imprensa sensacionalista, por exemplo –, que se identificam com a estética melodramática:

A forma clássica para que a sociedade [latino-americana] registre o seu temperamento moral e testemunhe suas convicções íntimas continua sendo o melodrama, via direta para a expressão e o estabelecimento dos sentimentos socialmente válidos. [...] o melodrama é o ponto intermediário entre a realização social e o pessimismo absoluto (MONSIVÁIS, 1977, p.38).

No contexto de *El cartero de Neruda*, o próprio golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 porta essa visão teatralizada da existência e da história. O evento foi transmitido ao vivo para praticamente todo o mundo pela TV, sendo referido pelos militares como uma ação para salvar a pátria, maneira de inculcar fé nos indivíduos ante as agruras do presente da época e, especificamente, do dia 11 de setembro, porque “essa fé no porvir é, psicológica e culturalmente, um fator central da força imobilizadora do nacionalismo” (MONSIVÁIS, 1977, p.38). O efeito cruel dessa perspectiva política, no caso do Chile, está em que, como aponta a narrativa de Skármeta, ela ultrapassa os simples jogos teatrais e atinge toda a nação, inclusive os pescadores de Isla Negra, região aparentemente esquecida no tempo e na geografia, na história chilena. Nesse contexto:

Assaltado o poder legítimo pelo arbítrio da

violência, a morte e a repressão introduzem-se na sociedade como horizonte cotidiano. Viver e sobreviver tornam-se conceitos irmãos. Impõe-se um sentimento generalizado de fragilidade da existência e relativiza-se sensivelmente a confiança no ser humano. A insegurança e a suspeita são os critérios para orientar-se sob as novas condições: a namorada desaparece, assassinam o amigo, fecham o jornal, queimam livros, os governantes e os poetas são enterrados sob baionetas, o pai é demitido, o irmão vai para o exílio, todo o cotidiano é destruído pela incerteza. Visto em termos profissionais: é *desleído* e *deslenguado*. As possibilidades de salvar a identidade cultural ficam entregues à clandestinidade e ao exílio (SKÁRMETA, 1981, p.88).

A alternativa adotada por Skármeta, na configuração da narrativa, é subverter a orientação político-social apoiada em concepções afins ao melodrama, a partir da estética melodramática enquanto modo de representação, justamente porque se trata, também, no plano da cultura letrada, de um gênero clandestino ou espúrio, porém, o que é fundamental em tal contexto, potencialmente estruturado no limite entre a alienação e a ação crítico-reflexiva.

No plano estrutural, há outros elementos que aproximam *El cartero de Neruda* da estética melodramática (em geral, pelo vínculo com o romance-folhetim, no âmbito da narrativa literária). Detalhes como o comportamento conservador da mãe de Beatriz González, que procura evitar que a filha se aproxime de Mario Jiménez em nome de sua honra. Ou, ainda em relação a Rosa González, mãe de Beatriz, concessões como a que a personagem faz na festa em homenagem a Neruda, em que aceita dançar com o pai de Mario Jiménez, justificando-se com o argumento de que se tratava de um “homem ‘pobre,

pero honrado” (SKÁRMETA, 1996, p.82).

Apesar de não se tratar de motivos exclusivos da estética melodramática, eles corroboram o diálogo da narrativa com o melodrama enquanto gênero escritural. Outro motivo expressivo a esse respeito é a proibição sexual antes do casamento, que é parodiada na diegese, pois Mario Jiménez e Beatriz González são dois adolescentes de 17 anos e, de certo modo, sua paixão corresponde, também, à efetiva iniciação amorosa de ambos. Desse modo, enquanto, lendo os versos de Neruda, o rapaz nutre um amor por vezes idealizado em relação a Beatriz, desejando passar toda a vida com a moça, o protagonista também se esforça para evitar a masturbação como via de satisfação imediata de seus desejos sexuais, situando-se, ironicamente, entre o celibato e a sensualidade.

O protagonista mescla a seus desejos à realização amorosa – que ele tenta, sem êxito, sublimar por meio da poesia de Neruda –, a fé em Deus e alguns desejos poucos identificados com os valores dessa mesma fé cristã (como a possível morte da sogra para que seu namoro com Beatriz pudesse, de fato, ocorrer). Como observa Donald Shaw (1994), desde o início, a obra de Antonio Skármeta esteve marcada pela sexualidade exuberante, o lirismo e a ternura das personagens, traços que aparecem, também, em *Ardiente paciencia*. A intensidade dos sentimentos em Mario Jiménez corrobora o estilo marcado pelo excesso, na estética melodramática, apesar de que, nesse romance, o excesso é amenizado, nesse aspecto, pelo recurso ao humor.

Por vezes, o par amoroso da narrativa constitui uma imitação da relação entre Dom Quixote e Dulcinea, sob a perspectiva do Quixote, para quem Dulcinea é superior a qualquer outra dama que possa haver no mundo. É o que notamos, por exemplo, na primeira vez que o protagonista se dispõe a entrar no bar de Rosa González e falar com Beatriz: “jugando con los oxidados muñecos azules, se encontraba la muchacha más hermosa que recordara haber visto, incluidas actrices, acomodadoras de cine, peluqueras, colegialas, turistas y vendedoras

de discos” (SKÁRMETA, 1996, p.30). Beatriz, por sua vez, apesar da real beleza, é, como a Dulcinea de Cervantes, pragmática, e destoa do tom adotado pelo protagonista. Na cena em questão, ela continua jogando pebolim, como se a presença de Mario Jiménez não alterasse em nada seu cotidiano.

A cena aponta, também, para a influência do cinema no universo das personagens, que se manifestam, basicamente, por referências ao estelato – os amores audazes com que Mario Jiménez sonha são, por vezes, protagonizados por estrelas de cinema –, mas, além disso, o emprego de certos recursos da linguagem cinematográfica colabora para a movimentação da focalização narrativa e, também, para a teatralização de situações dramáticas, no relato. Um exemplo é o emprego de uma tomada panorâmica vertical combinada com planos de detalhe do corpo de Beatriz, na cena seguinte:

Los recién llegados [a la hostería, Mario Jiménez y Pablo Neruda] ocuparon dos sillas frente al mesón, y vieron que lo atravesaba una muchacha de diecisiete años con un pelo castaño enrulado y desecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por una camiseta blanca con dos números menos de los precisos, dos pezones, aunque cubiertos, alborotadores, y una cintura de esas que se cogen para bailar tango hasta que la madrugada y el vino se agotan. Hubo un breve lapso, el necesario para que la chica dejase el mesón e ingresara al tablado de la sala, antes de que se hiciera su epifanía aquella parte del cuerpo que sostenía los atributos. A saber, el sector básico de la cintura que se abría en un par de caderas mareadoras, sazonadas por una minifalda que era una llamada de atención sobre las piernas y

que, tras deslizarse sobre las rodillas cobrizas, concluían como una lenta danza en un par de pies descalzos, agretes y circulares (SKÁRMETA, 1996, p.41-42).

No trecho, a focalização centrada na “visão com” adotada pelo narrador faz com que as duas personagens percorram, com o olhar, todo o corpo da moça, da cabeça aos pés. No contexto – Pablo Neruda tinha acabado de ser convidado para concorrer à presidência da república –, a melancolia reflexiva (do poeta) e a malícia de ambas as personagens se mesclam, o que não deixa de ser, também, paródico em relação à agitada vida amorosa de Neruda que, apesar de, no presente da narrativa, ser casado com Matilde Urrutia, já tinha tido várias esposas e namoradas, e tinha estado envolvido em escândalos amorosos, na vida real⁴¹.

A exploração das possibilidades cênicas do relato, em *El cartero de Neruda*, aponta, também, para uma consciência dramática que, mesmo não sendo exclusiva do teatro, mas também no cinema e na TV, confere importância à voz, ao diálogo e ao cenário, corroborando certas relações da narrativa, portanto, com a dramaturgia em sentido amplo. É o que se nota, por exemplo, no diálogo entre Mario Jiménez e Pablo Neruda à beira-mar, no dia em que o carteiro lhe entrega o telegrama por meio do qual convidam o poeta a candidatar-se a presidente do país. As duas personagens conversam, basicamente, sobre a nascente paixão de Mario Jiménez por Beatriz González (o carteiro lhe conta que acabou de conhecer a moça e precisa de ajuda porque não sabe o que dizer a ela) e sobre o telegrama, além de aparecerem, no diálogo, certos chistes sobre relacionamentos amorosos.

A situação adquire relevo dramático e lírico, porém, ao observar-se o cenário em que ocorre, junto às rochas do litoral de Isla Negra, com o poeta cavando na areia e, ao fundo, o ruído das ondas do mar. A diegese, que explora, por vezes, a retórica impostada no discurso das personagens, também

convida o leitor a ater-se a detalhes menos altissonantes, mas fundamentais para a construção da narrativa de *Ardiente paciencia*. Não é casualidade que, pouco a pouco, a narrativa vai abandonando o tom entusiasta com que se inicia, e mobiliza a atenção para os detalhes da vida cotidiana das personagens, até chegar à profunda melancolia com que termina. O recurso ao espaço aberto como cenário (que quase passa despercebido pelo leitor) faz com que realidade e ficção de aproximem e, desse modo, a história se incursiona na história narrada, que se concebe como uma espécie de palco-mundo.

O texto se vale de recursos cênicos para tratar, também, da história chilena vinculada ao golpe militar de 1973, empregando como recurso escritural a opção por um espetáculo (no sentido teatral) que simule o desenrolar natural da história, com seus detalhes cotidianos fugazes (a paixão de Mario Jiménez) e, também, com acontecimentos de vulto para o processo histórico-político chileno (como a possibilidade de Neruda tornar-se presidente, algo diretamente ligado ao futuro golpe, uma vez que Allende é quem, posteriormente, é apresentado como candidato oficial do partido, e vence as eleições presidenciais). Não sendo uma tragédia, a diegese de *El cartero de Neruda* também parte, no entanto, de um princípio alegre e, pouco a pouco, culmina num final triste, num drama acompanhado de dor (talvez de lágrimas), portanto, melodrama, também, se nos voltarmos para a etimologia do termo.

O efeito de teatralização da narrativa é corroborado, ainda, pelo recurso às indicações cênicas recorrentes nos diálogos das personagens ou em sua apresentação pelo narrador. No mesmo diálogo acima mencionado, por exemplo, temos: “El poeta hizo una pausa trágica” (SKÁRMETA, 1996, p.39), frase que contextualiza a reação de Neruda ao telegrama que recebe. Ou, dessa vez de caráter cômico: “El poeta comenzó a leer el mensaje con el mismo sonsonete con que dramatizaba sus versos” (SKÁRMETA, 1996, p.63), que determina a *mise-en-scène* do poeta ao receber e ler a carta de Rosa González a propósito do descontentamento com o envolvimento de sua

filha com o carteiro. Em ambos os casos, recursos narrativos da própria literatura posteriormente popularizados pelo cinema e, então, novamente transpostos para a narrativa de ficção promovem um intercâmbio que acentua o caráter híbrido dos romances do pós-*boom* voltados ao universo melodramático.

O romance procura conferir, também, grande destaque à voz e aos sons da natureza como recurso narrativo. Além da recorrência de diálogos entre as personagens, há uma extensa passagem em que Mario Jiménez grava um conjunto de sons e situações vinculadas ao mar, às aves, ao vento e ao cotidiano de Isla Negra, a pedido de Neruda, quando ele está em Paris. Nas gravações, aparece, também, por vezes, a voz do próprio Mario Jiménez. A narrativa aproxima três tecnologias historicamente distintas na estruturação do relato (narrador, autor e superestrela), para empregar, aqui, a designação utilizada por Jean Franco (1981) em seu ensaio desenvolvido a partir de sua leitura de Walter Benjamin. Em *El cartero de Neruda*, ocorre a sobreposição das três categorias, pois temos o recurso à oralidade, o emprego de uma focalização narrativa centrada, predominantemente, no narrador onisciente e o emprego de dispositivos associados à repetição que caracterizam os processos de serialização dos produtos da cultura de massa, como o gravador (importante na *diegese*) e, mesmo, a TV e o cinema.

Por um lado, essa sobreposição aponta para a complexidade do processo de modernização histórico-cultural-latino-americana, marcada pela sedimentação de esferas temporais e culturais diversas, mas, por outro lado, a ênfase da narrativa na oralidade parece apontar para um desejo profundo de instalar-se numa construção social talvez perdida ou, então, que não é plenamente possível em seu presente. Posta no âmbito da memória, a oralidade parece apontar para a busca de um espaço comunitário coletivamente constituído, sobre o qual a história (moderna) não se manifeste ou se manifeste apenas parcialmente.

Desse modo, a narrativa de *Ardiente paciencia* se constitui, também, num romance que mostra que as distrações do

cotidiano não eliminam os problemas das personagens nem os problemas histórico-sociais com os quais a obra e a instância autoral dialogam. O desejo de instalar-se num universo idealizado, comunitário e gregário (identificado com a memória e a oralidade) não altera o fato de que a história (bárbara) de seu presente também é um elemento constitutivo da realidade representada e, ainda, que esse presente marcado pela era do consumo alcança a todos, inclusive em regiões distantes ou aparentemente paradisíacas que, apesar de parecerem deslocadas no tempo e no espaço, integram a mesma temporalidade em que se instala a narrativa do romance, como é o caso de Isla Negra, ainda que periféricamente.

Por isso, a tentativa de “cantar a comunidade”, em *Ardiente paciencia*, se converte na expressão de um “hino sem glória” do Chile dos anos 70 e 80 do século XX. Apesar da impossibilidade de fugir à sua própria época, a narrativa desconfia dos elementos simbólicos da modernidade associados à ideia de progresso técnico e tecnológico, em razão das perdas individuais e sociais que eles podem acarretar. A suposta modernização em nome do progresso está aliada, também, à crise da democracia, à perda da liberdade e ao autoritarismo emblematizados na afirmação da ditadura militar, na narrativa, o que coloca os indivíduos representados (especialmente a personagem-protagonista Mario Jiménez e a personagem Pablo Neruda) em uma crise de perspectivas, especialmente a partir do momento correspondente ao golpe militar. A diegese, por sua vez, mostra-se afinada à poesia de Neruda:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de
fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a
gritos.

Sólo quiero un descanso de piedras de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores
(SKÁRMETA, 2005, p.121).

E a distopia entre o desejo e a realidade no presente das personagens – “hay espejos/ que debieron haber llorado de vergüenza y espanto” (SKÁRMETA, 2005, p.123) – levam-nas à busca de refúgios interiores. É significativo, a esse respeito, que Neruda se refugie em Isla Negra, depois do regresso ao Chile, e, nos últimos dias de sua vida, permaneça enclausurado num quarto nos fundos da casa, praticamente longe da luz e de todos, na diegese, o que, segundo Skármeta, constitui um fato real da biografia do poeta. Quanto a isso, é coerente a sugestão do autor, para quem o poeta buscava, desse modo, um abrigo (simbolicamente, uterino).

Nesse contexto, “só extravagâncias podem animar uma vida carcomida pelo sem-sentido” (SKÁRMETA, 2005, p.124), o que apontaria, também, para o papel fundamental de Mario Jiménez, na narrativa, por dotá-la de situações leves, marcadas pelo humor e pelo sentimento amoroso, numa alternativa à crise existencial que assola a todos os indivíduos representados – “detrás de las palabras no hay nada” (SKÁRMETA, 1996, p.54), afirma, por exemplo, a personagem Rosa González, num trecho da história narrada. Mario Jiménez, no entanto, acredita que as palavras da poesia podem dizer o que a linguagem ordinária não consegue. A diegese se desenvolve, desse modo, “com a poética certeza de que cada momento é pleno de história e potência, [...] [concentrando-se] na cor e na emoção dos acontecimentos. [...] Sólo poesía” (SKÁRMETA, 1981, p.84-85).

Então, o romance, como produto desse contexto de jogo e melancolia, oscila entre a crise de perspectivas individuais e coletivas e, paradoxalmente, uma resposta a esse mesmo contexto. Ante o horror da história de seu presente, as personagens se veem em condições de dar atenção, também, a suas necessidades individuais e íntimas: o poeta, na luta contra

o câncer, e o carteiro em sua vida ordinária, trabalhando na pensão, cuidando de sua esposa e de seu filho. A narrativa de Antonio Skármeta se mostra, portanto:

O resultado da seguinte tensão: por um lado, a tendência ao arrebatamento, à experimentação, ao transbordamento desejante para dar conta de seu peso, cor, emoção e significado do objeto, do fato e da pessoa, e, por outro lado, um profundo respeito, amor e interesse pelas aparências cotidianas, pela doce banalidade das ruas, pela gente e suas histórias (SKÁRMETA, 1981, p.85).

O carteiro e o poeta, a paixão e a paciência, numa espécie de quiasma, encontram-se e se complementam “en medio de la vida”, como no verso de Neruda no poema “Carta en el camino”, de Neruda, mas também como em Dante Alighiere – “Nel mezzo del cammin di nostra vita” é o primeiro verso da *Divina comédia* –, de modo que a paixão pela vida e a simplicidade do carteiro se manifestam, também, no desejo intenso de Neruda (a personagem e o poeta) de uma outra história possível: “mi tierra será tuya,/ yo voy a conquistarla,/ no sólo para dártela,/ sino que para todos,/ para todo mi pueblo” (SKÁRMETA, 2005, p.141), ao mesmo tempo em que o carteiro se politiza.

Nesse quiasma, o amor e a luta não se separam; ao contrário, aproximam-se. Não é casual que o carteiro esteja tão visceralmente ligado ao mar (já pelo nome “Mario”), e o poeta escolha fixar seu paraíso em Isla Negra, ilha e mar convertidos em uma tentativa de fixar um “paraíso fora do tempo” que, de repente, é convertido em exílio. A situação é patética, na diegese, pois Neruda não oferece qualquer risco ao país, e está à beira da morte em sua casa, vitimado pelo câncer, mas ela está cercada pelo exército, com helicópteros rondando a propriedade para defender “interesses nacionais”. Outra vez o

par paradoxal amor e sofrimento (*ardeo patior*) corrobora a ilusão lírica, o desejo de liberdade e o espírito de revolta que, de certo modo, também se manifestam na narrativa.

Como no poema de Rimbaud (“Adieu”), a narrativa termina triste, porém, ao menos no nível do desejo, “vendrá luego la aurora”, espera Neruda. Na configuração de *El cartero de Neruda*, a figuração do amor como dor e do amor como tristeza se manifesta, pois, como alternativa de interrogação ou reflexão diante dos inúmeros enigmas que marcam o presente das personagens com a eclosão do golpe militar. Por outro lado, o fato de que, com suas metáforas, Mario Jiménez seja capaz de despertar o amor de Beatriz é paralelo às possibilidades que os versos do poeta representam para o público (simbólico ou de fato), e a narrativa funciona, então, como um jogo em que a sedução é, também, pertinente à ação (politizada), no qual a figura de Neruda se erige como um símbolo na luta contra a ditadura de Pinochet.

Desse modo, a narrativa faz uma leitura da política chilena, em termos melodramáticos, a partir da articulação das representações do amor, da pátria e da amizade, articulação tripla que, aliás, desde o século XIX já tinha sido mobilizada na literatura latino-americana, ainda que em outro contexto, na configuração de romances de fundação, como *Amalia* (1851), do argentino José Mármol, ou *Martín Rivas* (1962), do também chileno Alberto Blest Gana, ambos desenvolvidos em diálogo com a estética melodramática.

Skármeta é, também, autor de um ensaio intitulado “Reina radio soy tu esclavo” (1989), em que o autor faz uma homenagem ao rádio e à sua contribuição à cultura popular. Esse ensaio não é um melodrama, mas é concebido segundo uma imaginação melodramática e está melodramaticamente construído. De certo modo, *Ardiente paciencia* é semelhante. Ambos parecem apontar para uma ideia da estética melodramática que é culturalmente produtiva na literatura latino-americana do pós-boom e é potencialmente crítica e política em sua imanência.

CANÇÃO POPULAR E CULTURA DE MASSA EM *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS*, DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

INSCRITO NUMA VERTENTE IMPORTANTE DA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA que dialoga com a canção, em especial os ritmos difundidos junto ao grande público na América Latina a partir dos anos 30 do século XX, como o bolero e o tango, principalmente, mas também outros ritmos típicos do Caribe, onde essa orientação narrativa é bastante representativa⁴², *La importancia de llamarse Daniel Santos* é um romance do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, publicado em 1988. Apresenta uma constituição estrutural marcadamente híbrida, na qual a narrativa de ficção e os ensaios literário e sociológico se entrelaçam, complementando-se.

La importancia de llamarse Daniel Santos é uma narrativa fragmentada, em que um narrador e (por vezes ensaísta) homônimo ao autor recolhe e organiza diversos relatos ficcionalizados acerca da vida de Daniel Santos (1916-1992) – cantor porto-riquenho popularizado nos anos 1940 em toda a América Hispânica – os quais, por sua vez, mesclam história e ficção a tal ponto que se torna difícil apontar os limites do dado factual, na narrativa, que, desse modo, ganha o *status* de fabulação, que é como o autor a classifica, na folha de rosto do livro. A obra está organizada em cinco partes: apresentação, primeira, segunda e terceira partes e despedida⁴³. A apresentação e a despedida funcionam, respectivamente, à maneira de prefácio e posfácio à narrativa propriamente dita, apesar de que também estão marcadas pelo constante e declarado flerte com o literário, especialmente a apresentação.

A primeira parte é constituída de um conjunto de relatos recolhidos pelo narrador por meio de um procedimento

característico das técnicas jornalísticas de investigação, como a gravação, na qual, a partir de relatos fragmentados, se resgatam “vozes de uma memória social coletiva, do ausente ou reprimido nos discursos oficiais da cultura e da política” (ZAYAS, 1989, p.515), num discurso pautado na oralidade, o falar popular e coloquial porto-riquenho, que, no entanto, “não pretende criar uma obra realista ou de costumes que recrie a língua do país tal qual a usa o falante médio” (BARRADAS, 1978, p.233), mas, sim, elevá-la à categoria de símbolo da cultura suburbana porto-riquenha (e caribenha) e do ideologema da mestiçagem, perpassados (ambos) pela presença da negritude e pelo sentimento de pertencimento à cultura latino-americana, de modo mais amplo, por parte do indivíduo representado na narrativa.

A segunda parte, por sua vez, apresenta as canções de Daniel Santos e seus temas e motivos recorrentes, além de oferecer um panorama de seu público e de definir os gêneros musicais cantados por ele. Mais do que isso, a segunda parte “fragmenta e descompõe uma estética oficial moralizadora, e substitui-a por uma estética urbana, vulgar, do cotidiano. É a estética dos que sofrem pela opressão militar, a fome, o terror e a violência das cidades” (ZAYAS, 1989, p.515).

Por fim, a terceira parte é constituída por uma narrativa ficcional propriamente dita, e recria experiências de personagens que representam o público que escuta as canções de Daniel Santos: um veterano da guerra do Vietnã, Marisela (uma venezuelana que sofre pelo amor perdido numa boate em Caracas), um garçom de Cali, e um casal. Desse modo, os enunciados tocam no universo cultural dos “desclasados”, e a opção pelo bolero reforça esse ponto de vista, conforme analisa Lidia Santos (1993). Narram-se, nessa parte, não só “cinco boleros aún por melodiarse”, como a intitula o autor, mas, em tom bolerizado, as experiências de guerra e as consequências psíquicas e pessoais para o ex-soldado, experiências de contrariedade e desamor, o sentimento terno e nostálgico em relação à pátria e, ainda, a idealização amorosa de indivíduos

que almejam um salto que os leve “de la realidad amorosa y el deseo al deseo realizado con plenitud” (SÁNCHEZ, 2000, p.207), isto é, temas que se coadunam aos discursos das letras de bolero, mas que, além disso, encontram ressonância, também, na história social e cultural de toda a América Latina, marcada por experiências de guerras e por valores simbólicos pautados no machismo e na polarização entre as classes sociais.

Na narrativa, a canção popular se constitui no eixo fundamental que associa todos os demais elementos temático-formais, vinculando personagens, situações motivacionais e temas, e redimensionando os textos e as vozes mobilizados em sua elaboração, uma vez que projeta enunciados já conhecidos para a articulação de uma enunciação instalada em outro nível discursivo. O cantor Daniel Santos é a peça-chave que orienta o discurso ficcional desenvolvido na diegese, num processo narratológico em que a literatura procura aproximar-se do universo da canção popular em suas diversas instâncias, sem, necessariamente, instaurar uma relação de subordinação em que o literário procure submeter o musical a seus códigos e modos de composição. Também não se trata de uma relação harmônica, mas, sim, transitiva e marcada pelo movimento constante.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS: DIÁLOGOS COM A CANÇÃO POPULAR

São três os principais modos de inserção por meio dos quais o romance *La importância de llamarse Daniel Santos* dialoga com a canção popular, no plano narrativo, e tais modos são todos intertextuais e polifônicos em diferentes níveis, como observam, também, outros estudiosos, como Frances Aparicio (2008) e Fernando Feliú (2008). Do procedimento mais simples ao mais complexo, temos:

a) Canções referidas por personagens ou pelo narrador apenas pelo título de sua letra

Trata-se de um processo intertextual estabelecido por meio

da referenciação, em que os títulos das canções aparecem mencionados, em geral, em meio às considerações das personagens ou do narrador a respeito de Daniel Santos ou de uma situação à qual ele e as (suas) canções se vinculam, como em:

Hay prueba abundante de que a los burdeles bajó. Por brillar la hebilla a los compases de un repicado danzón sería. Por bailarse un bolero en el infinito turbulento de una loseta sería. Por treparse a las dulzuras de otra *Señora Tentación* sería –*Señora Tentación* garantizada por la mucha lentejuela y la cicatriz que le posaron en la nuca (SÁNCHEZ, 2000, p.10).

Sería porque un imprevisto carajal de agua sintió el *Panameña de mi vida* y la clientela no dio señal de querer acatarrarse. Sería porque el nuevo monarca de los timbales se descuarjeringó el cerebelo cuando tuvo a distancia de pellizco la contundencia glútea de la chola Chiriquí. La razón nunca se aclaró. Mas esa noche el conjunto musical *Tradición de Calidonia* alargó el merengue *Caña dulce* más allá de lo acordado y la indecencia se desbordó (SÁNCHEZ, 2000, p.20).

Odiosamente infantil, chupándose los dedos con lujurias que en Perú denominamos soperas, Sin Papeles le suplicó [a Daniel Santos] que cantara *La flor de la canela* (SÁNCHEZ, 2000, p.32).

Mientras se despedía de cada cual, con el apretón de manos distintivo que soñó la multitud en la feria de la Municipalidad, los centenares de presos himnaron varias veces desgarradas

el bolero *El preso*. Islas abrazadas de cholos se quedaron en el autorretrato que les propuso un verso. Otros presos, carcomidos por el rencor y el arrepentimiento y la miseria de la propia lástima, estrangularon lagrimones (SÁNCHEZ, 2000, p.67).

As canções referidas por tal procedimento atualizam, no discurso da narrativa, o repertório musical com o qual o texto literário empreende diálogo, de modo a apontar para o universo imaginário em que se dão as relações entre as personagens. Em (I), temos o narrador em meio a hipóteses acerca da trajetória de Daniel Santos, em busca de compreender seu caráter mulhereño e afeito à vida boêmia. Nesse caso, a canção remete à feição romântica (“la dulzura”) do bolero, em cujas interpretações os cantores, em geral, alongam as vogais para intensificar o tom melancólico e conotar o sofrimento amoroso do eu-lírico. No entanto, Daniel Santos recorre a essa característica do bolero para conquistar as mulheres em sua vida boêmia. A “Señora Tentación” do bolero se converte em “otra Señora Tentación”, a tentação pelas mulheres, em geral.

Além disso, a regramatização da situação narrativa da canção iniciada no procedimento de Daniel Santos se completa quando se nota que ele próprio se converte na “outra tentação” para os demais presentes no bar ou prostíbulo onde se encontra, por seu estilo de vestir-se, carregado de lantejoulas, e pela cicatriz na nuca. Cantando, Daniel Santos “rebanaba las enes del caimán y de admiración y de pan y de ron con un desparpajo que nos sacaba los baches del alma” (SÁNCHEZ, 2000, p.49), isto é, o cantor intencionalmente chamava a atenção do público para si em suas apresentações. Essa figuração, que está marcada pelas ambiguidades do macho latino-americano que Daniel Santos representa, constitui, também, uma paródia que coloca o texto de Luis Rafael Sánchez na esteira do “texto maricón”, para empregar, aqui, uma expressão de Silviano Santiago, criado nos primeiros romances de Manuel

Puig, em que certo amaneiramento da linguagem aparece transposto para o texto literário a partir de expressões, gestos e observações que dotam o texto de uma constante sensualidade, por vezes de caráter homossexual.

Desse modo, as canções referidas pelo título (re)colocam em circulação a canção popular difundida no imaginário do público latino-americano desde, aproximadamente, os anos 1930, marcando uma espécie de trilha sonora do relato, como podemos ver em todos os trechos citados, sendo que em (III) essa é a única função que desempenha. De certa maneira, a canção referida e a história narrada se sobrepõem, por vezes, na narrativa, para a constituição de uma linguagem cujos sintagmas são de natureza híbrida, como ocorre, por exemplo, com a linguagem cinematográfica.

Essa configuração colabora para o estabelecimento de um sistema de coerência interna, em que as linguagens envolvidas se determinam mutuamente. Por essa via, do mesmo modo que a situação narrativa aparecia reforçada pelo universo conotado na canção em (I), em (II) é a atmosfera de liberação e de desordem instaurada pela canção que determina o desenrolar da situação vivenciada pelas personagens (a liberação da sensualidade). Em (IV), por sua vez, todas as funções anteriormente observadas se sobrepõem, isto é, temos uma canção referida pelo título de sua letra que determina o comportamento das personagens por meio de um processo de regramatização.

Daniel Santos tinha feito uma apresentação pública em Guayaquil e o sucesso foi tal que “ya quisieran los recitales y las galas doradas y los conciertos parecerse a aquello” (SÁNCHEZ, 2000, p.66). A notícia se espalhou e os detentos da penitenciária local ameaçaram fazer greve de fome se não fosse organizada uma apresentação para eles também. Daniel Santos, então, não só concorda com o pedido dos presos, mas ainda exige que suas canções sejam levadas, por meio de alto-falantes, a todos os pontos da penitenciária, inclusive às celas de isolamento. Como relata o narrador, “se produjo un suceso de

los que la literatura gusta auspicar” (SÁNCHEZ, 2000, p.67). Emocionados, os presos começam a cantar *El preso* durante a despedida de Daniel Santos, ao fim de sua apresentação.

Essa canção, um bolero que faz apologia da liberdade sob o prisma de um indivíduo que se vê privado dela pela sociedade – problemática que, no romance, assume as características do dandysmo numa época em que já não há lugar para a fruição desinteressada e descomprometida da vida –, é elevada à categoria de “hino” emblemático dos presos por eles próprios, “carcomidos por el rencor y el arrepentimiento y la miseria de la propia lástima” (SÁNCHEZ, 2000, p.67). Ao assumirem para si a condição do eu-lírico da letra da canção, eles se transferem da condição de marginais condenados pela justiça à de verdadeiros dandys latino-americanos marginalizados pela sociedade e obrigados a cumprir sua condenação em solidão, como diz a letra desse bolero.

Nesse caso, desenvolve-se um processo de melodramatização de suas trajetórias individuais, e os presos se lançam, pelo discurso do outro, à condição de indivíduos incompreendidos por um mundo hostil, o mesmo que caracteriza a letra do bolero *El preso* e que é semelhante à metáfora do indivíduo e do poeta modernos, em nossa tradição literária que, por vezes, representa o indivíduo condenado ou encarcerado pela sociedade ou pelas conjunturas históricas que condicionam o seu presente.

No contexto da narrativa, essa concepção – que constitui, em si mesma, um tópico literário da modernidade – aparece transposta, literalmente, para a condição dos presos, os quais se veem fielmente retratados nas canções de Daniel Santos. A canção *El preso* se condensa, por metáfora, na própria figura de Daniel Santos, e este, por sinédoque, passa a representar todos os presos melancólicos e incompreendidos isolados no tecido social. Esse processo explica, também, a popularização das canções de Daniel Santos junto a todas as camadas sociais e sua mitificação junto aos estratos menos favorecidos, como se nota na narrativa. Obviamente, todo o contexto está

plasmado de certa ironia, um distanciamento crítico que, no entanto, não submete as vozes presentes na composição narrativa a uma voz representativa da instância autoral (ao menos não clara ou exclusivamente).

b) Trechos de letras de canções inseridos no discurso literário em meio ao discurso de personagens

Trata-se de um procedimento intertextual em que trechos de letras de canções aparecem no discurso como parte integrante da fala das personagens ou do narrador, enquanto eles relatam suas experiências, suas lembranças e tudo o que sabem acerca de Daniel Santos ou vivenciaram com ele. É importante notar que o processo intertextual em questão constitui um tipo de inserção da canção popular na narrativa do romance que não se limita à incorporação de sua letra ao discurso da narrativa e à história narrada. Uma vez que o narrador ou as personagens estão rememorando o passado ao falarem de Daniel Santos, acabam cantando trechos de suas canções preferidas que eram cantadas por ele ou trechos associados a algum acontecimento específico que as relaciona a Daniel Santos. Desse modo, é preciso considerar, nesses casos, que se recupera, parcialmente, o ato de fala do cantor da canção, no texto literário, por meio do procedimento mimético assumido pelas personagens, como nos trechos a seguir:

En la plaza *Garibaldi* del México lindo y querido compartí con un charro imitador de estrellas que lo imitaba a perfección –*Virgen de medianoche, Cubre tu desnudez, Bajaré las estrellas, Para alumbrar tus pies*, el charro se secaba la dicha mientras yo estimulaba su arte imitador con el donativo (SÁNCHEZ, 2000, p.4).

Ay Velia Gina Raquel, ni convulso ni desmayo ante tu insidia porque me programé para llorar, magdalenamente, en esta tarde gris mientras lo oigo cantar –*No llores más, que tu*

llanto me entristece. Y no habrá maniobra de loca atroz que me escamotee los gozos de ese llanto.

Y su seguro servidor, el Chile Verde, que era un convencido de que la ranchera le lubrica la mecánica a los días y me la pasaba escuchando a Lucha Villa cantar –*Amanecí otra vez, Entre tus brazos*. Pues, como le venía diciendo cuando me distraje, pues tras pleitesías verbales a las cancioneras que se estuvieron en su pedestal de señoras, el hombre les fue haciendo la segunda voz, una a una (SÁNCHEZ, 2000, p.4,25).

Ao falarem em Daniel Santos, as personagens acabam sendo levadas as suas canções pela memória, então se distraem pela audição e, mesmo, porque cantam trechos das canções de que se lembram, o que configura, também, uma espécie de fundo musical que subjaz à narrativa. Os trechos incorporados por meio desse procedimento cumprem a função de distração, porém, mais do que isso, constituem um modo de, efetivamente, aproximar a canção do texto literário, buscando uma maior integração entre ambos, na medida em que verso e música da canção se sobrepõem na textualidade da narrativa. Por um lado, a incorporação de tais trechos afirma, na fala das personagens, valores culturais associados ao universo das canções em questão, como o machismo – “Muy hombremente se arrancó con – *Te vas, Porque yo quiero que te vayas* que es ranchera propia del varón castigador” (SÁNCHEZ, 2000, p.36) – e, por outro lado, tais trechos incorporados fazem com que a canção expresse os desejos e anseios das próprias personagens, metaforicamente representados no universo simbólico das canções (repragmatizadas).

A atualidade “deste tratamento reside em abandonar a forma documental, isto é, a visão exterior, substituindo-a por sua própria expressão: as letras dos boleros” (SANTOS, 1993,

p.167), como expressão do submundo urbano latino-americano e dos indivíduos que fazem parte dele e que encontram em Daniel Santos um emblema representativo de sua condição marginalizada e repudiada pela intelectualidade.

Na sequência, por exemplo, da cena já mencionada em que Daniel Santos se despede dos presos, “Otros presos rompieron el orden del bolero y se estancaron en los versos admonitorios –*Sólo digo a mis amigos de allá afuera, Que se cuiden del licor y su maldad*, como si del pecho les hubiera rayado” (SÁNCHEZ, 2000, p.67), o trecho da canção, em uníssono, soa como conselho dos que passaram pela experiência da prisão e agora aspiram à liberdade.

Em outros casos, os trechos incorporados integram a narrativa, e a canção ocupa o lugar do discurso direto, de modo que as vozes dos cantores com os quais a narrativa do romance dialoga, especialmente a de Daniel Santos, são, de certo modo, representadas no interior da diegese, ocupando o lugar do que seriam as vozes do amado dirigidas à amada:

Hay Daniel Santos para la dulcedumbre del enamorado que susurra – *Oye, te digo en secreto, que te amo de veras*. Hay Daniel Santos que sirve de casa de convalecencia del enamorado que suplica – *Prométeme, que aunque vivas muy lejos, Siquiera mis besos recordarás*. Hay Daniel Santos para propiciar el clima en que el enamorado claudica – *No es necesario que cuando tú pases, Me digas adiós* (SÁNCHEZ, 2000, p.101).

O universo melancólico das letras das canções associado à narrativa do romance cria um efeito paradoxal em que estilemas da tradição lírico-amorosa herdeira do amor cortês aparecem estilizados, por sugestão das canções e do comportamento dos amantes que recorrem a elas em suas investidas sedutoras (“susurra”, “suplica”, “claudica”), mas, no âmbito

das relações para as quais os boleros servem de pano de fundo, na diegese, trata-se, na verdade, da afirmação dos códigos de conduta masculinos que, por uma perspectiva machista, orientam o indivíduo (o homem) sobre como comportar-se dentro do tecido social para manter inquestionada sua reputação de macho e, ao mesmo tempo, ser aparentemente doce e romântico com as mulheres.

A importância dos procedimentos em questão está em que, por meio deles, as personagens rememoram e cantam trechos de boleros, tangos, valsas, etc., e, desse modo, idealizam e, no imaginário, atualizam momentos vividos ou substituem, no plano simbólico, o objeto de desejo pela sua representação, por meio da canção (FELIÚ, 2008). Tal procedimento constitui, por vezes, um meio de conceder voz ao outro, que se associa tanto ao lugar institucional que a canção popular ocupa na tradição cultural de nossa literatura considerada culta, quanto ao lugar que algumas categorias sociais tradicionalmente ocupam no tecido social, na América Latina, entre elas o negro e a mulher. Além disso, o procedimento corrobora a transposição da oralidade para o texto literário, por meio da estilização da fala das personagens. As canções a que as personagens recorrem lhes oferecem o suporte para que elas elaborem um discurso que, sendo o discurso do(s) outro(s) é, também, o seu.

É por sua experiência como ouvinte de boleros que uma das ex-amantes de Daniel Santos, já envelhecida, com sua beleza arruinada pela ação do tempo, lembra-se do amado, talvez cantando “*Silencio que están durmiendo los nardos y las azucenas*” (SÁNCHEZ, 2000, p.16), e refere-se a ele, então, como “un jardinero de delicias” (SÁNCHEZ, 2000, p.12). Seu discurso segue a linha das canções que escuta, escutava ou escutou, ainda que se alterem as perspectivas, pois, no bolero, normalmente é um “eu” identificado com o masculino que idealiza a mulher e, na narrativa, são elas que o fazem em relação a Daniel Santos. Tal situação tem por antecedente na narrativa hispano-americana do pós-*boom*, voltada ao diálogo com o cancionero popular, o romance *Boquitas pintadas*

(1969), de Manuel Puig, cujo título e a motivação diegética são extraídos do foxtrote *Rubias de Nueva York*, de Alfredo Le Pera. Na letra da canção, leem-se os versos que sustentam a motivação da narrativa – “dan envidia a las estrellas/ yo no sé vivir sin ellas” –, mas na história narrada são as personagens femininas que se veem sem perspectivas quando o amado Juan Carlos – personagem em torno da qual se desenvolve a narrativa do romance e vivem as demais personagens – morre, vitimado por uma tuberculose, motivo típico nas narrativas melodramáticas.

Pode-se dizer que as canções que aparecem como intertexto inserido nas falas das personagens, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, formam modos de pensar e de representar o mundo que elas têm por baliza para a configuração de seu imaginário, pois tais modos encontram na canção popular de feição romântica um receptáculo para desejos que, muitas vezes, já se encontram institucionalizados. Mas tais modos de pensar e de representar o mundo aparecem transpostos para a narrativa de maneira paródica, isto é, numa leitura aberta e potencialmente crítica, marcada por algum distanciamento que desestabiliza, na narrativa do romance, os efeitos de alienação e consumo passivo.

c) Trechos de canções em estrofes separadas do corpo textual da narrativa do romance

Em *La importancia de llamarse Daniel Santos* há, sempre, entre dois fragmentos narrativos ou ensaísticos, uma estrofe formada pela letra de uma canção, a partir da primeira parte do romance. Além de apontar para a fragmentação textual da narrativa e a ausência de uma estrutura orgânica pautada numa lógica linear baseada numa sucessão que expresse relações de causa e consequência, a recorrência das estrofes entre os fragmentos cumpre, também, uma função rítmica, entendendo-se por ritmo a repetição de um princípio por intervalos, podendo o intervalo ser o próprio princípio.⁴⁴

Por tratar-se de letras de canções populares, não deixa de ser, no contexto do romance, um princípio que corrobora o

diálogo da narrativa com matrizes escriturais provenientes da canção, também. No que se refere à constituição estrutural da narrativa, tais estrofes funcionam, então, como fragmentos nexivos, ou seja, nexos coesivos que conectam momentos e trechos distintos da narrativa. Tais citações assumem, ainda, funções pragmaticamente definidas por sua relação com o fragmento que as antecede, que se projetam para o plano do conteúdo narrativo. Tais funções podem ser reunidas em quatro grupos, que são:

1. Síntese não metalinguística do fragmento antecedente

Há um total de cento e vinte e uma (121) estrofes intercaladas aos fragmentos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, das quais setenta e quatro (74) constituem uma espécie de conclusão poética dos fragmentos que as antecedem. Desse modo, confirmam a função de marca rítmica já apontada anteriormente para a totalidade dos fragmentos de letras de canção separados do corpo do texto, além de apontarem, sem exceção, para uma permanente expressão da necessidade do outro por parte dos indivíduos representados pelas personagens, quer busquem Daniel Santos em suas lembranças, quer busquem a realização amorosa, a liberdade ou, simplesmente, a felicidade.

O procedimento consiste em apropriar-se, no plano narrativo, de um princípio formal característico do bolero: a configuração dual de seu conflito dramático, necessariamente marcada pela tentativa de estabelecer-se um diálogo ou uma relação afetiva plena entre um “eu” e um “tu” separados um do outro em uma relação, em geral, polarizada e marcada pelas amarras sociais, por vezes apresentadas como sendo o destino (ZAVALA, 2000). É o que temos, por exemplo, nos dois trechos abaixo:

Marisela está para consagrarse, con amadísimas ceguerras, a un instante que se eterniza cuando se renueva, que se renueva cuando se

reitera. Marisela está para escuchar, hasta el infinito turbulento, un bolero de contrariedad y desamor.

Cada noche un amor,
Pero, dentro de mí,
Sólo tu amor quedó

¡El Caribe suena, suena!

Hoy yo perdí,
Y te juro no vuelvo a jugar,
Porque a nadie yo volveré a amar
Como te quiero a ti (SÁNCHEZ, 2000, p.166,174).

Em (IX), trata-se do fim de um dos fragmentos em que se conta a história do amor entre uma moça rica, Marisela, e um homem pobre, Maracucho. A situação dramática, que é um dos tópicos literários do bolero, aparece na diegese na parte intitulada “Cinco boleros aún por melodiarse”. As personagens envolvidas chegaram a amar-se, mas a relação acabou, e o que sobrou para Marisela foi uma melancolia que “produjo la última estrofa del bolero de la contrariedad y el desamor” (SÁNCHEZ, 2000, p.171), metáfora da condição a que ficou relegada a personagem.

O trecho (X), por sua vez, é a síntese de um dos fragmentos que apresentam um testemunho apaixonado do narrador – identificado, também, com a instância autoral e com certa noção de coletividade – em relação ao Caribe. Nesse caso, trata-se de um testemunho de amor à terra natal, apesar da consciência das desigualdades, das ditaduras e das consequências coloniais ou neocoloniais. Essa é uma situação comum na narrativa, bem como é comum o sentimento nostálgico em relação aos momentos áureos da carreira de Daniel Santos, por parte das personagens, num processo de rememoração que,

por contraste, também conota um lamento pelas experiências ditatoriais latino-americanas que aparecem rememoradas na narrativa do romance (como a de Somosa, a de Trujillo, a de Fidel Castro, entre outras).

Paradoxalmente por isso, a canção popular de feição romântica aparece como potencialmente crítica, também, na conformação do discurso da narrativa, na medida em que sua vitalidade junto ao público e o sucesso de seus cantores acabavam provocando, segundo o narrador, uma atmosfera de excesso e desordem semelhantes à insubordinação, “Canciones modernas de consuelo para ladrarle al dolor” (SÁNCHEZ, 2000, p.61) que punham em alerta os ditadores e suas equipes de segurança, o que aponta para o efeito politicamente não submisso projetado junto ao público e pelo público a partir de uma tradição musical caracterizada pela afirmação de valores integrados à tradição cultural, ao menos até a metade do século XX, aproximadamente, como a pátria e o patriarcalismo (atrelado ao machismo).

2. Síntese metalinguística do fragmento antecedente

As estrofes que constituem síntese metalinguística do fragmento que as antecede funcionam, de certo modo, como dispositivos por meio dos quais a narrativa do romance se volta para si mesma, ocorrendo, desse modo, a sobreposição de seus eixos fundamentais. Por um lado, tais estrofes comentam os fragmentos que as antecedem e, por outro, ao conduzir a narrativa de volta a si mesma, funcionam, também, como um modo de reforçar a função poética das estrofes citadas, para a configuração da narrativa. Note-se:

Yo tuve un sueño feliz,
Quise hacer una canción.
Y mi guitarra cogí.
Puse todo el corazón,
Me inspiré pensando en ti,
Volaron las palomas del milagro

Y escucha, mi bien, lo que escribí (SÁNCHEZ, 2000, p.72).

Trata-se (XI) de uma estrofe do bolero *Bajo un palmar*, do qual Luis Rafael Sánchez extrai a expressão “las palomas del milagro” para intitular a primeira parte de sua narrativa. O trecho mencionado aparece, aqui, finalizando a primeira parte do romance. Constitui, pois, tanto uma glosa da narrativa feita até então quanto uma conclusão poética para o capítulo. Mas é importante notar que tais processos dialógicos passam por adequações pragmáticas que implicam ressignificações tanto do texto incorporado quanto do fragmento ao qual se relacionam dentro do novo contexto em que se encontra. Em (XI), por exemplo, o “tu” a que se refere a canção é a amada, porém, na relação que se estabelece entre a estrofe citada e o trecho de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, esse “tu” passa a ser a própria figura de Daniel Santos, além de remeter, também, à diegese.

De modo semelhante, depois de fazer uma crítica à modernidade, num dos trechos ensaísticos do romance, condenando -a por sua natureza de “batalla permanente contra sí misma” (SÁNCHEZ, 2000, p.81), metáfora para a expressão de Octavio Paz, para quem a modernidade é uma tradição marcada por interrupções, a tradição da ruptura, a narrativa encerra o fragmento com uma estrofe do antológico bolero *Usted*: “Usted es la culpable/De todas mis desdichas/Y todos mis quebrantos” (SÁNCHEZ, 2000, p.81). Nesse ponto da narrativa, o “usted” deixa de referir-se a amada (na letra do bolero) e passa a referir-se à modernidade, por meio de um sema comum a ambas, segundo a ótica do relato: sua capacidade de fazer com que o indivíduo representado sofra em razão de suas transformações e do desenraizamento que tal movimento provoca.

Em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, esse tipo de repragmatização da estrofe transposta para o plano da narrativa pode se referir, pela metalinguagem, também a visões do amor, ao próprio Daniel Santos e suas canções e, enfim, à

vida representada sob a ótica das canções românticas que a narrativa tem por modelo, o que amplia consideravelmente a capacidade expressiva tanto dos trechos de letras de canção incorporados à diegese quanto da própria narrativa, cujas conexões dialógicas se multiplicam.

3. Síntese da relação texto-autor-leitor na narrativa

As estrofes que estabelecem esse tipo de relação são relativamente poucas – apenas sete –, contudo são importantes pelos sentidos que projetam para o todo da narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Trata-se de um desdobramento do bloco das estrofes que exercem função metalinguística, entretanto, no caso em questão, elas põem em relação a narrativa e o leitor, ao mesmo tempo em que, duplicando-se, colocam em relação, também, a canção e seus ouvintes, como se pode notar nos trechos a seguir:

Si es cierto
Que el cielo manda,
Y hay que obedecer,
En tu carne llevarás la marca
Del amor que no supiste comprender

No ha habido causa
Para que tú me desprecies,
No ha habido causa
Para echarme al abandono

No sé por qué
Ahora me miras con encono,
Si me has jurado amor eterno
Miles de veces (SÁNCHEZ, 2000, p.19,43,51).

O efeito resultante é algo performático, na medida em que as estrofes funcionam como “atos de fala” (AUSTIN, 1962),

por meio dos quais a narrativa delega voz ao próprio Daniel Santos (quem as canta) que, simbolicamente, ajusta e atualiza sua relação com o público, com a cultura e com a própria fama, o que justifica, de certo modo, o próprio romance de Luis Rafael Sánchez e a releitura que faz do cancionero popular latino-americano, a partir de canções, cantores e grupos musicais difundidos junto ao grande público, uma “Cultura latinoamericana de la noche que, en la década del treinta, distribuye sus esclavitudes y seducciones, desde tres puertos metropolitanos que parecen equidistar: La Habana, Buenos Aires, Ciudad de México” (SÁNCHEZ, 2000, p.121).

4. Síntese da relação homem-mulher na narrativa

Tal situação é representativa de um tópico literário na canção popular latino-americana de feição romântica: a temática amorosa cuja realização plena dos amantes se manifesta no nível do desejo, porém geralmente é cerceada pelas amarras sociais. O romance explora essa tendência para representar, de modo ambivalente, a natureza das relações afetivas entre o homem e a mulher, segundo a ótica popularizada por essas canções.

Por um lado, tais canções tematizam o amor a partir de uma tradição lírica que remonta às cantigas trovadorescas e costumam apresentar um “eu” masculino que lamenta a perda da amada ou a impossibilidade de fruir o amor que sente por ela. Por outro lado, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a relação tematizada se inverte, e o bolero passa a conotar o desconsolo da mulher – especificamente em relação a Daniel Santos, mas, por sinédoque, em relação ao homem de um modo geral, já que a personagem Daniel Santos funciona como uma paródia da representação simbólica do macho latino-americano em seu exercício de “vivir en varón” – em suas experiências amorosas marcadas pela submissão, pela não realização pessoal e pelo abandono.

As estrofes que exercem essa função encerram fragmentos que apresentam relatos de mulheres em suas experiências

amorosas com Daniel Santos, ou de fragmentos ensaísticos nos quais se discute a natureza das relações eróticas ao longo da modernidade na América Latina, tradicionalmente orientadas por um prisma machista, como o universo ao qual se circunscrevem as canções que o romance adota como matrizes de sua estruturação temático-formal. Nesse sentido, temos a repragmatização de um discurso de origem machista (o discurso típico das letras de bolero e tango) que é mobilizado para a constituição de uma crítica do próprio machismo:

Esperanza inútil
Flor de desconsuelo,
¿Por qué me persigues
En mi soledad?

¿Por qué no me dejas
Ahogar mis anhelos
En la copa amarga
De la realidad? (SÁNCHEZ, 2000, p.15,18)

Na mesma categoria de inserções, porém em contraste com a situação anterior, aparece uma crítica ao caráter mulhengo de Daniel Santos e, por sinédoque, da imagem do homem difundida pelas letras de boleros, tangos e outras canções populares, e do modo como esse indivíduo enfrenta suas relações afetivas, pautando-se apenas na conquista para a promoção de sua própria imagem de macho, em detrimento do sentimento amoroso e da mulher amada.

É preciso ressaltar que, na verdade, a crítica resulta da associação dos fragmentos às estrofes dos boleros e da ação crítica do leitor que relaciona os fragmentos, pois, quanto ao arranjo formal da narrativa, há, apenas, a justaposição dos modos como a mulher representada nas letras de boleros e tangos se comporta em seus conflitos amorosos em contraste com o comportamento do homem nessas mesmas situações: “Cantó Perdón, vida de mi vida arrodillado. Cantó manso, como el perro mordedor que se disculpa. Cantó, contrito y penitente,

las faltas en que incurre el varón por ser varón y nadita más” (SÁNCHEZ, 2000, p.43).

Desse modo, em contraste, por exemplo, com (XV) e (XVI), temos (XVII) e (XVIII), a seguir. Enquanto, no primeiro destes dois últimos trechos, tem-se a negação total do envolvimento por parte do homem na relação amorosa, no segundo nota-se que seu suposto envolvimento constitui um procedimento típico do conquistador à maneira de dom Juan, cujo antecedente literário hispano-americano funcionalmente mais imediato e pertencente à mesma série literária de *La importancia de llamarse Daniel Santos* é, provavelmente, a personagem Juan Carlos, do romance *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig.

É preciso lembrar que se trata de uma estrutura difundida pela canção popular de feição romântica a que a narrativa recorre para sua constituição, mas que, por outro lado, a canção popular latino-americana, como bem cultural, é, também, um produto simbólico formador de comportamentos e opinião. Nesse caso, o que a estrutura do romance faz é colocar, num mesmo plano de representação, vozes disfóricas ante um mesmo elemento dessa tradição cultural: os lugares discursivos do homem e da mulher, um em relação ao outro, em suas relações amorosas ou sociais legitimadas na modernidade latino-americana. Por essa via, o romance convida o leitor a repensar os comportamentos do homem e da mulher mitificados no imaginário popular difundido pela canção popular de feição romântica difundida desde os anos 30 até, aproximadamente, o começo dos anos 60, como vemos abaixo:

Yo no he querido,
Ni podré querer a nadie,
Con tan loco frenesí
Y soy, aunque no quiera,
Esclavo de sus besos,
Juguete de su amor (SÁNCHEZ, 2000,
p.31,86).

As histórias narradas no capítulo “Cinco boleros aún por

melodiarse” se configuram, pois, como paródias das histórias de amor que as personagens femininas tinham contado anteriormente ao narrador, e que ele recolheu em suas gravações.

RICURA RICURA RICURA, EL JUEGO DE VIDA CON LITERATURA

Há certo consenso por parte da crítica que trata da produção narrativa de Luis Rafael Sánchez quanto ao caráter de ruptura que sua produção literária ou, ao menos, sua parte mais significativa, representa em relação à narrativa porto-riquenha da primeira metade do século XX, que se ancora, predominantemente, na idealização do camponês (ZAYAS, 1985; 1989; BARRADAS, 1981; LÓPEZ-BARALT, 1998). A crítica também costuma apontar em sua obra o intenso diálogo com a cultura de massa, a canção popular e as variantes que caracterizam o falar caribenho como elementos fundamentais na constituição de sua poética.

Parece haver, no entanto, um aspecto fundamental à compreensão dessa produção narrativa que até o momento não foi substancialmente considerado, e que pode ajudar a esclarecer o modo como os aspectos acima mencionados se relacionam e assumem uma dimensão expressiva que colabora tanto para uma leitura mais profunda de seu fazer literário quanto para a apreensão do elemento vital que parece nortear a narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, marcada por uma complexa relação com a história de Porto Rico e o constante trabalho reflexivo de Luis Rafael Sánchez sobre a cultura e a identidade porto-riquenha e caribenha. Há, na elaboração desse romance, um elemento significativo difícil de mensurar que, entretanto, não pode ser descartado: a relevância do vivido na constituição da narrativa. Não se trata de buscar correspondências biográficas para a leitura, mas de observar os interstícios de sentido entre certas experiências que marcaram a vida de Luis Rafael Sánchez e a ficção que ele escreve nesse romance, as quais, no texto literário, se determinaram mutuamente a tal ponto que, por vezes, passam despercebidas

na leitura.

Em seu ensaio “Hacia una poética de lo soez”⁴⁵, Luis Rafael Sánchez, em meio às reflexões que tece acerca da cultura de massa e da cultura popular porto-riquenhas, relata que sua vida esteve, desde muito cedo, marcada pela presença de meios de comunicação massivos e produtos culturais agenciados pelo mercado – como o rádio, as radionovelas, a canção popular, o cinema hollywoodiano, etc. –, que, como podemos notar, são produtos que estão, também, presentes na base em que se estrutura a narrativa do romance a que nos dedicamos aqui. Por isso, não seria descabido supor que a configuração temático-estrutural de *La importancia de llamarse Daniel Santos* emule, de certo modo, um conjunto de sensações, percepções, pensamentos e sentimentos que, em alguma medida, representam, também, vivências do próprio Luis Rafael Sánchez transfiguradas em ficção literária. Segundo o autor:

Eram as lembranças do porvir, era a constância da mediocridade formadora, eram os desafios da minha educação sentimental, então, preso às dúvidas que inquietam a infância, eu não o sabia, então eu sabia apenas que às cinco da tarde de segunda a sexta começavam os deslumbramentos, e os deslumbramentos saíam de uma caixinha de madeira cheia de tubos e botões da marca Philips, que não era preciso esfregar para que a magia se propagasse, e os deslumbramentos enquadravam-se com golpes musicais de aparência apocalíptica e vontade de estremecer, golpes musicais que floresciam mediante os floreios dos violoncelos, a intensa chuva noturna que exigia do narrador um esclarecimento lúgubre e empostado: “era noite e estava chovendo”, golpes musicais que descreviam, em meio ao galope do violino e o trote contrapontado das cornetas, as

andanças sigilosas de um assassino contratado por encomenda, ou a agilidade de um vaqueiro invicto que lançava os ladrões de gado, ou a avalanche de água que punha em perigo mortal a vida da mocinha. Ah! A utopia com regatos de renda e cachos, sapatinho rosado, lindo pé que tinha a mocinha! Ah! A geografia isenta de sensualidade que a mocinha encarnava, mocinha enviada pelo livreto das brancas colinas e das rosas do púbis de leite árido e firme (SÁNCHEZ, 2006, p.125, grifos nossos).

Ainda segundo o autor, enquanto, na infância, se deslumbrava com personagens como o Superman, Tarzan ou o pato Donald, com os filmes de faroeste estrelados por Happalon Cassidy (Willian Boyd), entre outros produtos que constituíam sua diversão cotidiana e a de muitos outros, mais jovens ou mais velhos, o seu amadurecimento pessoal e intelectual, com o passar do tempo, e a chegada à idade adulta e à vida universitária o levaram a rever alguns dos pensamentos gestados na infância, no contato diário com “la cajita de madera complicada por tubos y botones”, metonímia representativa dos demais *mass media*. Esse novo arcabouço intelectual por vezes quase punha em xeque a beleza que o olhar e a expectativa do menino Luis Rafael Sánchez criaram muitos anos antes em relação a seus ídolos.

Mas naquela sala da pequena casa no povoado de Antonio Roy, eu não sabia disso, e lá o Tartzán ainda era o rei da selva, do mesmo modo que Os três Villalobos eram os reis do campo, onde semeavam a justiça com o auxílio de seus revólveres, bravos irmãos Villalobos que traz-lhes, amiguinhos, o leite em pó Kim, lá o Corsário Negro era o ás da espada vingadora. Corsário Negro, espada e vinganças em

quantidades industriais trazidos à sua casa, amiguinho, pelo nutritivo Emulsão Scott, e o golpe musical que tematizava suas aventuras ofuscava o som metálico da espada quando o Corsário Negro ficava desenhado no ponto mais alto de um despenhadeiro, e tinha que esperar até o dia seguinte para saber se o destino finalmente lhe pregaria uma peça ou se outra vez se inclinaria para seu lado virtuoso (SÁNCHEZ, 2006, p.127).

O autor mantém uma sensível relação com um conjunto de suas lembranças da infância e da juventude, mas se vê questionado quanto ao valor real de tais lembranças quando chega à vida universitária, o que provoca uma mudança de perspectiva em sua relação com o passado simbólico que sua formação sentimental herdou do rádio, do cinema e da TV. No tocante à constituição de sua obra ficcional, é relevante notar que, de certo modo, o autor passa da condição de “o menino” Luis Rafael Sánchez à de Dr. Luis Rafael Sánchez, mas, apesar das reconsiderações acrescentadas à visão do menino pela formação intelectual, o doutor não nega os antecedentes de sua educação sentimental.

Essa opção, cuja consciência não pode ser devidamente atestada, corresponde, formalmente, ao procedimento construtivo da narrativa do romance *La importancia de llamarse Daniel Santos*: “una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolericé con vaivenes” (SÁNCHEZ, 2000, p.5), numa dança que é, também, da memória, por meio dos vaivéns do tempo no exercício do lembrar, numa concentração que não se dá de modo totalmente consciente ou deliberado todo o tempo. Essa relação de mão dupla que conecta o menino ao homem, em Luis Rafael Sánchez, representa, pois, a porta de entrada rumo à prosa híbrida e difícil de classificar desse romance.

Desse modo, aceitando a proposição do autor, para quem “los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura

que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela” (SÁNCHEZ, 2000, p.5), e ainda que os “sugéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos” (ibid) se encontram além dos textos demarcados pela preceptiva e aquém dos textos confiados à tradição, porém pedem, também, uma sugestão de leitura e uma chave de acesso, notamos que, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, fragmentos de signos e produtos simbólicos provenientes do contato do menino deslumbrado com os produtos da cultura de massa sedimentados na experiência do escritor se associam à visão do intelectual Luis Rafael Sánchez, sem, contudo, manifestarem-se como dado explicitamente biográfico. O procedimento consiste em investir na despersonalização do vivido como dado referencial, elevando-o à condição de lembranças ficcionalizadas que podem ligar-se a uma coletividade – que representa uma parcela da sociedade porto-riquenha que se reconhece na representação, ao ler a ficção do autor.⁴⁶

Há uma dupla vida que é transposta para o universo da narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*: uma vida cuja transposição ficcional para o literário assume uma “visão com” em relação à “caixinha de madeira cheia de tubos e botões”; e uma vida pautada pela reflexão crítica cuja representação narrativa se dá por meio de uma focalização baseada na “visão por detrás”, com a qual “a vida fora da caixinha de madeira cheia de tubos e botões retomava seu curso” (SÁNCHEZ, 2006, p.126).

A associação de ambas as visões resulta numa focalização narrativa descentralizada e sem um ponto fixo em que se situem as vozes enunciativas, o que faz com que a perspectiva escritural se aproxime ora do horizonte das personagens, ora da instância autoral, procedimento semelhante ao adotado, por exemplo, por Manuel Puig, em *El beso de la mujer araña*, conforme observa Fabry, para quem, na obra de Puig, há um trabalho de construção de personagens cujo traçado tende ora

para o efeito de identificação com o leitor – e, nesse caso, seu desenvolvimento está associado ao andamento da diegese –, ora tende a configurar personagens que são norteadoras do próprio projeto escritural de Puig e, portanto, tendem a estar mais próximas da instância autoral e, ainda, a estabelecer uma relação ambígua com o leitor, que pode ser (ou não) uma relação de identificação.

Quanto ao uso do procedimento em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, no primeiro caso, além de delegar voz às personagens, tal perspectiva se projeta como identificação com uma coletividade que representa todos os indivíduos que se reconhecem nos ouvintes e fãs de Daniel Santos e, ao recordarem o cantor, revivem, pela imaginação e pela lembrança, parte de suas vidas, também. Personagens, narrador e leitor se reconhecem no “corazón de pueblo” a que remete a narrativa, como no bolero “Llevarás la marca”, cuja letra está distribuída ao longo da diegese.

O procedimento aponta, ainda, para a influência que as vozes do proletariado e dos estratos mais baixos do tecido social exercem sobre o narrador de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (ZAYAS, 1985). E caberia admitir sobre o próprio Luis Rafael Sánchez que ele se manifesta sensível em relação às minorias representadas nos relatos que compõem a narrativa e identifica-se com suas angústias por meio do gosto em comum entre elas e entre elas e o próprio autor – os boleros e Daniel Santos –, o que, por extensão, se estende a todos os produtos culturais caracterizados pelo sentimentalismo e pela configuração melodramática, cuja aceitação por parte do grande público é muito significativa na América Latina, não só entre as camadas mais baixas da população, conforme, aliás, o próprio Luis Rafael Sánchez ressalta em seu ensaio e, também, na narrativa do romance.

A consciência do alcance de tais produtos é discutida na própria narrativa, em que o narrador, numa de suas considerações ensaísticas, observa que Daniel Santos e o que ele representa para a história narrada apontam para o ideograma

da mestiçagem como um elemento estrutural de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. E é a opção por uma prosa pautada nas orientações temáticas, nos versos e no movimento do bolero que possibilitam que a narrativa ilumine, ainda que de modo ambivalente, certas tensões relacionadas ao desejo e ao amor, ao *kitsch* e à estética melodramática. É também essa perspectiva que alimenta o repertório musical presente na narrativa. A enxurrada de emoções que explode na diegese provém das radionovelas que o próprio autor acompanhava na infância e na juventude, e o repertório musical de que se serve talvez tenha a mesma origem, ao que podemos acrescentar que a canção popular alcança uma grande difusão junto ao público latino-americano a partir dos anos 1930, alcançando seu auge por volta dos anos 1940. Dessa maneira, Luis Rafael Sánchez relativiza:

A alienação desencadeada pela cultura de massa, aclarando [nós diríamos problematizando] a recepção que deles fazem os estratos pobres das populações latino-americanas, quase sempre incorporando-a à sua cultura, de forma a desenhar uma espécie de cultura de resistência (SANTOS, 1993, p.161).

No plano escritural do romance, esse recurso funciona como uma forma de ataque contra a própria sensação de inferioridade que a sociedade porto-riquenha (mas talvez isso possa estender-se para a América Latina como um todo) por vezes manifesta em relação a seu modelo mais próximo de desenvolvimento, os EUA (BARRADAS, 1981).

Portanto, o gosto pelos produtos massivos e o consumo afetivo de seus símbolos e ícones aproxima o texto da narrativa de tais produtos, mas, por outro lado, constitui-se, também, na via de acesso ao olhar reflexivo que caracteriza a outra face de *La importancia de llamarse Daniel Santos* e que a dota do caráter ensaístico que apresenta. Um dos modos por meio

dos quais esse olhar crítico se manifesta na narrativa é pelo humor, que porta características de manifestação popular, associado a formas tipicamente porto-riquenhas, como o “relajo” e a “guachatifita” (LÓPEZ-BARALT, 1998), o que consiste num dos procedimentos empregados no romance para captar a vida e a linguagem do proletariado urbano (ZAYAS, 1985).

Associada ao núcleo temático central da narrativa – a vida de Daniel Santos –, essa perspectiva do humor aponta para o caráter complexo de sua função, pois corresponde, simultaneamente, a uma demonstração de admiração e de burla em relação aos próprios objetos de desejo das personagens. Essa característica nos permite uma aproximação à configuração ficcional de Daniel Santos representada no romance como personagem e tema, pois sabemos que Daniel Santos é uma personagem histórica, mas sua configuração ficcional na diegese está formada, por uma mescla de personagens difundidas pelo rádio, pelo cinema e, ainda, pela TV, que provavelmente marcaram a vida de Luis Rafael Sánchez, também. São eles: o Superman, o Tarzan e Happalong Cassidy.⁴⁷

Como o Superman, Daniel Santos é visto pelas demais personagens como um indivíduo que está do lado dos justos, dos indefesos e dos pobres, encarnando as condições do herói que se vale de seus poderes para amenizar a dor do outro. Há, nisso, também, uma paródia ao paternalismo presente numa das matrizes literárias do romance, a obra *Insularismo* (1934), de Antonio Pereira, conforme observa Gelpí (1993). O poder de Daniel Santos na narrativa é, certamente, a música, que se coaduna a uma espécie de “filosofia vital evasiva e despreocupada” (LÓPEZ-BARALT, 1998, p.111) a qual, não entanto, não deixa de representar, também, uma controversa via de resistência para os indivíduos representados. Ainda em relação ao Superman, o Daniel Santos da narrativa apresenta em comum com o herói uma sexualidade ambiguamente exacerbada, idealizada e mal resolvida, que no Superman somente se manifesta enquanto potência metaforizada em sua força, sua capacidade de voar e no interesse ou admiração que desperta

nas mulheres.

Luis Rafael Sánchez relata em “Hacia una poética de lo soez” ter lido, quando estava na universidade, um ensaio sobre as indiscrições do eu alternativo que afirmava que “o voo do Superman funcionava como uma metáfora hermética da sua sexualidade extrema, ‘eu’ sodomizável do Superman” (SÁNCHEZ, 2006, p.126). Quanto a Daniel Santos, a sexualidade ambigualmente exacerbada se manifesta em suas canções – boleros em geral caracterizados pelo discurso acerca do amor e do desejo entre um homem e uma mulher – e em suas apresentações marcadas por gestos amaneirados que parecem questionar a própria masculinidade que os boatos acerca de seus diversos casamentos e casos amorosos difundem.

Suas canções e suas *performances* como cantor também operam como metáfora de sua sexualidade não equilibrada (por vezes com conotação homoerótica), em razão da disforia entre o desejo pelo amor pleno buscado na letra de suas canções e o descompasso de sua vida amorosa desregrada e, ao mesmo tempo, não realizada. A esse respeito, aliás, uma característica do gênero melodramático aparece parodiada, também, aqui: enquanto, no melodrama tradicional, há uma forte pressão (em geral de fundo social) que impede a realização do desejo erótico entre os amantes, na diegese do romance, a plenitude erótica não é alcançada, mas não propriamente por causa das amarras sociais, e sim em razão da incapacidade de Daniel Santos de manter um relacionamento duradouro, apesar de ser ele quem canta o amor eterno a toda prova em seus boleros.

Enquanto o Superman reinava na terra e no céu e Tarzan reinava na selva, Daniel Santos parece reinar no universo inteiro, na narrativa, por meio das canções que canta. Contudo, como o Tarzan, ele também demonstra insegurança nas relações com o par amoroso, ao mesmo tempo em que apresenta uma permanente necessidade do outro, a amada. O que em relação ao rei das selvas poderia ser lido como alegoria do complexo de castração, pode ser lido, em relação a Daniel

Santos, como uma necessidade de afirmação da masculinidade segundo os padrões machistas presentes nos códigos do próprio bolero e, por extensão, da cultura latino-americana da modernidade, que o bolero representa. O dato irônico da situação, contudo, está em que a afirmação da masculinidade por parte da personagem acaba por denunciar sua insegurança, e coloca, em xeque, sua condição de macho emblemático dessa cultura, o que corresponde, de certo modo, a uma crítica aos discursos da sexualidade reprimida, representativa de uma visão burguesa da sociedade.

Tais questões apontam, mais uma vez, para o papel que o humor exerce em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, o que se reforça pela relação que pode ser detectada entre a personagem Daniel Santos, no romance, e a personagem popularizada pelo cinema de faroeste nos anos 40-50 Hoppalong Cassidy. Segundo Sanchez, em “Hacia una poética de lo soez”, em sua infância, ele ia frequentemente assistir a sessões de faroeste acompanhando seu tio Ramón, fã incontestado de Hoppalong Cassidy. Guarda na memória a insatisfação do tio ante a “profanação” do público, que fazia piadas com a sexualidade de Hoppalon – “Hoppalon, Hoppalon, Hoppalon es maricón y da el culo por un vellón” (SÁNCHEZ, 2006, p.131) –, dentro do próprio cinema.

Por um lado, a burla relativiza a eficiência da afirmação do *status* de macho emblemático da personagem – um vaqueiro – e, por outro lado, aponta para o caráter ambíguo do humor e do envolvimento do público massivo em relação ao ídolo e ao cinema, ambivalência confirmada, também, por Silvia Oroz em relação ao comportamento dos espectadores dos estratos mais baixos da população, na América Latina dos anos 1940-1950, na recepção de filmes melodramáticos e suas estratégias de adaptação e rearticulação dos produtos culturais com que se envolvem. Trata-se, também, de uma marca característica dos processos de decodificação e leitura típicos da cultura popular.

Essa é uma característica presente na diegese do romance

de Luis Rafael Sánchez que aponta para um comportamento do público massivo em relação a seus objetos de desejo simbólicos oferecidos pela cultura de massa, uma vez que, por um lado, o público os acolhe deslumbrado, mas, por outro, é capaz de burlar-se dele. Trata-se de uma relação humorística marcada pela ambivalência, pela confusão, a desordem, que por vezes se mostra irresponsável e destrona até mesmo aquilo que admira – por exemplo, o ídolo Daniel Santos –, mas que pode, também, denunciar questões sérias, de ordem histórica, social, cultural, etc. É difícil avaliar o alcance e a eficiência de tal dispositivo de crítica, porém ele não pode ser desconsiderado numa análise do procedimento que o entenda, também, como revisão do passado: simultaneamente, homenagem e distanciamento que evidenciam a presença constante de signos associados à cultura de massa em todas as etapas da vida do autor, mas não só em sua vida, e sim da coletividade porto-riquenha que o discurso convoca.

Tal posição demonstra, ainda, um sentido histórico por parte do escritor Luis Rafael Sánchez, não só acerca dos acontecimentos que marcam o passado (histórico, social e literário) de Porto Rico, mas da presença de estilhaços desse passado em seu presente. Desse modo, enquanto o procedimento escritural pautado nos padrões representacionais da estética melodramática, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, especialmente no que se refere aos motivos marcados pelo excesso de sentimentalismo no tratamento de questões amorosas, parece tangenciar as questões históricas, amenizando-as em algum nível, pela vivência das personagens pautada numa ideia de passado feliz embalado por boleros, no fundo o que temos é uma mescla de realidade e fantasia que, no plano diegético, procura reduzir o desencanto do presente da vida das personagens, porém não perde totalmente de vista a complexidade de seu presente histórico.

A recriação ficcional da biografia de Daniel Santos perpassa, também, a história de várias ditaduras, como a de Trujillo, a de Somoza, a de Fidel Castro, a de Perón, bem como o controle

estadunidense sobre o canal do Panamá, a Segunda Guerra Mundial e a influência dos EUA sobre a realidade social e econômica porto-riquenha, questões que aparecem associadas, na narrativa, aos acontecimentos que marcam os relatos sobre Daniel Santos feitos pelas personagens. Tal relação ambígua com o presente histórico e suas contradições coadunam-se à dupla perspectiva a que aludimos anteriormente (uma apegada ao deslumbramento propiciado pelos signos e símbolos da cultura de massa; outra que retoma o curso da vida após breves intervalos de distração). São, de certo modo, as duas concepções de vida (e de representação) que a estrutura do romance reconhece claramente como presentes em sua constituição: “–Vida es lo que pasa mientras hacemos otras cosas, dice el fleumático británico John Lennon. Vida es lo que se hace mientras pasan otras cosas, puede decir el cumbanchero por antillano Daniel Santos (SÁNCHEZ, 2000, p.93).

Trata-se da mobilização de vários sentimentos que se combinam para a conformação daquilo que Eliot chama de uma nova emoção artística. Por um lado, encontra-se o reconhecimento da importância que as personagens e os signos da cultura de massa portam para o autor e para os indivíduos que as personagens do romance representam. Por outro lado, esse olhar paródico funciona, também, como um dispositivo para a denúncia do atraso social latino-americano em relação ao norte desenvolvido. Mais do que isso, possibilita, ainda, o desmascaramento dos próprios mitos, signos e símbolos difundidos pela indústria cultural, com os quais a estrutura do romance dialoga diretamente, por meio do consumo dos produtos dos *mass media*: “El norte es una quimera, Natural, Dolarizado paraíso que es infierno” (SÁNCHEZ, 2000, p.38).

A complexidade da situação está em que os momentos de iluminação acerca da condição problemática de tais indivíduos no universo em que vivem não apontam para a sua emancipação clara, não encontram nenhuma perspectiva nem possibilidade de transcendência: “¿Será otro síndrome del colonizado el incesable problemar su condición?” (SÁNCHEZ, 2000,

p.179). *La importancia de llamarse Daniel Santos* constitui-se, também, num canto triste cujos momentos de evasão não apagam o luto maior das personagens: luto por um passado idealizado (o da época áurea dos boleros de Daniel Santos); luto por uma trajetória de silêncio ante a qual as personagens apelam à(s) voz(es) do(s) outro(s) para glosar sua mudez, por meio dos boleros. Parafraçando a expressão de López-Baralt, trata-se de um romance triste que se lê com alegria. Essa condição problemática em relação ao passado e ao presente, na narrativa, marca, também, o pertencimento do romance à série literária do pós-*boom*, pois, os

escritores dos anos 70-80, como Luis Rafael Sánchez, parecem haver descartado essa matriz utópica [pautada na retomada dos mitos formadores originários, que recria um passado glorioso, ainda muito presente, por exemplo, na narrativa do *boom*]. Mergulhados no passado recente, ou no presente, ambos inglórios, dominados pela injustiça e pela alienação fortalecida pela mídia, os personagens desses romances são, na maioria dos casos, mais que anti-heróis, pícaros, porque não conhecem a perspectiva do futuro (SANTOS, 1993, p.166).

Além de uma tendência formal associada à vertente escritural do pós-*boom* que estudamos aqui, na escrita de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, ecoa certo olhar desencantado do autor que, depois da passagem pela infância e pela adolescência, decifra, também, os códigos do amor e do prazer, mas descobre, ainda, que a experiência amorosa também é constituída pelo adultério, pela solidão, num processo em que “o acúmulo dos dias que a gente chamada de ‘vida’ confirmou as profecias que os boleros de Daniel Santos faziam” (SÁNCHEZ, 2006, p.132). Mais uma vez, então, vida e literatura parecem entrecruzar-se, e a alternativa, no plano da

escrita, se configura numa aproximação aos elementos simbólicos, por vezes agenciados para fins mercadológicos pela indústria cultural, que o menino Luis Rafael Sánchez recolhera em sua memória e que, de certo modo, permaneceram livres em sua mente até que puderam associar-se para formar uma nova composição em dia com o seu próprio tempo histórico: a narrativa de seu romance.

Desse modo, *La importancia de llamarse Daniel Santos* se constrói como obra narrativa que reivindica uma escrita marcada por campos de vivência e subjetividade que, por sua vez, constituem muitos dos mesmos motivos temático-formais pertinentes aos produtos melodramáticos que não só o indivíduo Luis Rafael Sánchez consumira ao logo da vida, mas que fazem parte, também, do arcabouço cultural latino-americano elaborado pela sedimentação, por um lado, da tradição hispânica da lírica amorosa popular e, como observa López-Baralt, também do riso que porta um matiz trágico e cáustico. Por outro lado, também fazem parte desse arcabouço cultural os produtos culturais calcados no sentimentalismo provenientes da indústria cultural, especialmente as radionovelas, os melodramas cinematográficos e a canção popular, marcados pela ideia de um destino voraz, o valor da família nos moldes tradicionais, as questões de classe e o humor.

É preciso observar, no entanto, que a isso se relacionam, na configuração do romance, as vozes da crítica cultural acadêmica contrária à arte de entretenimento e, ainda, os produtos da chamada alta cultura que também alimentaram o imaginário do escritor: do cinema de Orson Wells ao existencialismo de Sartre. Vozes e valores por vezes conflitantes parecem encontrar-se em relativa liberdade para combinar-se em novas emoções que, sem se harmonizarem, porém apresentando pontos de convergência, concretizam a estrutura híbrida do romance.

Apesar de que impressões e experiências importantes da vida de um escritor nem sempre apresentam um papel importante em sua literatura, ou, ao contrário, que, por vezes,

experiências banais podem tornar-se importantes na estruturação de seu discurso poético, é preciso considerar, também, uma terceira possibilidade, que está presente na narrativa literária de Luis Rafael Sánchez, na estruturação desse romance: a possibilidade de que experiências significativas de toda uma vida possam ser significativas, ainda, na elaboração poética, sem que por isso sua obra se configure como uma autobiografia identificada diretamente com os fatos de sua vida mais conscientemente presentes em sua memória.

Quanto a isso, não é uma perspectiva propriamente conservadora aceitar, como pensa Eliot, que há certas emoções da vida de um escritor que, transpostas para o campo artístico, tornam-se emoção impessoal. Mas “o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se inteiramente à obra que está por realizar” (ELIOT, 2000, p.29). E a experiência da entrega, longe de afastar o autor Luis Rafael Sánchez das poéticas melodramáticas que alimentaram seu imaginário, constitui-se, paradoxalmente, em mais um dos traços desse legado de sua educação sentimental, num processo em que a aproximação deslumbrada e o distanciamento crítico se relacionam, de modo que o presente em que se instaura sua poética é alterado pelo passado do qual provêm os fragmentos desse sentimentalismo, ao passo que tal passado também é revivido com alterações, e sofre alterações em razão das transformações críticas e individuais que marcam o seu presente. Entre o dado pessoal e sua despersonalização, a narrativa do romance parece constituir-se, pois, como mais uma face de si que não podia mostrar-se de outro modo. Estamos não só diante de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, mas da importância de ser Luis Rafael Sánchez para a configuração dessa narrativa.⁴⁸

SEGUNDA PARTE TRA(D)IÇÕES E DIÁLOGOS CRÍTICOS

“Somente correndo riscos se pode descobrir a conexão cultural entre a estética melodramática e os dispositivos de sobrevivência e revanche da matriz que irriga as culturas populares” (Jesús Martín-Barbero, Dos meios às mediações, 2001 [1987], p.259).

O BALANÇO DO PÊNDBULO: ESTÉTICA MELODRÁMATICA E CRÍTICA SOCIAL

POR MAIS QUE PARTILHEM UM CONJUNTO DE PROCEDIMENTOS DE ESCRITA, bem como recorram a materiais, estilemas e matrizes culturais e escriturais semelhantes entre si, naturalmente os romances que constituem nosso foco neste estudo se diferenciam sensivelmente uns dos outros. Alguns deles, aliás, se diferenciam bastante. Que vínculos contextuais aproximam, desse modo, tais romances, no plano histórico-social? Que fatores de ordem histórico-social, sem serem convertidos numa superestrutura, colaboram para a produção de certo efeito de coerência que conecta os romances híbridos melodramáticos do pós-*boom*, mesmo quando, no plano da expressão, eles apresentam configurações estruturais diferenciadas?

Que tensões subjazem tanto à escrita dos romances iniciais de Manuel Puig quanto, por exemplo, à escrita de *Ardiente paciencia*, de Skármeta? Ou entre *De amor y de sombra*, de Isabel Allende, e *Bolero*, de Lisandro Otero? Ou, ainda, no plano diegético, entre as personagens Molina (*El beso de la mujer araña*), La Loca del Frente (*Tengo miedo torero*), La Sirena Selena (*Sirena Selena vestida de pena*), Mércio (*A quadratura do Ó*, de Antonio Miranda) ou Áxel e Álex (*Melodrama*, de Luis Zapata), por exemplo?

Por mais que os estudos críticos sobre a estética melodramática por vezes se distanciem entre si, especialmente no que se refere aos juízos de valor a respeito dos objetos estético-culturais que se constituem por meio de elementos estruturais herdados do melodrama enquanto gênero matricial, eles parecem estar de acordo quanto ao fato de que, em geral, tais produtos culturais apresentam um conteúdo social. Tal conteúdo às vezes aparece de modo explícito, no plano da expressão,

outras no plano do conteúdo, ora de modo apenas sugerido na enunciação, outras vezes, ainda, em razão de silenciamentos a respeito de questões histórico-sociais que, paradoxalmente, acabam apontando para a relevância que elas mostram ter para a configuração discursiva da diegese.

Nossa hipótese de leitura, neste momento, considera a possibilidade de haver uma espécie de intersecção que confere coerência entre os vários romances de estética melodramática do pós-*boom* dentro da série que integram, e essa intersecção ocorre no ponto em que os elementos temático-formais apropriados em sua elaboração, os planos do(s) conteúdo(s) que se expressa(m) e a enunciação narrativa que os vincula estabelecem uma relação de tensão, seja porque nem sempre se integram tranquilamente dentro da série histórica em que se situam, seja porque o leitor (implícito ou empírico) pode notar alguns desajustes entre o universo ficcional norteador do relato, por vezes pautado em valores normativos de contenção, e o modo como tais valores são articulados na narrativa, ou, ainda, em razão dos possíveis efeitos de projeção e circulação aos quais tais narrativas se ligam enquanto produtos consumidos pelo público-leitor.

De certo modo, esse eixo de tensão parece estar relacionado à associação de duas perspectivas conflitantes da esfera social, na configuração de um mesmo plano escritural: uma associada à noção de pujança e otimismo, e outra que põe em xeque a perspectiva anterior, chamando a atenção para os descompassos sociais e históricos que marcam o tecido social, na América Latina. Antonio Candido, em seu ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, faz uma consideração que pode ser produtiva para nosso percurso de leitura. Segundo o crítico:

O escritor Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e literatura, estabelece uma distinção válida não apenas para

seu país, mas para toda a América Latina. Diz ele que houve uma alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira, salienta-se a pujança virtual e, pois, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra (CANDIDO, 1979, p.343).

A tensão entre ambas as perspectivas postas em causa por Candido (ao retomar Mario Vieira de Mello) permite-nos identificar o conteúdo social básico dos romances que constituem o referencial de estudo neste trabalho: a consciência, entre as décadas de 1960 e 1980, de que a promessa da América Latina não tinha se cumprido. Ortega y Gasset também já tinha demonstrado certa desconfiança em relação à promessa de progresso e modernização que constituía o projeto de modernidade e modernização, na América Latina, ainda nas primeiras décadas do século XX. Os romances de estética melodramática do pós-*boom* põem em debate a conjuntura de estados nacionais mal constituídos ao longo da modernidade, nos quais, por vezes, a regulação desempenhada pelas esferas dos poderes estatal e econômico limitam, para a maioria dos indivíduos, os lugares discursivos abertos à vivência da subjetividade, razão por que, paradoxalmente, os indivíduos, por vezes, procuram lugares sociais de reconhecimento de si e para si e, também, para os outros, por meio da mobilidade social a partir da posse de bens materiais e produtos simbólicos, por exemplo.

No início do século XX, Ortega y Gasset já apontava desconfiado para os riscos de alienação dos indivíduos ante as promessas de modernização latino-americanas ancoradas nas ideias de pujança e de progresso tecnológico. Num ensaio irônico em que o autor discute as relações entre o indivíduo e o estado, tratando do contexto argentino e referindo-se fundamentalmente ao homem (não à mulher), o autor procura relacionar a geografia, o indivíduo e os papéis sociais ao comportamento do social, e sua proposição aponta, na verdade, para a promessa de toda a América Latina desde a colonização:

Talvez o essencial da vida argentina seja isso – ser promessa. Ela tem o dom de povoar nosso espírito com promessas, reflete esperanças como um campo de mica em inúmeros reflexos. Aquele que chega à costa Argentina vê, antes de qualquer coisa, o *posterior* – a fortuna, se se trata do *homo oeconomicus*, o amor alcançado, se se trata do sentimental, a situação, se se trata do ambicioso. A pampa promete, promete, promete... [...] Quase ninguém está onde está, mas, sim, diante de si próprio, muito adiante no horizonte de si próprio, e de lá governa e executa sua vida aqui, a vida real, presente e efetiva. [...] cada um vive a partir de suas *ilusões*, como se elas fossem a própria realidade (ORTEGA; GASSET, 1967, p.638).

E é a desconfiança em relação a essas projeções que destoam da realidade sociocultural do presente e do passado que os romances de estética melodramática do pós-*boom* expressam e exploram como via de reflexão crítica acerca da realidade social latino-americana que suas narrativas têm por baliza. De um modo discreto, esse descompasso já se manifesta nos romances iniciais de Puig. Quando ele cria a personagem Juan Carlos, de *Boquitas pintadas*, deixa que o galã, que morreria

vitimado pela tuberculose, se expresse por meio das cartas que, na juventude, trocava com sua então namorada Nélida (Nené). Adequando-se ao gênero textual adotado nesses trechos da narrativa, não há qualquer intrusão autoral que funcione como moldura para as cartas que o rapaz escreve, exceto os trechos dispostos imediatamente após as cartas que, ao simular as indicações de um roteiro cinematográfico, põem em tensão dois modos narrativos importantes para o autor: o folhetim e o cinema. As cartas escritas por Juan Carlos, por sua vez, estão marcadas por erros de convenção de escrita (especialmente de grafia), algo que não se verifica, por exemplo, nas cartas escritas a ele por Nené.

Como sabemos, Puig nunca se preocupou em distanciar-se de suas personagens e, portanto, não se viu ante o dilema de identificar-se com a linguagem adotada em suas narrativas ou afastar-se delas para marcar seu próprio lugar, no tecido social – talvez porque nunca tenha estado satisfeito com tal lugar, inclusive, pois é difícil imaginá-lo integrado à provinciana General Villegas, desde a infância, já dando mostras de sua homossexualidade, vivendo numa sociedade conservadora e machista, por exemplo, como fica sugerido tanto por sua biografia, conforme aponta o estudo de Jill-Levine (2002), quanto pela leitura de seu primeiro romance, *La traición de Rita Hayworth*. Nesse sentido, o que os erros de grafia da escrita de Juan Carlos expressam, na diegese de *Boquitas pintadas*?

Eles apontam, de certo modo, para a presença de estratos não letrados ou mal alfabetizados no tecido social, que, tendo sido inseridos no contexto da modernidade argentina, foram apenas parcialmente integrados a ela. Juan Carlos não é apenas a elaboração literária de um Don Juan cafajeste da provinciana Coronel Vallejos, ele também se vincula a um grupo de indivíduos cuja referência cultural básica não passa pelo hábito da leitura de textos escritos nem pela prática da escrita, como ocorre, também, com personagens como Rabadilla e Pancho, no mesmo romance, com Lucila, em *Sólo cenizas hallarás*, de Pedro Vergés, La Loca del Frente, em *Tengo miedo torero*, de Lemebel, ou Di Assis, em *O autor da novela*, de

Tarcísio Pereira.

Em *Boquitas pintadas*, entre as personagens centrais da narrativa, apenas Mabel, Nélide e Celina não são semianalfabetas. A primeira, porque é rica e professora (o que, na América Latina dos anos 1930-1940, época em que a narrativa está ambientada, ainda representava um possível fator de distinção social, especialmente em regiões interioranas). As outras duas porque são mulheres e brancas. Esta última justificativa pode parecer absurda, mas não é, especialmente quando notamos que o domínio da escrita está associado, nessa narrativa de Puig, à ideia de delicadeza e cultura ou educação adequada à mulher, aos olhos da sociedade da época, em suas aspirações burguesas ancoradas em valores de classe e na ideia de pureza étnica.

Não é uma casualidade que as personagens desse romance tenham como referências culturais o cinema e o rádio, meios de comunicação que não demandam o domínio da escrita, ao menos não de modo muito elaborado. Pode-se dizer, inclusive, que tais meios constituem, também, vias educacionais para elas. Isso justificaria, por exemplo, a dificuldade de Juan Carlos com a ortografia, pois a personagem costuma se confundir, justamente, com os usos de “ll” e “y”, “s” ou “z”, por exemplo, foneticamente idênticos no espanhol rio-platense. Não haveria, desse modo, ridicularização da personagem, mas uma potencial visão crítica das desigualdades sociais que, numa Argentina deslumbrada com a ideia de modernização e desenvolvimento, parecia oferecer possibilidades de integração social e cultural a todos, mas deixava transparecer, nos detalhes, a estratificação social. Enquanto, no plano diegético, o sistema político-social simula a integração das classes, a trama narrativa desmascara tal simulação.

Desse modo, o processo de inserção social no campo das sociedades de consumo e as próprias ações da indústria cultural se mostram paradoxais, uma vez que, por um lado, colaboram para certa democratização da cultura junto a estratos que, por outra via, dificilmente teriam acesso à cultura letrada,

mas, por outro lado, apontam para a permanência das distopias entre o processamento de produtos culturais via meios de comunicação de massa e a ausência de projetos educacionais capazes de preparar os indivíduos para uma interlocução com tais produtos a partir de uma perspectiva integrada aos saberes legitimados no tecido social.

Mas a questão não se limita à oposição entre cultura elevada e cultura e massa e seus diferentes meios de leitura e decodificação, pois isso reduziria o debate a uma dicotomia estanque. Por um lado, há um dado político-social concreto: historicamente, os sistemas educacionais latino-americanos mostraram-se falhos, ao longo de toda a modernidade, na medida em que não alcançaram a todos de modo igualitário e, por vezes, não se mostraram capazes de oferecer uma educação crítica e de qualidade nem mesmo aos estratos populacionais que alcançaram. Por outro lado, ao incorporar ao plano diegético saberes provenientes do universo não letrado para a configuração do discurso literário, os romances de estética melodramática do pós-*boom* conferem alguma visibilidade a indivíduos marginalizados no tecido social, que, de outro modo, dificilmente poderiam passar por algum tipo de integração sociocultural (simbólica) capaz de conferir-lhes voz e dar validade a seus saberes.

Esse procedimento também dialoga com outras tentativas já desenvolvidas nesse sentido, na literatura latino-americana anterior, por exemplo, na poesia gauchesca, no regionalismo do início do século XX, no Brasil, e nas propostas de aproximação da linguagem da literatura aos estratos linguísticos e culturais periféricos, nos projetos literários de vanguarda, em praticamente toda a América Latina. Sobre a relação entre o indivíduo e sua localização no âmbito da cultura letrada, é expressiva, também, a biografia da personagem em torno da qual se desenvolve a história narrada em *O autor da novela* (2013), do brasileiro Tarcísio Pereira.

Nesse romance, o jovem jornalista Pedro Henrique, apaixonado por Urbela, que é filha do prefeito Urbano, é incumbido

pelo pai da moça de escrever um discurso para ser proferido no dia da inauguração da estátua de Francisco de Assis Sousa Pereira (o Di Assis), personagem há muitos anos desaparecida da pequena cidade de Santantônio, no interior do Nordeste brasileiro. Di Assis tinha se tornado famoso, no passado, por ter escrito a radionovela *Maria de Todos*, que impulsionou os negócios do senhor Urbano no ramo das comunicações, na época em que ele ainda era jovem e recém-casado (por interesse, de algum modo). A radionovela mobilizou a atenção e os ânimos da população da cidade e de todas as regiões a que as ondas da emissora alcançavam, em sua transmissão.

Maria de Todos narrava a história de Maria, filha de um político importante, que, apaixonada por Jerônimo, se casa com ele, porém este revela ao padre durante a festa de casamento que é ateu. Na festa, estão presentes, entre outros, alguns capangas da principal opositora política do sogro de Jerônimo, Dona Baronesa, incumbidos por ela de espionar tudo para que, havendo algum deslize, ela pudesse usá-lo contra seu opositor. No dia seguinte, uma perua com alto-falantes anuncia, por todas as ruas da cidade de Santantônio, o escândalo inaceitável, conforme a situação é exposta à população, de um político que tem um genro ateu. Para evitar um escândalo maior e para resolver ou amenizar a situação, o pai de Maria ordena que seus capangas arrastem Jerônimo pelas ruas da cidade – numa espécie de *via crucis* – e, então, levem-no para o alto de uma montanha da região e empurrem-no lá de cima. O capítulo em que isso ocorre, porém, encerra-se no exato momento em que Jerônimo seria empurrado, e, desse modo, o público não sabe, de fato, o que ocorreu com a personagem.

Alguns capítulos depois, Jerônimo começa a aparecer para Maria, como se fosse um fantasma que sofre por sua ausência. Para vingar-se do pai da esposa, mas, ao mesmo tempo, também para consumir sua relação ela, Jerônimo lhe pede em suas aparições que ela se entregue a todos os homens que encontrar, sem distinção de classe, etnia nem critério determinado em relação à beleza, que o ame através deles, o que

provoca um escândalo público, pois converte a mocinha em prostituta, na narrativa da radionovela.

O sucesso da radionovela, no entanto, na pequena cidade em que todos conheciam o autor, torna a vida de Di Assis insuportável, visto que, por um lado, os ouvintes procuram o tempo todo forçá-lo a revelar o desenvolvimento de sua trama antes que ela seja transmitida – no que o procedimento aponta para o interesse que a radionovela desperta no público e nos processos de interação que suscita – e, por outro lado, o autor acaba utilizando sua radionovela para, de modo interposto, jogar com a política e, também, com acontecimentos inaceitáveis, no plano ético, que marcam a realidade social da pequena cidade, o que torna sua radionovela potencialmente perigosa para a ordem social.

De modo disfarçado na diegese de sua radionovela, Di Assis denuncia o caso da filha de 12 ou 13 anos que sofre abusos sexuais do pai, as disputas políticas polarizadas na pequena Santantônio, o conservadorismo frente às máscaras sociais que colocam em choque, por exemplo, a noção de família patriarcal, por meio da denúncia dos casos amorosos fora do casamento de indivíduos conhecidos, na cidade, etc. Cansado do assédio decorrente do sucesso de sua radionovela, Di Assis, num procedimento incomum – mas semelhante ao de Pedro Camacho em *La tía Julia y el escribidor* –, mata todas as suas personagens de uma só vez, ao apresentar um episódio em que um terremoto destrói a cidade em que a narrativa estava ambientada, interrompendo, desse modo, o andamento da história narrada antes do tempo lógico de desenvolvimento das ações, e desaparecendo de Santantônio logo em seguida. No fundo, o real motivo que leva Di Assis a essa travessura é o incômodo provocado pela chegada da televisão a Santantônio, que põe em xeque o futuro do rádio, estabelecendo-se, pois, como uma época de transição e queda da radionovela, marco e declínio do radionovelistas.

No presente da diegese, Pedro Henrique vai desvendando a história de Di Assis e, à medida que se interessa por ela, vai

reunindo o material que, de certo modo, configura a narrativa do romance que, no entanto, não é narrado por ele, mas, sim, por um narrador centrado no foco narrativo narrador onisciente neutro.

Em *O autor da novela*, é singular o modo como Di Assis não só se aproxima dos meios de comunicação de massa, mas passa a dominá-los, a ponto de tornar-se, também, um autor de radionovela. Em sua infância, numa pequena cidade do interior do Nordeste, ele foi alfabetizado na escola e, tão logo aprendera a ler (na verdade, a “juntar as letras e formar palavras”), deixou de frequentá-la. Sua nova fonte de cultura passou a ser, desde a infância, o universo do rádio, e a primeira de suas paixões foi *Jerônimo, o herói do sertão*. Mas foi *O direito de nascer*, que a personagem acompanhara pela Radio Nacional do Rio de Janeiro, que marcou Di Assis, segundo ele, “porque [era] penoso” (PEREIRA, 2013, p.76), e talvez porque ele também se identificasse com a carência e a orfandade de Albertinho Limonta.

Mais significativo, porém, é o fato de que tais radionovelas, que ele acompanhava avidamente, vão se constituir, para o pequeno Di Assis, numa via por meio da qual ele aprende a contar histórias e a seduzir o público, driblando, em alguma medida, a carência de uma educação letrada formal. Na primeira tentativa que a personagem faz para trabalhar na então pequena rádio de Urbano, recém-fundada e ainda precária em sua estrutura, na década de 1960, Di Assis

submeteu-se a um teste de locução interna, repetiu vários textos que Urbano ditava e tropeçou duas ou três vezes em cada frase. Depois, urbano escreveu em tiras de papel vários anúncios de casamentos fictícios, notas de falecimento e mensagens de natal e dia das mães, pediu para ele ler e Di Assis tremeu mais ainda. “Ele ignorava qualquer vírgula que aparecesse na frente”, lembra o prefeito. “Comia toda a

pontuação e falava sem respirar”.// Após várias tentativas, Urbano lhe deu a chance de falar sem texto, tirou-lhe das mãos as tiras de papel e sugeriu qualquer coisa que lhe saísse da mente e do coração. Di Assis mudou o timbre da voz, lembrou das novelas que acompanhava no rádio e procurou imitar os apresentadores:// “– *Senhores ouvintes da Rádio Nacional do Rio de Janeiro... Teremos a honra de conhecer, hoje, a triste história da Louca do jardim ou O Assassino da Honra...*”// Era o folheto que estava em seu bolso naquele dia, comprado na tarde do último sábado na feira de Pombal. Abriu a primeira página e, com a impostação e o lamento dos versejadores, fez a leitura dos primeiros versos sem cometer um tropeço:// “Venha, ó musa, mensageira/ do Reino de Eloim./ Me traga a pena de Apolo/ e escreva aqui, por mim./ O Assassino da Honra/ ou A Louca do Jardim”... (PEREIRA, 2013, p.90-91).

Como se nota no fragmento, o despreparo da personagem para enfrentar o âmbito da comunicação letrada se depara com a dificuldade de domínio de certos paradigmas comunicacionais da língua escrita e da norma culta, e a personagem semianalfabeta não tem, desse modo, chances de obter o emprego. Porém, ao ser liberado para apresentar-se livremente, Di Assis se sobressai, valendo-se de sua aprendizagem como ouvinte de rádio e, também, da cultura popular marcada pela oralidade e do próprio universo imaginário do cordel tipicamente nordestino, que lhe é familiar. O sucesso é imediato, e arrebatou mulheres e homens, jovens e velhos, o que faz com que, rapidamente, o negócio de Urbano prospere (só posteriormente, porém, é que Di Assis escreveria *Maria de Todos*), ainda que Di Assis continue pobre até mesmo na época do

sucesso de sua radionovela.

Até a década de 1970, quando chegam os primeiros aparelhos de televisão a Santatônio – o presente da diegese tem por base o fim dos anos 1980 –, o rádio se constitui no principal meio de entretenimento, informação e, de certo modo, difusão cultural na cidade. Isso aponta para os descompassos entre a modernização tecnológica e a carência de um investimento formativo capaz de oferecer aos indivíduos espectadores condições de uma reflexão mais objetivamente crítica sobre os produtos massivos que consomem. Porém, por outro lado, amplia os horizontes de amplos grupos de indivíduos em relação aos produtos que, de certo modo, são constitutivos do tecido cultural onde se localizam, ainda que nem sempre lhes tenha sido facultada a opção de aproximar-se de tais esferas e dos produtos legitimados no tecido social.

Mario Jiménez, na diegese de *El cartero de Neruda (Ar-diente paciencia)*, pertence, também, a esse mesmo universo não letrado, num período posterior àquele em que está ambientada a narrativa de *Boquitas pintadas*, de Puig, pois a narrativa do romance de Skármeta se situa entre as décadas de 1960 e 1970, no Chile. Apesar da precariedade da vida das personagens em Isla Negra, na história narrada os políticos estão mais preocupados em instalar um semáforo num cruzamento por onde só passam o caminhão do lixo, a bicicleta de Mario Jiménez e algumas galinhas do que em garantir o bem-estar social de quem vive na ilha. Entre os homens, por exemplo, o único morador da ilha que, de fato, domina a leitura e a escrita é o poeta Pablo Neruda – também nesse romance as mulheres parecem ter recebido um pouco mais de instrução escolar.

Desse modo, o interesse de Mario Jiménez pela poesia de Neruda, na diegese, que é justificado pela qualidade da poética nerudiana, mas também pelo objetivo imediato de Mario (conquistar a jovem Beatriz), acaba apontando, ainda, para sua dificuldade de integração ao âmbito da chamada alta cultura. O protagonista se encanta com os versos de Neruda,

memoriza-os, consegue ter percepções poéticas que chegam a assemelhar-se aos versos do poeta, porém mal consegue ler sem gaguejar. O interesse que a personagem demonstra em saber mais sobre poesia e, especificamente, sobre a metáfora, também se associa ao interesse pelos saberes que, por ser filho de pescador e pobre, lhe foram constantemente negados. Para o protagonista, tais saberes têm, também, um sabor amargo.

Enquanto personagem, Mario não ultrapassa essas barreiras, uma vez que continua sendo semianalfabeto, ao final da diegese. Enquanto indivíduo, porém, parece driblar, ao menos por momentos, as limitações que a estratificação social impõe para sua integração à cultura letrada (que, historicamente, foi associada aos projetos de civilização, na América Latina). A diegese de *El cartero de Neruda* opera essa parcial integração ao legitimar meios como o gravador como via de expressão plasmada de subjetividade, na história narrada, associando-os a Mario Jiménez.

Quando Neruda está em Paris, escreve uma carta a Mario Jiménez e envia-lhe, também, de presente um gravador. Mario lê com dificuldades a carta de Neruda, na qual, entre outras coisas, o poeta fala da saudade da pátria e pede que Mario lhe envie gravações dos sons da ilha (Isla Negra). Então, antes de gravar os sons da ilha para o poeta, Mario Jiménez grava sua carta-resposta oral a Neruda, agradecendo-lhe o presente, falando de atualidades de Ilha Negra e, também, enviando-lhe um poema de sua autoria, intitulado “Oda a la nieve sobre Neruda en París”, gravado no aparelho e seguido pelos demais sons que Mario teve o cuidado de preparar para o amigo.

A impossibilidade de integração pela escrita se manifesta, pois, pela oralidade, convertida, no entanto, em alternativa (mesmo que precária) para driblar a carência de uma linguagem letrada para a personagem. A resposta alternativa, por sua vez, dá-se a partir da mesma tecnologia que também aponta para a progressiva entrada da sociedade chilena na era dos meios de comunicação de massa. Não se trata de negação acrítica do universo letrado, mas da interdependência desses

universos e de uma possível integração de ambos, ainda que por instantes apenas, na narrativa.

Já em *De amor y de sombra*, de Isabel Allende, a história narrada parece expressar um desejo profundo de justiça e, principalmente, justiça social. A diegese, que não menciona sequer uma vez explicitamente o ditador Augusto Pinochet, mostra-se nostálgica, em certa medida, em relação às propostas socialistas de Salvador Allende (ainda que tais propostas tenham falhado, em parte, na prática de seu governo), ao mesmo tempo em que Irene Beltrán e Francisco Leal – a ex-aliada e o jovem esclarecido – tentam desvendar o mistério do desaparecimento de Evangelina Ranquileo, numa postura que corresponde à união da sociedade civil que, com as próprias ações, desmascara a violência naturalizada da ditadura de Pinochet, que é denunciada. Na ausência de poderes políticos comprometidos com o bem-estar social, Irene Beltrán e Francisco Leal se unem para “fazer justiça com as próprias mãos”, indo até a gruta onde encontram os corpos desaparecidos sob a ditadura, num gesto que a autora Isabel Allende referenda, ao escrever (também com as próprias mãos) o romance. A isso se associa o que Donald Shaw chama de “a confiança da autora nos valores éticos” (SHAW, 2005, p.280).

Mas como avaliar a euforia revolucionária que toma conta de Beto Galán, em *Bolero*, por exemplo? Por um lado, ela se coaduna ao apoio das classes mais baixas de Cuba aos ideais revolucionários, na década de 1950, em nome de melhorias nas condições de vida dos cidadãos. Por outro lado, como sustentar a mesma euforia após a crise do regime comunista cubano, tanto no plano econômico quanto social, com a deflagração do “caso Padilla”, a partir de 1971? Basta considerar que Beto Galán morre, na diegese, e morre melodramaticamente por consequências de uma tuberculose. Morreriam, com ele, também, as esperanças de uma mudança efetiva no tecido social cubano e o sonho de liberdade? É difícil avaliar. O que não se pode esquecer, no entanto, é que a personagem Beto Galán é uma síntese popular do artista latino-americano

e este, no campo intelectual, tendeu a relativizar o apoio inicial à revolução, desconfiado dos rumos que a política da ilha tinha tomado, desde a década de 1970. De certo modo, desde então, a esquerda política também foi uma promessa, apesar das conquistas, na América Latina.

Shaw (2005) lê a tomada de consciência por parte dos escritores do pós-*boom* como uma resposta aos contextos de horror que marcaram a história latino-americana, em diversos pontos do continente, especialmente pelo histórico de regimes ditatoriais deflagrados a partir da década de 1960. Como se nota, as narrativas desses romances expressam um conjunto de vozes meio dissonantes que, no entanto, apontam para o descompasso entre a promessa de mudança política, econômica e social, de um lado, e, de outro, a estagnação, a pobreza e, por vezes, a frustração dos indivíduos quando tais expectativas não se cumprem ou quando as promessas de mudança não promovem as mudanças esperadas. Tal percepção se manifesta na própria escolha dos projetos e modelos culturais transpostos para o plano literário, em geral associados a uma estética melodramática. São modelos autoritários que, na prática, opõem-se ao desejo de igualdade e democracia a que os romances se ligam. Mas, paradoxalmente, esses modelos se mostram semelhantes às realidades do presente representado no plano diegético vivenciado pelas personagens.

A ditadura chilena implantada por meio do golpe de estado de 1973, por exemplo, é autoritária, classista e heteronormativa, e a maior parte da história política chilena anterior também. O breve período do governo de Salvador Allende tentou minimizar as diferenças de classe, mas não escapou às imposições de uma classe latifundiária violenta e pautada nesses mesmos valores. Além disso, o seu governo não teve nenhum êxito na promoção da igualdade no campo do gênero (nem procurou fazê-lo), nem nenhum outro governo da época fez isso. Na verdade, num contexto carente de ações políticas capazes de promover algum avanço em relação à orientação heteronormativa e machista, na política e na sociedade chilenas

(e, também, latino-americanas), foi a literatura que, de certo modo, colaborou para uma reflexão crítica a esse respeito, por vezes. É coerente e constitui-se numa voz de resistência a escolha da *Loca del Frente* como protagonista de *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, por exemplo.

Para a *Loca del Frente*, somente a diegese de uma narrativa estruturada na estética melodramática constitui-se num lugar em que ela pode ser protagonista de algo na vida, no meio em que vive. Sendo pobre, não integrada à sociedade letrada (porque isso supõe mais do que ser alfabetizado) e sendo um homossexual afeminado, que protagonismo lhe seria permitido numa sociedade classista, de orientação burguesa e machista? Se fosse nos anos 1930 ou 1940, ainda lhe restaria a opção de trabalhar como decoradora de vitrines em alguma boutique feminina⁴⁹. Nos anos 1970, sequer essa possibilidade lhe restava.

Em *El beso de la mujer araña*, Valentín inicialmente ironiza o gosto de Molina pelo melodrama cinematográfico dos anos 1930-1940 e zomba de sua aparente alienação em relação ao filme de propaganda nazista que Molina relata, mas, no presente da enunciação da narrativa do romance, o que se vive é, justamente, uma espécie de *remake* do fascismo do filme *Destino*, numa sociedade que oscilava entre a nostalgia e a superação do peronismo, de um lado, e a crise de perspectivas que a ditadura recém-instaurada tinha trazido, de outro. A ilusão dos filmes narrados por Molina se converte, desse modo, numa tentativa de reorientar e conferir uma aparência orgânica às desconexões do presente histórico das personagens e, também, dos indivíduos representados.

O reacionarismo que viabiliza as ditaduras no Chile em 1973, na Argentina em 1976, ou, antes, no Brasil em 1964, para pensarmos, aqui, também em *Hilda Furacão* (1991), é tributário do mesmo modelo político-social que orienta os filmes de que Molina gosta, que norteia o discurso das canções de feição romântica que a *Loca del Frente* escuta e que, no passado, sustentou a estruturação de narrativas folhetinescas

pautadas em fortes oposições de caráter moral, como a virtude e o vício, por sua vez já incorporados a uma matriz escritural melodramática que serviria para a estruturação de um romance como *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond.

Essa trajetória meio em espiral e meio circular ajuda a entender, por exemplo, o impacto de personagens como Molina e a Loca del Frente, ao serem designadas para protagonizar as narrativas de *El beso de la mujer araña* e *Tengo miedo torero*, respectivamente. Paradoxalmente, porém, enquanto modelos e representações comportamentais, elas não abalam, nem minimamente, o funcionamento do tecido social em seus contextos, porque não escapam à oposição masculino-dominante-duro *vs.* feminino-dominado-frágil, ainda que a fragilize ou inverta.

Desde o século XIX, o romance latino-americano já tinha explorado em alguma medida a aproximação entre o masculino e o feminino para a configuração de personagens, sob uma configuração melodramática, nos chamados romances de fundação, para empregarmos a expressão de Doris Sommer (2004).⁵⁰ No século XX, Rómulo Gallegos operaria uma inversão desse modelo, com *Doña Bárbara* (1929), em que a personagem que dá nome ao romance se constitui numa mulher cujos traços de poder e violência tradicionalmente foram associados ao macho. Mas doña Bárbara é o modelo vencido e superado, no romance de Gallegos, justamente pela “santa luz” que é Santos Luzardo (emblema da civilização, na diegese). Em todos esses casos, há aproximação ou inversão das categorias tradicionalmente identificadas com o masculino ou feminino, mas em nenhum caso tais categorias são dissolvidas ou postas em causa, ou seja, elas não alteram as estruturas sociais no que estas portam de vinculações de gênero, tendo o patriarcalismo em sua base.

Por outro lado, o que desautomatiza o caráter passivo associado à ideia patriarcal do feminino é a ação travestida das personagens, em *El beso de la mujer araña* e em *Tengo miedo torero*. Tal *mise-en-scène* faz com que, quando agem

ou atuam, Molina e a Loca del Frente (Penélopes travestidas) desvencilhem-se, por momentos, das imposições sociais identificadas na própria linguagem com a ordem patriarcal. Ou seja, seus momentos de liberação se devem à sua enunciação problemática – ele? Ela? Corpo biológico de homem, comportamento amaneirado, identificação ambivalente. No entanto, essa liberação só dura enquanto as personagens (se) enunciam. A ironia se manifesta porque o aparente anacronismo que baliza o modelo constitutivo dessas personagens se mostra atualizado o suficiente a ponto de, paradoxalmente, não ser anacrônico, no sentido de que não foi totalmente abandonado ou superado, no tecido social. E o sucesso das telenovelas, ainda hoje, na América Latina, parece corroborar essa ideia de algum modo, também.

A esse respeito, o tratamento do gênero em romances como *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres, e *Melodrama*, de Luis Zapata, é mais problemático. As personagens do romance de Santos-Febres não são apenas homens amaneirados, são travestis que vivem e se reconhecem como tais. Constituem uma síntese do que não cabe nos parâmetros vigentes no tecido social de orientação patriarcal e machista que os romances em análise têm por baliza. Talvez não seja coincidência que essas personagens de Santos-Febres não tenham mãe ou família, no presente da diegese, e tenham sido criadas por avós ou por indivíduos cujos vínculos sanguíneos são ainda mais remotos ou inexistentes. Dentro da dinâmica da modernidade, em que ganhar algo supõe, por vezes, perder algo também, conforme lembra Baumann (1998), o preço da liberação para tais personagens é a solidão e, por vezes, o abandono (o que também vale para a Loca del Frente). A condição do protagonista Mércio, em *A quadratura do Ó*, de Antonio Miranda, é expressiva a esse respeito: a personagem só consegue obter alguma realização pessoal e sexual depois da morte do pai repressor e machista.

Melodrama, de Luis Zapata, por sua vez, situa-se em outro ponto desse marco heteronormativo. No desfecho da história

narrada, o casal protagonista homossexual Álex e Áxel consolida sua relação que é, inclusive, aceita (de maneira mascarada) pela família de Álex, a qual constitui uma síntese paródica da família mexicana burguesa, cujos modelos parodiados são extraídos do cinema melodramático mexicano e hollywoodiano. Por um lado, nota-se um aparente avanço no tratamento das relações homoeróticas em suas vinculações com o tecido social, nesse romance, visto que as personagens conseguem chegar a um desfecho positivo. Por outro lado, isso só é possível porque a narrativa opera uma leitura paródica do melodrama cinematográfico e, portanto, marca certa distância crítica. Desse modo, não há, também, superação das imposições patriarcais e heteronormativas, no contexto de *Melodrama*, de Luis Zapata, porém há uma denúncia das fissuras desse modelo e da insatisfação a que ele condena, por vezes, os indivíduos.

Na narrativa de Luis Zapata, essa ideia se afirma quando se observa que a mãe de Álex é histérica, o pai é uma personagem nula enquanto pai, enquanto marido e enquanto homem, e o cunhado (marido da irmã de Álex) demonstra sentir atração erótica por Álex no final da história narrada. A ironia do romance mostra que o avanço foi mínimo: a relação de Álex e Áxel é aceita, mas eles se apresentam publicamente como amigos apenas, e o efeito de humor resultante da suposta homossexualidade do cunhado de Álex é decorrente do possível reconhecimento do modelo heterossexual e heteronormativo pelo leitor.

No que se refere à problemática das relações entre o erotismo, o gênero e os padrões normativos no tecido social latino-americano, posta em discussão no plano da representação dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, é singular o romance homônimo ao *Melodrama* de Luis Zapata: *Melodrama* (2006), do colombiano Jorge Franco. A fábula dessa narrativa consiste, basicamente, no conjunto de vivências das personagens Perla e Vidal, marcado pela tensão associada à distopia entre a frustração amorosa de Perla e a crise

da felicidade de Vidal, posta em causa quando ele se descobre doente.

A diegese desse romance se desenvolve a partir de dois núcleos fundamentais. Um é a relação de amor e adoração de Perla a Vidal – filho de uma relação amorosa de apenas uma noite entre Perla e um desconhecido (também chamado Vidal), na primeira noite de sua lua de mel, já que se casara para escapar do autoritarismo da mãe, Libia –, e o outro é a descoberta de Vidal de que está contaminado pelo vírus HIV, que o leva ao motivo da própria escrita da narrativa, via de reflexão e de sobrevivência (ficcional), na iminência da morte.

A partir de uma perspectiva narrativa que herda da linguagem cinematográfica o modo de articular, por meio da justaposição de cenas, situações dramáticas que se desenvolvem em lugares e épocas diferentes, a narrativa desse romance constitui-se, desse modo, numa via para que o narrador conte a história de Perla e da família e a sua própria história de homem doente, e é a história de sua escrita, também.

No que se refere à relação entre a homossexualidade e a doença, a contribuição narrativa de *Melodrama* de Jorge Franco não está, propriamente, na abordagem da temática homossexual. Na verdade, esse é um tema cuja motivação, no plano diegético, continua relegada à margem – é exploração de menor na relação de Vidal com Tío Amorcito, na adolescência do rapaz; é prostituição no trabalho de Vidal na sauna de Tío Amorcito, na Colômbia; ou permanece relegada a saunas e bares gays nas vivências eróticas de Vidal em Paris, e permanece no anonimato, apenas sugerido na diegese, em sua relação com o Conde de Cressay, o qual, depois de viúvo, se casa com a mãe do narrador protagonista (Vidal) para manter as aparências, ainda que a relação entre Vidal e o Conde fique apenas sugerida.

A relevância da narrativa a esse respeito está, no entanto, em reconhecer como categoria individual marginalizada o homossexual contaminado pelo vírus da Aids, doença que até meados da década de 1990 ainda era vista como um tabu

– doença de gays e degenerados: a peste gay. A narrativa desse romance de Jorge Franco se constitui numa mescla e aproxima, por um lado, uma espécie de uma versão acentuada do “texto maricón” – que, na década de 1960, Puig tinha criado, potencializando no discurso literário um lugar discursivo, ainda que pela via interposta, para a representação de vozes marginalizadas no tecido social em relação ao gênero –, que Jorge franco atualiza ao contexto dos anos 1990, e aproxima, também, por outro lado, da filmografia de Pedro Almodóvar, especialmente pelo exagero das situações dramáticas e o efeito de descontrole emocional das personagens – não é difícil reconhecer, por exemplo, na diegese de *Melodrama* de Jorge Franco, semelhanças com a configuração das personagens de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), de Almodóvar.

Esse romance representa a busca desesperada de suas duas personagens principais (Perla e Vidal) pela vida. Perla busca a vida em Vidal (o filho, em quem ela nunca deixou de buscar, também, o pai – seu homônimo), que, ao descobrir-se doente, passa a procurar (estender) a vida por meio da escrita. A vinculação etimológica entre “vida” e “Vidal” não é mera coincidência, no contexto diegético. Desse modo, a narrativa do romance também colabora para dar voz e lugar discursivo a indivíduos à margem, excêntricos, de certo modo, que, no entanto, ganham um lugar legítimo para sua expressão, no discurso literário.

No Brasil, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, cumpre essa função também, na medida em que o narrador protagonista, que também está contaminado pelo vírus da Aids, encontra, na busca pela cantora Dulce Veiga desaparecida, uma possibilidade de encontrar-se a si mesmo, por meio da escrita, sentindo-se na iminência da morte, pela doença que porta.

De certo modo, os romances que constituem nosso foco de estudo, neste trabalho, põem em questão as imagens culturais, históricas e político-sociais que a América Latina lhes

legou, reprojetoando-as, reavaliando-as e, também, alterando-as, em sua configuração textual. Os autores desses romances não adotam uma perspectiva dicotômica em relação ao problema da dependência cultural que marca o contexto latino-americano desde a chegada do europeu, mas questionam o subdesenvolvimento, a dependência e a exploração econômica sem negar o que os processos de interdependência cultural podem oferecer para a elaboração literária de suas narrativas, também. Então, o escritor encara

com mais objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura.// O paradoxo é aparente e constitui, antes, um sintoma de maturidade, impossível no mundo fechado e oligárquico dos nacionalismos patrioteiros. Tanto assim, que o reconhecimento da vinculação se associa ao começo da capacidade de inovar no plano da expressão e ao desígnio de lutar no plano de desenvolvimento econômico e político. Inversamente, a afirmação tradicional de originalidade, com um sentido de particularismo elementar, conduzia e conduz – de um lado, ao pitoresco; de outro, ao servilismo cultural, duas doenças de crescimento, talvez inevitáveis, mas não obstante alienadoras (CANDIDO, 1979, p.355-356).

Os autores dos romances de estética melodramática do pós-*boom* de modo geral não se incomodam com a evidente e inevitável apropriação dos produtos culturais agenciados pelo mercado de padrão internacional, normalmente com o objetivo de manipulação ideológica. Por outro lado, procedem a um tratamento crítico dos materiais e modelos culturais que transpõem para o texto literário, convertendo a dependência em alternativa de elaboração de um discurso crítico. Como

um pêndulo, operam um movimento de aproximação e distanciamento que reverbera de um modo próprio, ainda que ancorado nas bases já conhecidas de seus modelos, matrizes e influências temático-formais. O efeito de estranhamento dessa perspectiva escritural parece decorrer, justamente, do caráter já conhecido, codificado e decodificado das situações dramáticas elaboradas no plano diegético, por vezes sínteses, cópias ou reelaborações de outros objetos culturais ou de fatos históricos.

A esse respeito, é expressivo o modo como o narrador, em *Sólo cenizas hallarás*, relata as angústias do tenente Sotero de los Santos, no momento que sucede à queda do general Trujillo, na República Dominicana:

Todo lo sorprendía, pero nada, absolutamente nada, le extrañaba, porque, en definitiva (la pregunta era suya) ¿qué otra cosa podía esperarse de tantos años de lo mismo? El teniente intuía que el camino a seguir estaba ya marcado y que en cuanto los herederos de la dictadura se fueran para siempre, las aguas, las pasiones, volverían a sus cauces más o menos normales y se podría llegar a ese tono de vida que todo el mundo ahora deseaba. Cierto que él era víctima de ese desasosiego y de esa desconfianza que se había apoderado del país, pues como militar la gente lo miraba de una manera extraña, con algo de rencor y en algún caso de odio. Pero tampoco eso le resultaba grave, y tampoco eso le parecía un obstáculo insalvable. El teniente Sotero estaba plenamente convencido de que, con el asesinato del epónimo varón de San Cristóbal, se había abierto un abismo insalvable y ya definitivo entre el bien y el mal, los malos y los buenos, los culpables y los inocentes, como en una película

Como se pode notar no fragmento, tanto pela voz do narrador onisciente neutro quanto pela voz da própria personagem se expressa um pensamento crítico e reflexivo marcado por certo niilismo que o próprio título do romance corrobora. O discurso reflexivo sobre a história, contudo, é elaborado sob uma ótica já codificada na estética melodramática. O futuro do país é visto como já definido e marcado – pelo destino? –, e a vida – el agua y las pasiones – retomará seu curso normal, chegando à configuração “que todo el mundo ahora deseaba”. Isso porque, nos moldes do discurso codificado da estética melodramática, que Sotero conhece, os maus são punidos e os bons são recompensados no final. Ou seria porque essa era uma história que, de tanto repetir-se, também já tinha se convertido num discurso codificado cujo conhecimento de sua sintaxe não impedia o envolvimento e o sofrimento do público (espectador)?

É preciso, então, notar que o desejo de todos, segundo o fragmento, é um final feliz, também codificado em termos melodramáticos, porque isso poderia oferecer às personagens certo efeito de continuidade e de controle sobre a própria existência, ainda que tal efeito se devesse a forças superiores (sempre o destino), capazes de valer por aqueles que não têm a quem mais recorrer. O próprio tenente Sotero de los Santos é um desses indivíduos, pois sua baixa patente no exército não lhe rendeu nenhuma distinção, como pode ter rendido ao alto escalão de Trujillo –, ele continua sendo pobre e marginalizado. Ao contrário, em seu presente ele ainda sofre em razão do medo de retaliações daqueles que, tendo sido silenciados durante a ditadura, podem se vingar dela por meio da personagem, agora que os militares estão fragilizados.

Para Sotero, a codificação da estética melodramática, pautada em oposições e numa caracterização que não deixa lugar a dúvidas, também serve para pensar não só sobre a história, mas também sobre seu futuro e o do país – a República

Dominicana. O bem e o mal, os maus e os bons, os culpados e os inocentes, esses são os códigos que, segundo sua perspectiva, abriram um abismo insalvável que novamente estava ganhando a configuração de uma ficção de massa violenta. As oposições que marcam a estética melodramática e são apropriadas em seu discurso também apontam para a insuficiência desse modelo enquanto sistema de articulação política, na América Latina, uma vez que suas opções se mostram limitadas e homogeneizantes. O próprio Sotero de los Santos não se reconhece como um culpado, mas se vê obrigado a estar atento às possíveis retaliações em razão de sua condição de militar.

No entanto, o conjunto de ficções elaboradas para a projeção de identidades nacionais e da ideia de nação esteve, por diversas vezes, orientado pelas matrizes ideológicas e culturais constitutivas da estética melodramática, por meio do romance de folhetim, desde o século XIX, por exemplo. Apesar de Sommer raramente mencionar a natureza melodramática dos romances que analisa em *Ficções de fundação*, ainda que isso seja evidente, por exemplo, em *Amália*, de José Mármol, e *María*, de Jorge Isaacs, ou *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, em relação ao qual ela menciona a vinculação com o melodrama, suas análises acabam apontando para essa ideia, também. De certo modo, então, a própria história política moderna da América Latina constitui-se de narrativas que operam as mesmas reduções, oposições, simplificações e categorizações sociais do melodrama, que está em sua base, também.

Logo, a ficção aparentemente alienada de Sotero se reveste de matizes estranhamente politizados, dentro da perspectiva em que se apresenta. A pergunta subjacente à perspectiva escritural expressa no fragmento acima parece ser a seguinte: por que não seria possível representar a história latino-americana a partir das codificações de uma estética melodramática se a própria história da América Latina também constitui um emaranhado de ficções que partilham códigos e valores afins às diretrizes dessa matriz escritural? Como se pode ler

na sequência do mesmo fragmento em que aparece a reflexão da personagem Sotero:

Influido por la fraseología del momento (retórica de la libertad versus retórica de la dictadura) el teniente pensaba que lo que aún permanecía allí no eran más que los restos agonizantes de una serpiente de autoritarismo troceada por la Historia, impresión que se le fue transformando en convencimiento a medida que pasaban los días (VERGÉS, 1981, p.59, grifo nosso).

A “serpiente del autoritarismo” – cuja figuração judaico-cristã é evidente, constituindo-se ela mesma numa espécie de vilã melodramática da história latino-americana, no fragmento –, irrompe como um dos elementos de nossa história, em termos melodramáticos, também. Como observa Doris Sommer, no capítulo inicial de seu livro *Ficções de fundação*, em que a autora traça relações de influência e continuidade entre o romance latino-americano do século XX (especialmente o do *boom* literário dos anos 1960) e o do século XIX, “na América Latina o romance não faz distinção ente política ética e paixão retórica, entre nacionalismo épico e sensibilidade íntima” (SOMMER, 2004, p.41).

Talvez os modos de produção e circulação desses romances, no século XIX, ajudem a compreender a constituição dos discursos políticos, por vezes de configuração melodramática, na história latino-americana moderna, como é flagrada, por exemplo, no romance de Pedro Vergés: publicação seriada em jornais, envolvimento com causas políticas independentistas, necessidade de criação de símbolos e mitos nacionais e da projeção de um ideal de nação pautado no modelo familiar e em outros valores que o folhetim, que também tem a estética melodramática como uma de suas matrizes, sabia mobilizar bem. O que a diegese do romance de Vergés deixa claro,

entretanto, é que “había que ser consecuente y comprender que esa masa de gente, esos miles de jóvenes que andaban por la calle voceando, a veces pendejadas, a veces cosas serias, querían algo distinto” (VERGÉS, 1981, p.60).

A complexidade do tratamento da história, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, está em que esse desejo de mudança em geral não se concretiza em mudança, de fato. A elaboração diegética dessas narrativas, por vezes centrada em núcleos narrativos marcados pelo desejo amoroso, não escamoteia o fato de que o contexto mais amplo das personagens está marcado pelo horror de ditaduras e autoritarismos, golpes militares e, em geral, pela manutenção das distinções de classe e de oposições entre ricos e pobres, brancos e negros, homens e mulheres ou homossexuais, etc.

Os movimentos contra a ditadura militar no Brasil parecem corroborar esse desejo de mudança, também. O modo como se conseguiria algo diferente é que não estava claro, e o Brasil voltou a uma história política melodramática, com Fernando Collor de Mello, em 1989. Se for tomada como mera coincidência, há que admitir que é uma coincidência muito irônica que a transmissão da telenovela brasileira *O dono do mundo*, de Gilberto Braga, tenha ocorrido de maio de 1991 a janeiro de 1992, pela Rede Globo de televisão⁵¹. Como analisa Tales A. M. Ab-Saber (2003), na trama de sua telenovela, Gilberto Braga fez algo inesperado – não quanto à capacidade crítica do autor, mas em razão de operar dentro da Rede Globo de Televisão, que tinha sido a maior responsável pela eleição de Collor à presidência da República, em 1989⁵².

Gilberto Braga desmascara, no tratamento da relação de exploração erótica, política e social de Felipe Barreto com Márcia, um processo de violência simbólica marcado pela estagnação dos lugares sociais das classes, no Brasil, uma problemática histórica cujo desenvolvimento vem desde épocas muito anteriores à época de transmissão dessa telenovela (1991). Tal questão sociocultural se redimensionou, no contexto de transmissão de *O dono do mundo*, quando considerada a

conjuntura política de crise a que, em 1991, o governo do então Presidente da República, Fernando Collor de Mello, tinha chegado.

O belo, rico e bem sucedido Felipe Barreto seduz Márcia, a mocinha pobre, logo no quarto capítulo da trama – uma inovação, se se considerar o tempo comumente levado no desenvolvimento dos núcleos narrativos das telenovelas anteriores –, e isso provoca um incômodo nos espectadores, que, aos milhões, conforme observa Ab-Saber, desligam a TV, indignados com a pouca vergonha, a ofensa e a humilhação transmitidas no horário nobre da televisão brasileira. Mas não estavam inconformados, propriamente, com a conquista do galã cafajuste, simplesmente. No plano do desejo, aliás, essa conquista potencializava a identificação tanto de homens quanto de mulheres, identificados ou apaixonados por Felipe Barreto ou por Márcia, em cada caso, segundo a localização de gênero de cada espectador e sua identificação com uma das duas personagens.

A expectativa de que Felipe Barreto sofreria algum tipo de punição, apesar de algumas cenas de condenação à sedução de Márcia, nos capítulos seguintes ao acontecimento, frustrasse outra vez, e novamente Felipe Barreto a seduz e deixa claro que ela lhe interessa apenas para a satisfação do desejo sexual e que, feito isso, já não lhe interessa mais. A famosa cena final da trama, em que Felipe Barreto se casa com uma moça rica e ainda observa que ela é virgem, põe em cena, pela terceira vez, o fato de que a expectativa de uma mudança e uma regeneração de Felipe Barreto, por parte do público, não passavam de uma ilusão.

Como analisa Tales Ab-Saber:

Aqui, no mesmo registro da comunicação de massa e de maneira igualmente surpreendente, Gilberto Braga levou seus milhões de espectadores pelas mãos – de forma psíquica adormecida para o sentido do que estava em

jogo para eles mesmos – até o ponto exato da novela em que a comunicação de uma imagem do país e de si mesmos se tornou insuportável, instantaneamente, como um brusco despertar de quem se afasta de um pesadelo. A maestria do hipnotizador das massas está exatamente aí: controlar tão bem as estruturas da sua linguagem que os espectadores alienados da novela são levados a um ponto de pensamento que ainda há pouco lhes era inconcebível, em uma figuração da força amorosa da sedução, a qual por fim todos reagem bruscamente, defensivamente, fugindo e negando tal matéria e tal forma, impensável imagem especular que se fez horror (AB-SABER, 2003).

A ambivalência do procedimento, porém, não se desfaz, uma vez que a reação negativa do público é paradoxal: a perda de 13 pontos de audiência durante os 4 primeiros capítulos de exibição de *O dono do mundo*, e o desligamento simultâneo de milhões de aparelhos de TV no intervalo que segue à cena em que Felipe Barreto seduz Márcia, logo após o casamento desta com Walter, apontam para o reconhecimento do público (ou, ao menos, parte dele) da explicitação da relação de exploração e, de certo modo, deboche de Felipe Barreto em relação a Márcia, num contexto em que boa parte desse mesmo público vivia o momento mais crítico do governo de Collor.

O caráter fundamentalmente crítico potencializado por Gilberto Braga, na trama de sua telenovela, deve-se ao fato de que ele trai a expectativa de um público de classe média consumidor de produtos da cultura de massa que, na América Latina, está acostumado a ver refletida uma imagem melhorada de si mesma nos produtos que consome. *O dono do mundo*, por sua vez, exhibe para essas mesmas classes médias, no horário nobre da televisão brasileira, e num momento não esperado, uma imagem não retocada da violência entre

os indivíduos e seus pares de classe, na sociedade brasileira. No meio do quarto capítulo, o que é, obviamente estratégico, não só no plano estrutural, mas também crítico, o efeito de surpresa chegou aos espectadores numa intensidade maior, na medida em que o público não estava preparado para esse acontecimento –, ao menos não naquele momento – e provavelmente não tinha se antecipado a ele, de modo geral.

O efeito, no entanto, supera o traço estrutural de subversão paródica à estética melodramática, na telenovela em questão, uma vez que, em razão desse choque por parte do público, entre a história narrada e a realidade histórica do presente do Brasil, na época, a estratégia funciona como um desmascaramento abrupto e irônico do quão ingênua tinha sido boa parte da sociedade brasileira – na qual, as classes médias em geral estavam incluídas –, ao tentar superar os anos de barbárie e horror da ditadura militar deixando-se seduzir pela aparência de bom moço de Fernando Collor de Mello, que, já na fase de crise da “trama política de seu governo”, desmascarava-se, também, de certo modo, aos olhos do público espectador, naquela noite de quinta-feira, no meio da exibição do quarto capítulo de *O dono do mundo*, de Gilberto Braga.

A verdade que as classes médias e o público espectador em geral não queriam ver, no entanto, já tinha sido exibida e revelada. Boa parte do público desligou a TV, numa espécie de recusa a admitir que tinha sido duplamente enganada. Essa recusa e o aparente esquecimento posterior do fato são sintomáticos de uma sociedade em que os meios de comunicação de massa estão, em geral, alinhados à manutenção dos interesses dos grupos dominantes que, tradicionalmente, maquiavam sua própria imagem e a projetam em um grau muito elevado, recusando-se, desse modo, a ler a própria história e a realidade social com olhos diferentes daqueles que lhes são convenientes. Desse modo,

Gilberto Braga confrontou seu conforma-
do país com a sua própria fratura simbólica,

desvirginando seu público e fundindo pensamento e sexualidade: os donos do mundo aqui têm total direito sobre o outro, objeto que se oferece docilmente – como a mocinha Márcia, por amor ao outro perverso de classe e para existir para ele – para a manipulação e o gozo exclusivos dos senhores, cujo resultado final é a alienação do fraco de qualquer direito objetivo (AB-SABER, 2003).

Durante o ano de 1992, o Brasil veria o movimento dos caras pintadas e, nos últimos meses desse ano, o processo de *impeachment* e a renúncia do então presidente Collor. Márcia e boa parte da população brasileira (por extensão, o país) tinham sido seduzidas, exploradas e abandonadas outra vez. Soa como outra ironia que a cena de abertura da telenovela de Gilberto Braga apresentasse recortes do filme *O grande ditador*, de Charles Chaplin. A repetição do mesmo, sob a aparência de outro, tornava difusa a conquista da democracia, no Brasil pós-ditadura militar – cabe lembrar, aliás, que os discursos que fundamentaram o golpe militar de 1964, no Brasil, e a instalação da ditadura se pronunciavam, justamente, em nome da liberdade e da democracia, também, ainda que o que, de fato, ocorreu foi a perpetuação dos militares no poder por cerca 20 anos.

Nesse sentido, a codificação empregada para a elaboração de uma crítica social, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, denuncia a precariedade e a menoridade das tradições democráticas, na América Latina. Quando pensamos, ainda que brevemente, no histórico colonial, nos regimes autoritários que marcaram algumas das jovens nações nas décadas posteriores à sua independência, como ocorreu na Argentina de Juan Manuel de Rosas, e no conjunto de ditaduras que assolaram a maioria dos países da América Latina na segunda metade do século XX, não é difícil notar que a “tradição democrática”, no período de escrita e publicação desses

romances (e até hoje, de certo modo), constitui, na verdade, uma perspectiva de futuro, algo a ser desenvolvido e cultivado ainda. Em termos gerais, a vivência histórica concreta está marcada por um número maior de processos autoritários e ditatoriais do que de períodos realmente democráticos. A representação de uma “tradição democrática” latino-americana constitui, também, uma ilusão.

A novidade, em termos escriturais, nos romances que estudamos neste trabalho, está em que a percepção e o esclarecimento sobre tais fragilidades políticas costumam ocorrer sob a perspectiva íntima e individual das personagens, ainda que não sejam imediatamente identificadas por elas à esfera pública. A esse respeito, há um tratamento diferente da relação entre a personagem e a política nos romances *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, e *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, por exemplo.

Na narrativa de Mastretta, a protagonista Catalina descobre, depois de casada com Andrés, que ele é um político corrupto. Superada a ingenuidade da moça que vivia com a família, a mulher Catalina se converte num indivíduo cujo amor por Andrés não a impede de vê-lo em seus defeitos, tanto na vida pessoal quanto na esfera política. Ante o populismo de Andrés, Catalina, simplesmente, deixa de acreditar nele:

Ese año la legislatura poblana les dio el voto a las mujeres, cosa que sólo celebraron Carmen Serdán y otras cuatro maestras. Sin embargo, Andrés no hizo un solo discurso en que no mencionara la importancia de la participación femenina en las luchas políticas y revolucionarias. Un día, en Cholula, empezó uno diciendo que varias mujeres se le habían acercado para preguntarle cuál podía ser su apoyo a la Revolución y que él les había respondido que ya el general Aguirre con su sabiduría popular había dicho una vez que las mujeres mexicanas

debían unirse para defender los derechos de las obreras y las campesinas, la igualdad dentro de las relaciones conyugales, etcétera. De ahí para adelante, no le creí un solo discurso. Para colmo, tres días después habló con acalorada pasión sobre la experiencia del ejido y esa misma tarde brindó con Heiss para celebrar el arreglo que le devolvía las fincas expropiadas por la Ley de Nacionalización. Decía tantas mentiras que con razón cuando el mitin de la plaza de toros la gente se enojó y la encendió. Hubo muchos heridos. Sólo el periódico de Juan Soriano habló de ellos (MASTRETTA, 1997, p.57-58).

O populismo de Andrés apresentado sob a ótica de Catalina, numa tendência política, aliás, muito praticada na América Latina, constitui uma síntese carnalizada da ideia de político corrupto que se aproxima das massas apenas em períodos eleitorais, por meio de discursos paternalistas ou, então, capazes de despertar a simpatia do eleitorado. Andrés se vale do próprio charme para conquistar a simpatia e o voto das mulheres de Puebla, porém sua prática política é o oposto do que seus discursos sugerem, como fica claro no final do fragmento, por exemplo, quando Andrés – que tinha apoiado a revolução, em seu discurso, no mesmo fragmento – celebra a recuperação (por meio de algum tipo de acordo não esclarecido) de suas terras expropriadas pelo Estado.

Em *Hilda Furacão*, já quase ao final da narrativa, ela espera por frei Malthus para que possam, enfim, viver seu amor juntos, mas ele não comparece ao encontro (na verdade, não chega a tempo, em razão do golpe militar). Já sem esperanças, Hilda diz, antes de ir embora: “Ah, felicidade, você me passou um bom 1º de abril” (DRUMMOND, 199, p.288). Como todos sabem, 1º de abril é considerado o “dia da mentira”, no Brasil. Numa dessas ironias difíceis de explicar, o golpe militar que

instaura a ditadura militar em 1964, no Brasil, se dá entre o dia 31 de março e o dia 1º de abril, também.

A fala de Hilda, que se refere à impossibilidade de concretização e celebração do amor com Malthus - seu príncipe encantado não pôde devolver-lhe o sapato vermelho -, não se refere apenas a isso, pois a conotação política da situação dramática, que tem o golpe de estado como segundo plano na diegese, é evidente. Diante de tais isotopias, o caminho encontrado pelos autores em tais narrativas é a reelaboração ambivalente (entre a alienação e a crítica, por vezes carnalizada).

Quando o narrador-protagonista do romance *Onde andar a Dulce Veiga?* sai da casa de Rafic, dono do jornal onde trabalha, depois de ter recebido a missão de encontrar a cantora Dulce Veiga desaparecida, ele olha para trás e vê Rafic, que nesse momento também pretendia pleitear um cargo político, o qual lhe acena: “Os dedos abertos formavam o V da vitória. Ou vício, vingança, vergonha, voragem, vertigem, pensei, estou bêbado” (ABREU, 1990, p.109). A observação final acerca do estado de embriaguez do narrador-protagonista confere à situação um efeito *camp*. Entre as cinco hipóteses elencadas por ele para o significado do “V” feito por Rafic com a mão, quatro se ligam, potencialmente, às situações dramáticas ou aos arquétipos escriturais da estética melodramática, tanto no teatro quanto no romance-folhetim e no cinema: vício, vingança, vertigem e voragem.

Como se pode notar, os romances de estética melodramática do pós-*boom* apontam para a ausência de uma tradição democrática na América Latina, ao mesmo tempo em que, no plano diegético, investem no amor, segundo uma concepção afim ao melodrama, como alternativa aparentemente capaz de driblar a precariedade social da história, no universo das personagens, operando, pois, uma apropriação irônica dos traços estruturais dessa estética, para a qual o amor é capaz de redimir tudo.

Independentemente da eficácia desse investimento, não é possível admitir que, dentro das vertentes escriturais de

longa trajetória nas literaturas da América Latina, a estética melodramática é uma das que mais se ajustam a essa necessidade de redenção por parte das personagens das narrativas desses romances, marginalizadas ou silenciadas no tecido social? Não é, pois, na simplificação das relações interindividuais operadas a partir dessa estética que elas encontram uma via de expressão de frustrações e desejos que são, por vezes, correspondentes aos desejos e às frustrações do leitor ou dos indivíduos representados, também? A estética melodramática parece constituir-se, desse modo, numa sólida e legítima vertente narrativa que há muito se estabeleceu por aqui enquanto escritura e enquanto prática cultural, inclusive.

OS DESLUMBRAMENTOS DO RÁDIO E DO CINEMA: MEDIAÇÕES ENTRE A FANTASIA E A TRADIÇÃO CULTURAL

AO INICIAR A LEITURA DO ROMANCE DE ESTREIA DE PUIG, *LA TRAICIÓN de Rita Hayworth*, publicado em 1968, talvez um dos aspectos formais que mais tenham chamado à atenção do leitor, na época, ou o tenha incomodado, seja a exploração de extensos diálogos que constituem capítulos inteiros da narrativa – os capítulos 1, 2 e 4 estão elaborados integralmente dessa maneira –, sem qualquer intervenção de uma figura de narrador onisciente que oriente, ainda que por meio de coordenadas mínimas, o processo de decodificação do texto literário pelo leitor. Sem indicações de quem é a personagem que fala em cada uma das falas introduzidas por travessões nesses diálogos, o leitor pode ver-se confuso diante da narrativa, especialmente porque, por vezes, várias personagens conversam entre si numa mesma situação dramática, no romance.

No primeiro capítulo, por exemplo, o leitor acompanha algumas conversas entrelaçadas, ao que parece entre a avó de Toto, o avô de Toto, Clara e Violeta. A situação narrativa compreende uma conversa ao fim da tarde, na casa dos pais de Mita (mãe de Toto) em La Plata, enquanto a avó borda e o avô cuida de suas galinhas, e se estende até a hora do jantar, quando Violeta não está mais presente.

Ao longo do capítulo, as personagens conversam sobre bordado, sobre a nova vida de Mita em Coronel Vallejos casada com Berto, na época em que seu filho Toto ainda é um bebê, no presente da narrativa (1933). Também aparecem, entremeados a esse assunto, motivos ligados à dificuldade de adaptação de Mita à vida em Coronel Vallejos, e a percepção, por parte das personagens do diálogo, de certa frustração sua por

ter tido que renunciar à vida num grande centro para viver com o marido no interior. Desenvolvem-se, ainda, pequenas fofocas que envolvem as próprias personagens, como a suposição, já ao final do capítulo, de que Violeta falara mal de Mita no início da conversa (nesse momento, ela não está mais presente) porque, segundo ela, Mita não lhe escrevia ou já não lhe dava a importância que ela supunha merecer da amiga.

Como se nota, trata-se da recriação diegética de uma situação característica das narrativas de costumes típicas do fim do século XIX ou início do século XX e, se se tratasse apenas disso, de fato o romance poderia ser visto como uma narrativa anacrônica e superada, em 1968, que talvez não acrescentasse nada à literatura argentina, como supôs Saer (1979), numa das mais duras críticas ao romance inicial de Puig, na primeira década de recepção da obra do autor. Trata-se do ensaio “A literatura e as novas linguagens”, publicado originalmente em 1972 e provavelmente escrito com alguma anterioridade – não há, por exemplo, nenhuma menção a *Boquitas pintadas*, segundo romance de Puig, que é de 1969, ainda que este siga as mesmas diretrizes de experimentação com a linguagem dos *mass media* presentes no primeiro romance, radicalizando-as, inclusive.

O ensaio de Saer não trata exclusivamente do romance inicial de Puig. Ao contrário, é um texto mais amplo que discute séria e detidamente o tema do diálogo entre a literatura e as novas linguagens nas décadas imediatamente anteriores. Juan José Saer aborda o tema dos *mass media* no contexto de emergência e consolidação das sociedades de consumo na literatura latino-americana, bem como as relações entre os *mass media* e o imaginário no tecido social e, ainda, os *mass media* e a literatura.

O crítico parte de uma reflexão sobre o papel dos *mass media* no plano da cultura, e observa que, em geral, até a época em que escreve o ensaio, não tinha sido realizada uma reflexão detida sobre o papel expressivo e comunicativo dos meios de comunicação de massa no âmbito latino-americano. Além

disso, de modo geral, ao longo da primeira metade do século XX e nas primeiras décadas da segunda metade, os *mass media* tinham sido concebidos apenas como produtos de consumo ou associados a ideologias pautadas na ideia de progresso e desenvolvimento, identificados, de certo modo, com a possibilidade de contribuição no plano educacional – possibilidade que o crítico vê com certa desconfiança.

Saer observa que praticamente toda a literatura latino-americana desde o início do século XX foi escrita num processo paralelo ao desenvolvimento dos *mass media*, sua cultura e seus meios de informação, e, desse modo, os escritores começaram a escrever, de modo geral, no âmbito de uma cultura de massa já consolidada, ainda que, por vezes, as relações entre os autores e a cultura de massa tenham sido, segundo ele, de rejeição ou, ainda, de ignorância. Essa relação complexa não alteraria o fato de que as vias de diálogo com as literaturas estrangeiras, no período, também se viram marcadas pela influência dos *mass media*, e esta seria, aliás, uma das marcas mais significativas que a literatura norte-americana teria deixado para as nossas literaturas, no século XX.

Mas Saer deixa claro que, em sentido amplo, não gosta de muitos textos literários latino-americanos que se desenvolveram por meio do diálogo com os *mass media* entre as décadas de 1940 e de 1960, aproximadamente, e que, em outros casos, se deve avaliar com cuidado esse processo. Para que o leitor não fique em dúvida a esse respeito, ele observa, em nota de rodapé:

Creio necessário esclarecer que nem todos os escritores citados neste trabalho são, na minha opinião, bons escritores. Diria que muitos deles não são. Mas certas interações culturais são melhor percebidas em obras menores, ou em obras que não chegam a ser literatura mas que revelam certas tendências de época ou de grupos, do que em obras mestras (SAER, 1979,

Não é difícil aceitar a hipótese de que, por vezes, obras menos grandiosas conseguem captar o espírito de uma época de modo mais relevante ou mesmo com anterioridade do que obras estruturalmente mais bem construídas, porém é preciso ler o argumento de Saer em sentido mais amplo. Em geral, em seu ensaio, o crítico é mais condescendente com os escritores identificados à *nueva novela* e ao *boom*, no que se refere ao diálogo que empreendem com os *mass media*, do que em relação a outros escritores, como Puig, representativo do pós-*boom*, no universo da discussão apresentada no ensaio. Cabe lembrar, ainda, que no contexto em que o crítico escreve o ensaio, a própria noção de pós-*boom* enquanto vertente de desenvolvimento da narrativa literária latino-americana ainda não tinha se consolidado, no âmbito da crítica. Apenas em dois momentos Saer critica nominalmente dois autores, Yamandú Rodríguez, poeta argentino, e Manuel Puig. Sobre este, ele diz, a respeito de *La traición de Rita Hayworth*: “é um romance que, apesar de propor-se como tema o fascínio do cinema nas classes médias, é anacrônico, porque o tema da modernidade é tratado a partir de fora, com uma sensibilidade costumbrista” (SAER, 1979, p.313).

A crítica de Saer deve ser entendida não só em relação a esse romance de Puig, mas também em seus fundamentos. Em primeiro lugar, é importante observar que ele nota que, na América Latina, a comunicação de massa é, em geral, uma questão pertinente às classes médias que, em seu afã de parecerem modernas, estabelecem, por vezes, uma espécie de padrão da cópia, mobilizado, também, segundo seus interesses:

Consumidos por essas [classes médias] em quantidades cada vez maiores, os *media*, na América Latina, salvo casos isolados, não cumprem função de expressão ou comunicação, isto é, funções enriquecedoras, mas se limitam

a devolver, como num espelho, a imagem das classes médias, devidamente retocada (SAER, 1979, p.308).

Essa concepção colabora para a compreensão de sua crítica ao romance de Puig. Saer identifica nos produtos difundidos pelos meios de comunicação na América Latina um mero reflexo das classes médias e, ao ler a incorporação operada por Puig, em *La traci3n de Rita Hayworth*, especialmente da linguagem do cinema, como sendo, segundo ele, um fasc3nio “de fora”, Saer nega a sua validade, na medida em que, sob tal perspectiva, o procedimento empregado por Puig corresponderia apenas a um anacronismo de recep33o que denotaria atraso e depend3ncia cultural em sua suposta pretens3o de parecer um romance moderno. Isso, de fato, marcou, por vezes, o desenvolvimento da literatura latino-americana moderna, conforme mostra Antonio Candido, por3m o que Saer n3o reconhece em *La traci3n de Rita Hayworth* 3 o procedimento par3dico operado por Puig, pautado na imita33o e na c3pia, por vezes na repeti33o, que 3 mais complexo do que pode parecer inicialmente.

Ao traduzir os s3mbolos e os c3digos da ind3stria cultural em termos de uma geografia do interior argentino, no contexto de uma classe m3dia comedida e conservadora, Puig tra3a, em seu primeiro romance, tanto a realidade argentina representada na hist3ria narrada quanto os c3digos da linguagem cinematogr3fica incorporados ao discurso liter3rio na configura33o da narrativa. A perspectiva de representa33o desse processo dial3gico, no entanto, ao parodiar, tamb3m, um dos antecedentes liter3rios dos pr3prios romances do p3s-*boom* – o romance realista de costumes do s3culo XIX –, relia o atraso sociocultural da Argentina representada no plano dieg3tico por uma perspectiva ambivalente – o mesmo que, no entanto, 3 outro –, que Saer l3 como anacronismo e retorno.

Mas Saer n3o 3 um leitor ing3nuo e, no conjunto de seu ensaio, faz leituras cuidadosas dos processos de incorpora33o

da linguagem dos *mass media* pela literatura. O que explica a posição de Saer, contrária às opções estruturais de Puig, no tratamento da linguagem dos *mass media* em seu primeiro romance, é o fato de que, por um lado, ele cobra modernidade – no sentido de originalidade – para o romance moderno e, por outro, ele espera um processo de diálogo que coloque em evidência a reflexão crítica operada no plano da linguagem literária, nesse processo de incorporação de outras linguagens. Não é difícil entender a maior aceitação do crítico em relação ao diálogo entre a literatura e os *mass media* no contexto do *boom* literário e das chamadas “máquinas de romancear”, conforme a expressão de Emir Rodríguez Monegal, por vezes de caráter metalinguístico, em cuja estrutura muitas vezes se discutia ou se debatia o próprio processo de representação da realidade na elaboração do discurso literário.

Puig não se situava nem entre os escritores que rejeitavam violentamente os *mass media* nem entre os que os ignoravam quase absolutamente, isto é, em nenhum dos dois grupos apontados anteriormente por Saer. Ao contrário, ele tinha preferido, em lugar de viver em permanente e ferrenho combate com os *mass media*, apropriar-se de sua linguagem, explorando seu potencial expressivo pela via da hibridação.

Ocorre, no entanto, que Puig explorou, ao menos inicialmente, a linguagem dos *mass media* incorporando-a de modo a estabelecer uma tensão entre um efeito de continuidade, no nível estrutural, e um efeito de descontinuidade, no nível da enunciação, que punha em tensão duas das matrizes fundamentais de sua escrita: a literatura de folhetim e o cinema. Ao transpor a tensão das linhas de força de sua literatura para o nível da enunciação, Puig tornou-a, também, mais tênue à primeira vista, potencializando, na diegese de seu primeiro romance (mas isso também vale, por exemplo, para *Boquitas pintadas*), tanto uma leitura voltada à diversão e ao entretenimento quanto uma leitura desconfiada e crítica em relação à sua relação com as linguagens mobilizadas para a configuração do discurso literário.

É essa ambivalência aparentemente irresponsável que Saer parece não tolerar, em *La tración de Rita Hayworth* – porque se trata mais de aceitar do que de perceber; é pouco provável que Saer não tenha notado o potencial paródico do tratamento da linguagem dos *mass media* no primeiro romance de Puig. Saer apresenta, no ensaio em questão, uma concepção de literatura que é inconciliável com a ideia de entretenimento, especialmente porque, conforme se nota em sua argumentação, o entretenimento por vezes se constitui num recurso, no âmbito dos *mass media*, para produzir um efeito de fantasia que o crítico lê como potencialmente alienador que, para ele, seria diferente do potencial da imaginação criadora típico da literatura, na medida em que aquele não potencializaria a experiência individual e ativa que esta proporciona.

Há, pois, uma posição politizada por parte de Saer, em sua crítica a Puig. O crítico aceita tranquilamente, por exemplo, a influência da literatura sobre os *mass media*, mas não vê com bons olhos o processo inverso (algo notável, já que ele é, também, um escritor). Sob a ótica de sua argumentação, a literatura é capaz de se propor mudar o mundo, ao passo que os *mass media* estão alinhados à ideia de progresso – essa é a ideia com que ele encerra seu ensaio. É isso que Saer não vê com bons olhos, haja vista que, alinhando-se a uma ideia de progresso que se converte em fim, os *mass media* se transformariam em vias de alienação e dominação social, segundo os interesses dos grupos dominantes do capital. E o crítico não está equivocado.

Porém, ao desconsiderar a ambivalência constitutiva do discurso literário de Puig, em *La traición de Rita Hauworth*, ele ignora o fato de que a aparência que o discurso ficcional, nesse romance, porta em relação à mesma linguagem mercadológica dos *mass media* que incorpora em sua configuração estrutural já é um efeito de sentido decorrente do modo como Puig opera a representação literária a partir de outras representações culturais – nesse caso, o cinema melodramático dos anos 1930 e 1940.

Ao considerar o romance apenas por uma das vias de leitura que sua configuração discursiva potencializa, Saer acaba ignorando (ou negando), justamente, o caráter paradoxal da estética de Puig, pautada na tensão entre a continuidade dos discursos, valores e símbolos da cultura de massa e a descontinuidade que a imitação, a cópia, a paródia e, por vezes, o riso potencializam, nesse processo de diálogo e consumo das linguagens dos meios de comunicação de massa pela literatura.

Vale a pena ressaltar, em relação à crítica aos romances iniciais de Puig, que ela, de certo modo, constitui-se numa mostra da configuração complexa dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, que foram lidos pela crítica em momentos diferentes, de acordo com as possibilidades de avaliação que cada época lhe oferecia. Enquanto, por exemplo, Saer condena *La traición de Rita Hayworth*, considerando-o anacrônico, um retorno à narrativa de costumes, Silviano Santiago (2008) lê os romances iniciais de Puig como acertos inventivos do autor, considerados pelo crítico como inovação no romance hispano-americano da época, porém descarta a validade e a relevância estética de *El beso de la mujer araña*, que ele condena pelo que chama de excesso de responsabilidade, que teria convertido a invenção em fórmula.

Ainda que o ponto de sua crítica seja outro, Santiago questiona um aspecto semelhante ao que leva Saer à avaliação negativa de *La traición de Rita Hayworth*: a aparente ausência de visão crítica em relação aos códigos já difundidos e por vezes convertidos em clichê nos âmbitos da indústria cultural e incorporados na estrutura dos romances de Puig. Outra vez, parece passar despercebido o fato de que a aparência de ausência de visão crítica já é um efeito irônico operado por Puig na configuração desses romances. Argumenta Silviano Santiago:

Nos primeiros romances, a graça maior e o verdadeiro sortilégio da invenção-Puig estavam comprometidos com o desdém e o riso diante

da ilustração gratuita e compulsiva e eram críticos, à maneira deles, da indústria cultural norte-americana e hispano-americana. Graça e sortilégio se revelam em *O beijo da mulher aranha* mera trucagem. Transformaram-se em aula didática, cujo conteúdo deverá servir ao leitor menos atento na releitura dos primeiros romances. À insistência do guerrilheiro Valetín para que Molina continue a narração do filme, apesar do cansaço e do adiantado da hora, responde o homossexual: “Só mais um pouquinho, o negócio é criar o suspense, assim você gosta mais do filme. É preciso fazer assim com o público, senão ele não fica satisfeito. Antigamente faziam sempre assim no rádio. E agora nas telenovelas.”// Pergunta-se: para que deixar a descoberto o mito que tinha imortalizado *Boquinhos pintadas?* (SANTIAGO, 2008, p.1127).

O trecho aponta como falhas na configuração estrutural de *El beso de la mujer araña* a explicitação dos procedimentos de exploração e consumo da linguagem dos *mass media* no plano da história narrada, supondo, ingenuamente, que esse procedimento tenha passado despercebido pelo leitor dos primeiros romances ou que, para ser estruturalmente válido, um romance deva apresentar uma configuração que não permita a identificação de seus processos constitutivos. Além de ignorar a ironia presente na própria fala de Molina, no trecho que cita, o crítico, no fragmento, avalia como sendo didatismo o procedimento de explicitação das opções construtivas de Puig em *El beso de la mujer araña*.

O suposto didatismo que Santiago condena, no fragmento acima, em relação à linguagem dos *mass media*, torna-se difícil de aceitar se se pensar na familiaridade do leitor com essa linguagem, na metade dos anos 1970, quando é publicado o

quarto romance de Puig. O escritor não sentiu a necessidade de explicitar os procedimentos de incorporação da linguagem dos *mass media* nos primeiros romances, então o que o motivaria a fazer isso no quarto romance? Se se tratasse de mero didatismo, não soaria, justamente, antdidático, tendo sido feito apenas no quarto romance? O suposto didatismo de Puig é novamente criticado por Santiago, quando ele avalia o recurso às notas de rodapé empregado por Puig na diegese de *El beso de la mujer araña*, para tratar do tema da homossexualidade.

De fato, há, quanto a esse aspecto, uma primeira função de caráter informativo que é, de certo modo, didática, e aponta para a ignorância do leitor médio, na Argentina dos anos 1970, sobre o tema da homossexualidade. Por outro lado, o recurso às notas de rodapé também é paródico. A certa altura do andamento da história narrada, Puig cria, nas notas de rodapé, a personagem Dra. A. Taube e, atribuindo-lhe suas próprias concepções acerca do tema da homossexualidade, por um lado, apresenta sua visão a respeito do tema e, por outro, parodia e ficcionaliza o tratamento científico do tema da homossexualidade, num procedimento de exploração dos limites entre o discurso literário e o discurso acadêmico das notas de rodapé que, aliás, já tinha sido explorado na literatura argentina desde Jorge Luis Borges, ao menos.

De modo semelhante, Donald Shaw analisa *El beso de la mujer araña* como sendo uma narrativa, de certo modo, comprometida com a promoção da liberação sexual. Segundo o autor, “esse é o primeiro romance autenticamente ‘comprometido’ de Puig” (SHAW, 2005, p.232). Apesar das aspas no termo “comprometida”, Shaw afirma, na sequência, explicitamente o suposto interesse primordial de Puig no tema da liberação sexual. Não duvidamos do interesse pessoal de Puig na liberação sexual e na desmitificação dos tabus que, na época, ainda rondavam o tema da sexualidade em geral e da homossexualidade, em particular, na América Latina. Porém é pouco provável que Puig tenha criado as personagens de *El beso de la mujer araña* com vistas ao engajamento político no

contexto da revolução sexual.

Pois, ante a afirmação de Shaw, é preciso observar, em primeiro lugar, que as notas de rodapé sobre o tema da homossexualidade constituem-se, também, em elemento que passa por um tratamento ficcional, conforme já apontamos (Shaw lê as notas de rodapé apenas como uma prova do interesse de Puig para discutir a questão sexual) e, em segundo lugar, que a opção de Puig pela personagem Molina, para a configuração da diegese de *El beso de la mujer araña*, constitui-se, também, numa escolha cuja relevância se justifica no plano estrutural.

A personagem precisava ser, biologicamente, um homem – caso contrário, não poderia partilhar uma cela com um militante de esquerda, numa penitenciária –, mas, além disso, precisava acreditar num modelo de amor romântico ancorado numa relação idealizada entre o homem e a mulher e tornada socialmente difundida, no âmbito da cultura de massa, já que a configuração estrutural do romance se pauta numa matriz cinematográfica que resgata os melodramas cinematográficos dos anos 1930-1950. Ora, no contexto da revolução sexual, na década de 1970, o modelo mais coerente para a configuração de sua personagem (quase) não existia mais nos grandes centros urbanos – ao menos entre as mulheres jovens.

Puig o encontrou, então, no passado – Molina –, um homossexual amaneirado, com uma visão romântica do amor e aparentemente alienado, cujos correspondentes mais imediatamente localizáveis, no tecido social, tinham sido certos homossexuais que, até os anos 1940 ou 1950, trabalhavam em lojas, organizando vitrines, ou em salões de beleza, mas que, pouco a pouco, foram desaparecendo enquanto indivíduos representativos de uma subcategoria homossexual, ao passo que, por outro lado, no plano da cultura de massa, as culturas homossexuais latino-americanas foram se aproximando, também, do padrão gay norte-americano, ele mesmo pertencente ao âmbito da sociedade de consumo e da cultura de massa.

Desse modo, o anacronismo de Molina mostra-se

deliberado, no que se refere à sua configuração enquanto personagem, e corresponde a uma perspectiva crítica de Puig, na medida em que este mobiliza para o discurso literário, em contato com a linguagem dos *mass media*, justamente uma personagem que representa um indivíduo que, não integrado tranquilamente ao universo da sociedade de consumo – por ser anacrônico – mostra-se potencialmente capaz de resistir a ele.

Posteriormente, a literatura de Puig seria reconhecida como uma “conversación infinita”, conforme Alberto Giordano (2001), e desde os anos 1990, aproximadamente, a fortuna crítica do autor não trataria esses romances como uma falha, mas como um deliberado projeto escritural elaborado e desenvolvido pelo autor, como podemos notar nos trabalhos de Mattos, Jasinski, Fabry, Goldchluk, entre muitos outros⁵³.

Retomando, então, a discussão acerca do emprego dos diálogos não mediados por um narrador heterodiegético em *La traición de Rita Hayworth*, o procedimento de Puig consiste numa focalização centrada no modo dramático, que concede voz às personagens e procura identificar o presente da diegese ao da enunciação narrativa, de certo modo recuperado ou simulado na leitura, pelo leitor. A crítica logo identificou o procedimento à *mîse-en-scène* cinematográfica que, ao focalizar as personagens por meio de uma câmera, cria, também, esse efeito de suposta não mediação entre o universo ficcional e o plano da recepção. E não estava errada.

Chama a atenção, no entanto, que se tenha identificado a contribuição da linguagem do cinema para a elaboração de tais diálogos, em *La traición de Rita Hayworth*, porém pouco se tenha dito a respeito da contribuição do rádio e sua linguagem enquanto matriz escritural para a elaboração desse procedimento e, ainda, para a elaboração da poética de Puig, em sentido amplo, a não ser enquanto via intertextual que lhe oferecia as canções de feição romântica que constituem um elemento temático-formal importante de sua obra.

Os longos diálogos da diegese de *La traición de Rita*

Hayworth mencionados anteriormente correspondem, além da focalização centrada no modo dramático, a uma reelaboração literária identificada ao hábito de ouvir rádio e, mais especificamente, de acompanhar um de seus produtos mais bem acolhidos pelo público, na América Latina, desde a década de 1930: o radioteatro, logo convertido, de fato, em radionovela.⁵⁴ Segundo Jesús-Martín Barbero, os mestres do radioteatro latino-americano foram os argentinos, na década de 1930, e na década seguinte a radionovela não só seria amplamente difundida pelo continente, mas passaria, também, por uma diversificação de temas, no plano escritural. Puig conhecia bem essa tradição de ouvir rádio e provavelmente a tenha vivenciado em sua infância e em sua juventude, também.

Nos longos diálogos de *La traición de Rita Hayworth*, a ausência de indicação de quem fala em cada momento pode ser embaraçosa para o leitor da narrativa literária, porque supõe uma familiaridade com as personagens em diálogo que, de fato, a situação dramática do romance parece não justificar, como se as vozes dessa “novela de la conversación” fossem já assimiladas como parte de um espaço doméstico cotidiano. Tal familiaridade não existe neste ponto da narrativa, especialmente porque, com a diegese recém-iniciada, o leitor ainda não está a par dos conflitos dramáticos que norteiam o desenvolvimento da história narrada. Mas tal familiaridade existe na prática auditiva da radionovela.

O ouvinte acostumado a acompanhar os episódios da radionovela pelo rádio se habitua a identificar, também pela voz, as personagens da história narrada, fazendo-o, inclusive, enquanto realiza suas tarefas domésticas ordinárias, como é o caso, por exemplo, da dona de casa, que nem sempre tinha a oportunidade de deter-se para descansar de seus afazeres e ouvir, calmamente, sua radionovela – a empregada doméstica Lucila, em *Sólo cenizas hallarás*, é representativa desse universo.

Os diálogos de *La traición de Rita Hayworth* transpõem essa dupla situação para o texto literário: no nível diegético,

as personagens dialogam entre si enquanto realizam suas atividades diárias e, no plano enunciativo do romance, tal capacidade auditiva de situar as personagens e as situações vivenciadas ou narradas por elas é recriada como sendo uma das condições interpretativas do relato pelo leitor. Para o ouvinte acostumado às radionovelas, é desnecessária qualquer indicação das personagens, mesmo que nas transmissões radiais essas indicações existissem, por vezes, sob a voz de um narrador.

Mônica Maronna e Rosario Sánchez-Vilela, tratando dos hábitos cotidianos da escuta radiofônica de radionovelas, entre as décadas de 1930 e 1940, num contexto geograficamente próximo ao da Argentina (o contexto uruguaio), detectam, justamente, dois tipos básicos de prática da escuta de rádio: “uma em solidão e exclusivamente feminina, como se fosse um espaço de privacidade; a outra coletiva, familiar, que envolve gerações e sexos diferentes” (MARONA; SÁNCHEZ-VILELA, 2001, p.93).

O próprio Manuel Puig se valeria desses modos de leituras e dessas práticas de consumo para a elaboração de situações narrativas em seu segundo romance, *Boquitas pintadas*, de 1969, ambientado na Argentina, num período que vai da década de 1930 a meados da década de 1950, aproximadamente. No âmbito da escuta coletiva, identificamos na diegese desse segundo romance, por exemplo, o hábito de escutar música pelo rádio, nas casas de Nené (Nélida) e de Pancho, e o costume de acompanhar a radionovela, por parte de Nené e suas amigas, na época em que ela ainda vivia em Coronel Vallejos.

No quinto fascículo (ou *entrega*, em espanhol), cujos fragmentos são iniciados pela estrutura “El ya mencionado día jueves 23 de abril, Fulano [cada uma das personagens centrais da narrativa]...”, por meio da qual se cria um panorama das rotinas que caracterizam a vida das personagens, lemos, a respeito de Pancho, que a “las 21:47 Pancho volvió a su casa. En la habitación de su madre todos agrupados escuchaban por radio a un cantor de tangos. Pancho tenía sueño y no se unió a la familia” (PUIG, 1984, p.83). A simplicidade da casa

de Pancho, uma espécie de barraco periférico, articula-se, no trecho citado, à prática popular do consumo coletivo de produtos como o tango – mas também de outros produtos transmitidos pelo rádio e do cinema –, cujas origens na América Latina “são ‘populares’ justamente porque eram acessíveis aos públicos não-letrados” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.254).

Apesar de que o cansaço justifica a opção de Pancho de não se unir à família, tal opção não se dissocia do fato de a personagem apresentar aspirações pequeno-burguesas e, por isso, procurar distanciar-se do universo identificado ao popular, sempre que pode: Pancho luta para se tornar suboficial da polícia com o propósito de ascender socialmente, no entanto, o faz por aspirar a vivências amorosas que sua condição étnica e econômica (é negro e pobre) não lhe possibilita em seu presente. Na narrativa, a personagem chega a viver um caso amoroso às escondidas com Mabel (moça rica, identificada, na narrativa, com o modo de vida burguês), o que aponta para a mascarada social que reveste a situação vivida por ele.

Em *Boquitas pintadas*, as personagens não apenas ouvem rádio – é o caso de Nélide, no primeiro fascículo, que, após terminar de redigir uma carta destinada à mãe de Juan Carlos, já falecido, datada de 22 de junho de 1947, liga o rádio para ouvir música (tangos e boleros) enquanto se arruma para ir aos correios depositar a carta para dona Leonor. Mas o rádio também aparece associado a um modo de consumo cultural e de interação social em processo de transformação, a partir de fins dos anos 1940-1950, relacionado ao contexto de uma Argentina predominantemente rural que vai, pouco a pouco, tornando-se um país urbano. No segundo fascículo, ao escrever outra de suas cartas destinadas à dona Leonor, Nené (Nélide) diz o seguinte:

¡Qué distinto era en Vallejos! A la tarde venía alguna amiga charlábamos, escuchábamos la novela, bueno, eso cuando no trabajaba en la tienda, pero acá ¿qué gané con venirme a

Buenos Aires? No conozco a nadie, los vecinos son unos italianos más brutos que no sé qué, y una rubia que debe ser mantenida, mi marido está seguro. No sé con quién podría charlar, con nadie (PUIG, 1984, p.30).

Nélida vivencia, individualmente, um processo em que as práticas culturais marcadas pela interação coletiva no meio suburbano e, de certo modo, rural que Coronel Vallejos representa na diegese é interrompido quando a personagem se muda para Buenos Aires. A fragmentação das relações interindividuais que marca seu novo contexto se coaduna à vida nos centros urbanos e ao crescente isolamento que a estrutura de funcionamento desse novo espaço social promove para a personagem. Vallejos era também, para Nélida, o lugar onde a chegada e o consumo dos produtos massivos transmitidos pelo rádio ainda estavam marcados por suas raízes e práticas populares – as personagens se reuniam para ouvir a radionovela e, ao mesmo tempo, conversar, inclusive sobre a radionovela, por exemplo. Tal contexto possibilitava a participação dos indivíduos, ao menos em parte ativa, concomitantemente ao consumo dos produtos “modernos” provenientes dos centros urbanos.

No novo contexto da personagem, ocorre uma reconfiguração (parcial) dessa prática cultural, em que, de certo modo, se redimensionam os papéis do emissor (radiofônico, nesse caso) e do receptor (ouvinte), numa tendência à diminuição da participação deste no processo comunicativo. Isso também justifica a insatisfação de Nélida, que fora morar em Buenos Aires com o marido Massa, mas nunca conseguiu se desprender das lembranças de juventude em Coronel Vallejos, nem do amor que sentia por Juan Carlos, já morto, no presente da história narrada.

Conforme observa Nelson Castellanos, na América Latina, “em muitas histórias de amor, o rádio foi cúmplice para a alegria e a tristeza, para consentir a dedicatória de uma canção

ou para preferir não lembrar quando se escuta a canção errada” (CASTELLANOS, 2001, p.16), e talvez não seja muito diferente em relação à radionovela, também. Para Nélida, o rádio passa, pouco a pouco, de objeto de mediação e interação sociocultural promotor de bem-estar e, talvez, educação – “[Nené] hablaba como una artista de la radio y al final de las palabras debidas no olvidaba de pronunciar las eses” (PUIG, 1984, p.79) – a um meio alternativo para tentar driblar a solidão e camuflar suas insatisfações pessoais (do casamento com Massa e do passado amoroso perdido com Juan Carlos).

Antonio Skármeta, em um ensaio em forma de homenagem e depoimento sobre o rádio intitulado “Reina radio soy tu esclavo”, fala numa experiência semelhante, no sentido de encontrar, no rádio, uma alternativa para driblar a solidão, na cidade grande:

O rádio, que já ocupada grande parte da minha vida no interior do Chile, transformou-se quase numa profissão, para mim, quando nos mudamos para a grande Buenos Aires. Desenraizado de minha terra, enquanto meus pais trabalhavam, o rádio foi a minha única companhia (SKÁRMETA, 1989, p.189, grifos nossos).

Quanto ao romance *Boquitas pintadas*, no décimo terceiro fascículo, vários anos após a morte de Juan Carlos, Mabel visita Nené em sua casa, em Buenos Aires. As duas têm uma longa conversa e tocam no assunto de suas vidas na juventude, em Coronel Vallejos, e em Juan Carlos (Mabel também fora apaixonada por ele na juventude e mantinha relações sexuais com o rapaz durante as madrugadas, escondida da família). Enquanto isso, Mabel convida Nené para assistir ao capítulo de uma radionovela que ela vinha acompanhando, chamada *El capitán herido*. É por meio do discurso interposto da radionovela que elas se desmascaram, de farsante a farsante. Mabel desmascara a insatisfação de Nélida, e esta descobre o caso

amoroso de Mabel com Juan Carlos, na juventude.

A radionovela conecta, desse modo, a história narrada – a insatisfação amorosa das personagens femininas expressa por um discurso melodramático – às práticas de consumo associadas ao rádio como elemento de mediação entre o popular e o massivo, no romance. Cabe ressaltar, a esse respeito, que a transmissão da radionovela é interrompida por algumas vezes para a transmissão dos reclames, constituídos, basicamente, de publicidades de produtos higiênicos de uso pessoal ou para a casa, fato que se coaduna à própria história da radionovela, na América Latina da época em que a narrativa está ambientada.

De certo modo, os romances tomados como eixo norteador da reflexão em nosso trabalho flagram esse processo de mudança de uma época cujas influências populares ainda associadas às raízes autóctones vão, pouco a pouco, sendo incorporadas à cultura de massa pela indústria cultural, como observa com ironia a personagem Wilza Carla, um travesti do subúrbio carioca entre os anos 1940-1970, no romance *A quadratura do Ó*, do brasileiro Antonio Miranda:

– As idéias da gente vão mudando, nós deixamos as novelas de rádio pelas de televisão, “a boca de funil” das calças antigas pelos “blue jeans” apertados, o sapato Anabela pelo salto fino; as mulheres já estão começando a cortar as saias bem acima do joelho... De repente, as pessoas descobrem que o país é tropical, que aqui faz sol, que faz calor (MIRANDA, 1979, p.47).

A personagem chega a sugerir que o Brasil encontre um meio de industrializar a própria cafonice e a exportá-la para o mundo, pois isso o tornaria um país rico. A produção e exportação de telenovelas, nas décadas seguintes, não seriam muito diferentes do que a personagem Wilza Carla sugere. De certo

modo, na

tradição da narrativa popular é possível detectar a linha de continuidade e acumulação entre o folhetim, a narrativa em fascículos em revistas, o radioteatro e a telenovela. Não se trata apenas de uma acumulação quanto à temática, às personagens e ao tratamento narrativo, mas também da configuração de modos de leitura e práticas de consumo (MARONA; SÁNCHEZ-VILELA, 2001, p.90).

A esse respeito é expressivo o romance *A quadratura do Ó*: ou a maravilhosa estória do fanzoca que idolatrava Emilinha Borba, de Antonio Miranda, publicado em 1979. Ele constitui, de certo modo, uma narrativa representativa da presença do rádio junto ao grande público no Brasil, no período de transição da primeira para a segunda metade do século XX. Esse romance pouco conhecido e pouco estudado narra a história de Mércio, um homossexual amaneirado (na vida adulta, trabalha como cantor travestido de mulher) que vive na cidade do Rio de Janeiro e sofre diariamente por sua condição sexual, numa sociedade machista cheia de máscaras sociais. Várias personagens secundárias da narrativa são homens casados ou, não sendo casados, identificam-se por sua heterossexualidade, mas vivem clandestinamente uma espécie de vida dupla homossexual. Na diegese, essa situação é vivenciada, por exemplo, por políticos, religiosos e, inclusive, por um típico malandro, Arquimedes, com quem Mércio chega a ter um envolvimento afetivo.

A configuração narrativa de *A quadratura do Ó* é marcada pela fragmentação e pela invenção. Segundo o narrador, “a estória é real, mas o autor é fictício sendo que toda semelhança com seres imaginários em geral seria mera coincidência” (MIRANDA, 1979, p.12a). E, ainda de acordo com ele, “essa talvez seja a única originalidade do livro: a personagem inventando

o autor” (MIRANDA, 1979, p.12a). A história narrada articula a biografia de Mércio, melodramaticamente construída, à história do Brasil entre meados da década de 1930, ainda sob o governo Vargas, e os anos 1960-1970, sob a ditadura militar. As referências temporais, no plano diegético, chegam aos anos 1980, mas essas referências constituem, também, criação ficcional, pois a publicação do romance é anterior a esse período.

Mércio, por sua vez, nasceu numa família simples do subúrbio carioca, o pai era sanitarista e getulista – queria batizar o filho com o nome do presidente – e sua mãe morrera no dia de seu nascimento, por complicações do parto. Desde muito cedo, a criança dava sinais de sua homossexualidade, o que não só desgostava o pai, mas também provocava dificuldades de convivência para a própria criança, especialmente na escola.

Na adolescência, depois de ter sido salvo das provocações dos colegas por Martim, na época um adolescente maior e mais forte do que Mércio, o protagonista viverá sua primeira “história de amor”, num idílio marcado pela transposição paródica dos lugares sociais do homem e da mulher, no melodrama, para as vivências homoeróticas dos dois rapazes. Martim não se reconhece como homossexual – afirma constantemente que “gosta mesmo é de mulher” – e faz questão de destratar e humilhar Mércio, tratando-o bruscamente, o que, entretanto, é motivo de satisfação e, também, de atração erótica por parte do protagonista.

Todas as relações amorosas vivenciadas pela personagem protagonista são variações de um mesmo modelo em que o cafaeste explora o protagonista e usufrui, comodamente, de uma vida razoável (Mércio alcança o sucesso como cantor em boates). Mércio, porém, mesmo sabendo-se usado e sofrendo por isso, aceita tal situação (e até se satisfaz com ela). É o que ocorre com sua relação com Martim, depois com Moringa, com Arquimedes, com Jorge Keneck e com Astrogildo.

O elemento-chave da diegese, contudo, é o consumo das transmissões radiofônicas identificadas ao sucesso de

Emilinha Borba (de quem Mércio é fã), a qual, segundo o protagonista, unia os brasileiros, em contraposição aos partidos e às posições políticas, que os desuniam. Na narrativa, as vivências do protagonista estão marcadas, desse modo, pelos sucessos musicais da era do rádio, no Brasil, e, também, pela rivalidade entre os fãs de dois dos nomes mais conhecidos da época brasileira do rádio: Emilinha Borba e Marlene.

A mudança dos tempos, do período de transição entre a chamada era do rádio e a conseqüente entrada da TV na sociedade brasileira da época, é convertida em motivo narrativo. Quando Mércio tenta seguir carreira como cantor, procura emissoras de rádio cariocas (Rádio Nacional, Rádio Tupi e Rádio Mundial), e não só descobre que precisaria de um pisto-lão (então, invoca Emilinha Borba), mas ouve de Wilza Carla: “– Você devia tentar era a televisão. O rádio entrou em decadência. Você quer entrar quando todo mundo já está saindo... – Ironiza Wilza, aconselhando-o” (MIRANDA, 1979, p.51). Como observa o narrador, na continuação da mesma situação dramática: “Era o último bonde, os tempos estavam mudados” (MIRANDA, 1979, p.51).

Por outro lado, os romances em análise aqui, em sua aproximação da prática de consumo de produtos transmitidos pelo rádio, especialmente a canção popular e a radionovela, valem-se do fato de que, a partir dos anos 1940, aproximadamente, o rádio, enquanto elemento de mediação entre os produtos da cultura de massa e os diversos estratos sociais, na América Latina, colabora para um processo de aproximação, legitimação ou, ainda, em parte, para o estabelecimento de certo sentido de identidade cultural, especialmente entre as camadas médias e populares.

Por meio da difusão e circulação de produtos culturais e simbólicos comuns aos indivíduos dos diversos países latino-americanos, tal mediação opera uma espécie de aproximação de grupos de indivíduos e regiões que até então figuravam mais como peças soltas e pouco comunicáveis de um grande mosaico de nações do que como um bloco cujo fundo histórico comum

possibilitava, também, o intercâmbio cultural (marcado pela desigualdade e pela estratificação sociocultural). José Donoso (2006) identifica um processo semelhante, a propósito da configuração da própria literatura latino-americana, no percurso que vai da *nueva novela*, desde o começo dos anos 1940, ao *boom* literário dos anos 1960, no qual, de modo frágil e, por vezes, informal, as diversas literaturas nacionais foram se comunicando até tornar possível a criação de obras literárias que tivessem em seu horizonte uma ideia de conjunto da América Latina, e não mais se limitassem a seu país de origem tanto no que se refere à sua produção quanto à circulação e à recepção.

Também o cinema latino-americano tem um papel importante nesse processo, especialmente porque, no grande bloco de países de língua espanhola, o idioma facilitava a circulação das produções cinematográficas. Porém, por outro lado, poucos foram os países que, como o México ou a Argentina, tiveram um desenvolvimento significativo da cinematografia nacional, no período. Edgar Morin (1969) afirma que foi, de fato, o cinema o meio de comunicação que estruturou a cultura de massa até 1950, aproximadamente. Mas não é possível ignorar a influência do rádio nesse processo, na América Latina, onde, por vezes, o rádio se constituiu na única tecnologia associada à ideia de progresso e modernização a alcançar certos rincões distantes dos grandes centros, entre os anos 1930 e 1950.

O rádio foi, por vezes, a única ou a mais importante via de recepção de informação e de entretenimento para muitos indivíduos, nesse contexto. As notícias da Segunda Guerra Mundial são um exemplo disso, no campo da informação. A canção popular e a radionovela, por sua vez, são exemplos importantes no campo do entretenimento. Além disso, o rádio possibilita um consumo mais barato do que o cinema, pois não é preciso pagar por cada sessão ou programa a que se assiste, e um único aparelho atende a um número significativo de ouvintes.

Antonio Skármeta oferece uma espécie de testemunho da

capacidade mediadora do rádio, nos anos 1940-1950, aproximadamente, em sua homenagem ao rádio em forma de ensaio, em “Reina radio soy tu esclavo”. Entre suas considerações de caráter memorialístico, Skármeta diz:

A minha infância foi um longo idílio com o rádio. Minha avó, que era gorda, doce, tinha dedos ágeis com os quais tecia cem suéteres por mês para dar de presente aos seus familiares, tecia ouvindo melodramas depois do almoço. Todos os demais membros da casa – lá na longínqua Antofagasta – eram condenados por ela a dormir a sesta para que o rádio reinasse em glória e majestade. Nos intervalos comerciais do melodrama, minha avó previa, com seu forte sotaque iugoslavo, o que ia acontecer nos próximos minutos com a heroína: “Deus vai ajudá-la e ela vai recuperar a visão” (quando ela era cega); “um senhor de boa família vai tirá-la do bordel e vai casar-se com ela”; “vão cortar-lhe o dedo para roubar-lhe o anel de ouro”; “ela vai fazer uma viagem aos Estados Unidos e um médico famoso vai curá-la da sífilis.” Deitado no tapete da sala de jantar, eu desenhava os heróis e os vilões, tirando de vez em quando alguns *cookies* iugoslavos coberto com açúcar de uma caixa enfeitada com desenhos de uma caçada de raposa na Grã Bretanha (SKÁRMETA, 1989, p.188).

No fragmento, podem-se ler as “memórias da recepção” do autor a propósito da escuta de rádio, em sua infância. Como memórias que são, não importa indagar sobre seu valor de verdade ou de ficcionalização, mas importa, por outro lado, o papel de substrato narrativo que tais memórias desempenham para a personagem ou o autor, no caso do ensaio de

Skármeta. Da provinciana Antofagasta dos anos 1940-1950, situada a mais de 1370 Km ao norte da capital chilena (Santiago), o rádio não só punha Skármeta e sua avó em contato com produtos que eram, também, transmitidos para outras regiões e para os centros urbanos, mas oferecia-lhes, ainda, um conjunto de vozes que tanto passou a constituir a sinfonia cotidiana de suas vidas quanto povoou seu universo imaginário.

No ensaio, Skármeta relata que, posteriormente, morando em Buenos Aires, um dia escutou o anúncio de que os radioteatros estavam sendo representados, também, em alguns teatros da região bonaerense. Segundo ele, então juntou as economias que tinha e passou a procurar os locais de apresentação, viajando em trens suburbanos, em geral na terceira classe. Conta que na época já ajudava a família no comércio, e entregava frutas em domicílio. Passou, então, a informar às clientes (patroas e empregadas, em geral) de que já conhecia o desenvolvimento e o desfecho das tramas que elas estavam acompanhando pelo rádio.

Desse modo, elas o convidavam a entrar, a ir até a cozinha e, por vezes, servindo-lhe um suco ou um refrigerante, escutavam-no narrar os episódios vistos no teatro, os quais, segundo diz, ele não só contava, mas também alterava e reelaborava, sempre que achava necessário. As gorjetas teriam aumentado significativamente, o que, de certo modo, alimentou o projeto do rapaz, permitindo-lhe seguir, de teatro em teatro, seus espetáculos favoritos.

O dado significativo dessa situação é que, passados alguns anos, não só Skármeta, mas outros escritores mais ou menos pertencentes à sua geração, tenham se colocado em diálogo com tais produtos e práticas de consumo e de leitura na elaboração de seus respectivos projetos literários, “reconhecendo neles o horizonte concreto em que se viveu” (SKÁRMETA, 1989, p.186). É por essa razão que o autor e, também, professor de Literatura Hispano-americana, Antonio Skármeta reconheceria que:

Quando os escritores latino-americanos nascidos por volta dos anos 40 tomam como tema de suas obras o melodrama, fazem uma homenagem à vida cotidiana da sua infância, em que os amplos casarões do interior, as tias solteironas, as empregadas concupiscentes e estudantes atrasadas empencavam-se ao redor de alto-falantes chientos de rádios que pareciam sarcófagos, para ouvir, depois do almoço, episódios sentimentais ou macabros (SKÁRMETA, 1989, p.186).

De certo modo, ensaios como o de Skármeta, ou “Hacia una poética de lo soez”, de Luis Rafael Sánchez, homenageiam esse universo popular difundido pelo rádio, ao mesmo tempo em que, com alguma ironia, invalidam as perspectivas apocalípticas acerca da ação dos meios de comunicação de massa sobre o tecido cultural e, especialmente, sobre o campo da literatura, sem, no entanto, desconsiderar os riscos da alienação.

Tal perspectiva de leitura crítica é possível porque os romances do pós-*boom* cujas estruturas se vinculam ao universo massivo do rádio, e também do cinema, identificam certas homologias constitutivas tanto da linguagem desses meios comunicativos quanto da linguagem literária que eles comunicam, o que confere legitimidade ao diálogo estabelecido no plano diegético. Em relação ao rádio, é significativo que tanto Skármeta, em “Reina radio soy tu esclavo”, quanto Sánchez, em “Hacia una poética de lo soez”, situem-no no âmbito da criação imaginária e, portanto, da ficção. Luis Rafael Sánchez diz que, ainda criança, sabia

apenas que às cinco da tarde de segunda a sexta começavam os deslumbramentos, e os deslumbramentos saíam de uma caixinha de madeira cheia de tubos e botões da marca Philips, que não era preciso esfregar para que a magia

se propagasse (SÁNCHEZ, 2006, p.125).

E Antonio Skármeta afirma: “O rádio era o domínio da fantasia” (1989, p.190). Ao situarem as narrativas transmitidas pelo rádio no âmbito da criação ficcional, os autores identificam o ponto de conexão entre os programas radiofônicos (no caso, o radioteatro) e a narrativa literária, nos romances que estudamos. Os meios de comunicação modernos que exploram também a linguagem visual (como a fotonovela, o cinema e a TV) tendem a colaborar para que suas narrativas fixem tipos sociais, personagens, feições e caracteres individuais e situacionais, em razão da própria natureza da linguagem visual.

Ao apresentar uma imagem, acabam por excluir outras imagens possíveis para aquela mesma situação, limitando parcialmente as possibilidades imaginativas (e participativas) do leitor. As narrativas radiofônicas, assim como a narrativa literária, por sua vez, criam um lugar discursivo livre para a ação e a participação imaginativa do ouvinte e do leitor. Sem ver propriamente as personagens (e, também, os cantores) que escuta, no rádio, ou que lê, na narrativa literária, o ouvinte ou o leitor podem, de certo modo, imaginá-los e criá-los, também.

Esse processo tanto aproxima o ouvinte dos programas que ouve ou o leitor do texto que lê quanto colabora para minimizar traços de ordem social ou cultural que, em outros meios, pudessem cercear a imaginação livre, contaminando-a com juízos de valor marcados por determinações sociais e de classe, por exemplo. Carolina Santamaría Delgado nota, a propósito do consumo e da transmissão radial da música popular, em Medellín entre os anos 1930-1950, que:

Desde a invenção da tecnologia da gravação, tornou-se possível separar a interpretação musical do corpo (negro) do músico. Antes dessa separação proporcionada pela tecnologia, a interpretação ao vivo não dava lugar a dúvidas:

presumia-se que o músico negro tocava para os negros e o branco tocava música branca para os brancos. Agora, o rádio podia manter a ficção étnica por trás do microfone (SANTAMA-RÍA-DELGADO, 2008, p.21).

E, como nota a autora, mesmo que posteriormente o ouvinte fosse descobrir que seus ídolos eram negros, nesse caso, a mediação do rádio tinha matizado esse possível “impacto”, e o ouvinte já estaria provavelmente seduzido pelas canções do cantor, ou pela trama narrativa, no caso das radionovelas. O rádio não só permitiria a relativização simbólica de diferenças de classe, sexo e etnia, por exemplo, mas talvez também servisse de via de questionamento de tais limites, no tecido social.

Tal problematização do lugar social dos produtos e dos indivíduos ligados à produção, transmissão e recepção radial, na América Latina dos anos 1940-1960, aparece, por exemplo, na seguinte situação em *Sólo cenizas hallarás*, de Pedro Bergés, no contexto da queda de Trujillo, na República Dominicana:

[Freddy Nogueras] Comenzó encendiendo el radio nuevamente y cambiando emisoras hasta dar con aquella en dónde ya sabía que iba a escuchar los discos por ella [Altagracia Valle, su madre] preferidos: danzones y boleros de los años cuarenta, Barbarito Díez, el trío Matamoros, algún tango perdido de Gardel. El programa se llamaba “Recordando el pasado”, y el locutor, que Freddy criticaba por su cursilería y tal vez por tener una voz similar a la suya, parecía convencido de que no había más música en el trópico que aquellas tonadillas empalagosas y aquellas imágenes manidas a las que *los aretes que le faltan a la luna*, del grandioso Vicentico Valdés, superaban con creces. Pero el locutor oculto que había en él le cedió el puesto

al hombre amable que se dispuso a ser y, entre broma y veras, llegó a corear, al tiempo que su madre –que nunca se callaba cuando cantaban algo de su agrado–, uno de aquellos lacrimosos danzones de la radio (VERGÉS, 1981, p.16, grifo nosso).

Por mais que o esclarecimento intelectual de Freddy (talvez marcado por alguma afeição às ideologias de esquerda) se distancie tanto do locutor do programa de rádio que está sendo transmitido quanto da programação preferida de sua mãe, o Freddy esclarecido acaba cedendo lugar, também, ao Freddy amável que, na fronteira entre o humor e a afeição verdadeira, se identifica com a transmissão radial e com o *danzón* que está sendo tocado. Aliás, a transmissão se converte numa via de aproximação e comunicação oblíqua de solidariedade entre o filho e a mãe (Altagracia) num contexto de insegurança e medo, em razão da situação política dominicana do presente da narrativa de *Sólo cenizas hallarás*.

Ana Maria Lalinde Posada (1988) considera a hipótese de que, na América Latina, o rádio, como elemento de mediação, é capaz de integrar problemáticas locais e, ainda, atrair solidariedades que nem sempre são fáceis em outros meios comunicativos, talvez porque, seja como consumidor, como fã, pais e mães de família, trabalhadores ou cidadãos, praticamente todas as categorias da sociedade são capazes de reconhecer-se ou fruir (mesmo que nem sempre o admita explicitamente) (n)os produtos e símbolos veiculados pelo rádio que, em sua ambivalência, tanto são potencialmente interpeladores quanto potencialmente constitutivos de subjetividade, no tecido social. Em *A quadratura do Ó*, o protagonista relata do seguinte modo a prática da audição radiofônica de sua avó:

– Minha avó acreditava nas novelas de rádio, sofria e gozava com elas. Se ela soubesse escrever, teria escrito a Paulo Gracindo contando quem era o pai de Albertinho Limonta. Mamãe

Dolores sempre ia dizer o nome do pai do Albertinho quando acabava o capítulo. Ela dormia aflita, desesperada. Naquela noite a Light cortou a luz na hora da revelação. Ela chorou de tristeza, maldisse a sua sina, deu murros no rádio, xingou o sogro, amaldiçoou o governo. Eu era criança e não entendia o porquê. Será que entendo agora? (MIRANDA, 1979, p.59)

A avó do protagonista é capaz de articular, em sua escuta da radionovela – no fragmento, trata-se de *O direito de nascer* –, a paixão e o envolvimento emotivo do leitor cativo das narrativas de conflitos amorosos e familiares típicas do folhetim, por um lado, a uma espécie de percepção difusa (talvez inconsciente) da dependência e do subdesenvolvimento, termos que a avó talvez sequer conhecesse. Ao xingar a todos e, inclusive, amaldiçoar o governo, talvez sem o saber, a personagem aponta para as fragilidades tecnológicas dos processos de modernização brasileiros, ao mesmo tempo em que o faz por amor à radionovela e porque, em seu presente mais imediato, ela só queria mesmo acompanhar a revelação da identidade paterna, na radionovela que acompanha, numa situação diegética característica das intrigas melodramáticas (o tema da falsa identidade ou da identidade desconhecida que separa filhos e pais). Tarcísio Pereira explora essa mesma capacidade de envolvimento da radionovela com o público ouvinte, na história narrada em *O autor da novela*.

Em *A quadratura do Ó*, a declaração do narrador de que era criança e não entendia o porquê da reação emotiva da avó remete-nos à afirmação de Luis Rafael Sánchez, em “Hacia una poética de lo soez”, de que, apesar de também ser atraído pelas radionovelas na infância, ele era, na época, incapaz de compreender aquela sensibilidade adulta, que lhe escapava. Compreendendo-a ou não, tanto o escritor porto-riquenho quanto o narrador do romance de Antonio Miranda apontam, de certo modo, para a intensidade com que o rádio, sua linguagem e sua programação os atraíam. Conforme assevera

Martín-Barbero, o “sucesso do radioteatro se deve muito menos ao *meio* do que à mediação ali estabelecida com uma tradição cultural” (2001, p.249).

Nesse sentido, a coincidência dos ensaios de Skármeta e de Luis Rafael Sánchez sobre o fascínio do rádio é expressiva: o primeiro se refere aos habitantes dos casarões, por volta dos anos 1940, especialmente as mulheres, que se “arracimaban” (se empencavam) em volta do aparelho de rádio para acompanhar a radionovela. O porto-riquenho, por sua vez, diz: “juntávamo-nos para devorar as penas de emoções” (SÁNCHEZ, 2006, p.127). Num caso, a pena é de ouvintes atraídos pela ficção. No outro, é a pena de ficções que são entregues aos ouvintes. Em ambos, no entanto, o que se tem é um relato sobre o desejo de fantasia dos indivíduos (ouvintes) que, de certo modo, os romances de estética melodramática do pós-*boom* souberam captar e transpuseram para a esfera literária.

Como observa Jean Franco (1981), do longo processo de desenvolvimento heterogêneo, na América Latina, sobreviveram elementos da cultura oral e marginalizada aos quais se juntaram às, também problemáticas, práticas de consumo e assimilação da cultura letrada. O romance latino-americano dos anos 1970-1980 encontrou, pois, modos de promover certa integração desses elementos aos processos de modernização, por meio do cinema, do rádio, da televisão, da fotonovela, etc.

O romance de estética melodramática do pós-*boom* detecta a sobreposição de temporalidades e recursos ou tecnologias narrativas que orientam tanto sua elaboração formal quanto os valores enunciativos mobilizados em suas estruturas, em seus percursos de diálogo e, de certo modo, revitalização das matrizes escriturais a que se ligam: neste acaso, especificamente o rádio, mas também o cinema. A reativação das mediações que tais meios de comunicação proporcionaram ao público, em geral, e aos escritores do pós-*boom*, em particular, os levaria a dialogar com a canção popular de feição romântica e com filmes melodramáticos, também. Mas isso é assunto para próximos capítulos.

O CANTO DAS SEREIAS: A CANÇÃO POPULAR DE FEIÇÃO ROMÂNTICA

UMA DAS MATRIZES TEMÁTICO-FORMAIS RECORRENTES NOS ROMANCES em análise é a canção popular, considerada, aqui, como a articulação de melodia e letra, que aparece como motivação, como referência, como elemento intertextual e, ainda, como fundamento estruturador do discurso da narrativa, por vezes. Quando consideramos o papel, também relevante, que o cinema e o rádio tiveram para a elaboração da escrita literária do século XX na América Latina, é preciso observar, pois, que é, também, a partir desses meios que ocorre a mediação entre a narrativa literária e a canção, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*.

A presença da canção – especialmente o que se poderia chamar genericamente de canção popular –, na narrativa latino-americana é muito anterior ao período abordado em nosso estudo. São conhecidas as realizações poéticas do cubano Nicolás Guillén centradas nos ritmos musicais afro-cubanos e em sínteses experimentais envolvendo ritmos africanos e europeus, como se pode observar, por exemplo, em *Sóngoro cosongo* (1931), em cujos poemas a musicalidade procura expressar, de certo modo, a concepção de que a identidade cubana é herdeira, mas é, também, via de enriquecimento dessas raízes culturais que o poeta, simultaneamente, homenageia e enriquece.

Na narrativa do *boom*, Guillermo Cabrera Infante, com *Tres tristes tigres* (1965), investe na mitificação da noite, dos falares urbanos e da vida cubana em Havana, articulando à diegese a contribuição cultural da canção popular e criando, entre outras personagens, La Estrella – espécie de albatroz baudelairiano – capaz de encantar a todos com sua voz, sem

nenhum acompanhamento instrumental nem o conhecimento de partituras. Porém, a beleza associada à voz e às interpretações musicais da personagem contrasta com sua aparência feia e desajeitada, que é metaforizada inúmeras vezes a partir da fauna marinha, na narrativa.

Com *La Estrella*, o bolero alcança, na narrativa de Cabrera Infante, uma dimensão poética que procura conjugar o local e o universal, aspiração à totalidade bem de acordo com a narrativa do *boom*. Nos romances do pós-*boom*, a canção popular volta a ganhar destaque. É enorme o repertório da canção popular com o qual os romances do pós-*boom* dialogam, havendo certa relevância dos subgêneros de que o Caribe é campeão, como a *guaracha*, o bolero, o *danzón*, a rumba, a *cumbia*, a salsa (CHIAMPI, 1996), e poderíamos acrescentar à lista também o tango – mais difundido inicialmente na região do Rio da Prata, mas que, por intermédio do rádio e do cinema, alcançou toda a América Latina (e mesmo partes da Europa e da América do Norte) –, o *foxtrot*, o *paso doble*, etc.

Pelos próprios títulos das narrativas se notam, por vezes, as ressonâncias desse diálogo: *Boquitas pintadas* (1969), de Puig, é trecho de verso de um *foxtrot* de Alfredo Le Pera (“Rubias de Nueva York”); *Sólo cenizas hallarás* (1980), de Pedro Vergés, é trecho do bolero “Cenizas”, de Wello Rivas (repertório de Toña la Negra); *Arráncame la vida* (1986), de Ángeles Mastretta, é título, também, do bolero homônimo, de Agustín Lara. Há, ainda, romances mais recentes, como: *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero, que leva o título do bolero homônimo, de Orlando Rodríguez Fierro, e *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, que, apesar de ter sido publicado em 2001, teve sua escrita iniciada ainda nos anos 80, conforme relata o narrador (e, de certo modo, o autor implícito) nas páginas iniciais da narrativa. Esse romance segue a mesma linha, e seu título foi extraído de um *paso doble* homônimo, gravado por Marifé de Triana, em 1965.

E a lista poderia estender-se. Nota-se, porém, que, entre os diversos subgêneros da canção popular apropriados pelos

romances de estética melodramática do pós-*boom*, o bolero se destaca, por sua recorrência, ainda que os demais ritmos sejam, também, bastante significativos. A personagem Rabadilla, de *Boquitas pintadas*, canta boleros e tangos enquanto realiza suas atividades diárias de empregada doméstica e, melancolicamente, lamenta as dificuldades de sua vida cotidiana, agravadas pela gravidez não reconhecida pelo pai da criança (Pancho), e porque a personagem constitui o outro no tecido social, em razão de suas origens étnicas e sua condição de classe, pois é negra e pobre. Em *El beso de la mujer araña*, também de Puig, o protagonista Molina canta boleros para passar o tempo e para entreter-se enquanto está preso.

Em *Sólo cenizas hallarás*, as personagens principais – Yolanda, Wilson, Estela, Sotero, Evelinda e Freddy – ouvem boleros e, por vezes, cantarolam para passar o tempo e, de certo modo, para preencher o vazio de seu presente, que lhes parece infinito, como observa o próprio narrador a propósito da personagem Freddy Nogueras. Em, *Onde andaré Dulce Veiga?*, do brasileiro Caio Fernando Abreu, é a canção de feição romântica *Nada além* – que o narrador protagonista ouve sob um novo arranjo – que o leva à busca por Dulce Veiga, famosa no passado como cantora e desaparecida do *star system* no auge da fama (como Greta Garbo).

Também em *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) e *La amigdalitis de Tarzán* (1999), do peruano Alfredo Bryce Echenique, cujas diegeses estão estruturadas numa articulação híbrida entre o romance sentimental e o melodrama, as personagens são constantemente apresentadas em situações narrativas nas quais estabelecem algum tipo de relação com a canção popular de feição romântica – especialmente no tratamento nostálgico, pela memória, de relações afetivas fracassadas que, no entanto, lhes ofereceram momentos felizes, no passado.

Há, ainda, certos romances cujas personagens são marcadas, justamente, por serem cantoras de boleros, como é o caso de Daniel Santos, em *La importancia de llamarse Daniel*

Santos, de Luis Rafael Sánchez, Beto Galán, em *Bolero*, de Lisandro Otero, Pedro Infante, em *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), de Eduardo Liendo, ou *La Sirena*, protagonista de *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres, romance mais recente, publicado em 2000.

Por essas apropriações, fica sugerida a popularidade de tais canções junto aos leitores, que são ou podem ter sido, também, ouvintes de muitas delas ou tê-las conhecido por meio de filmes, radionovelas e telenovelas de que são ou foram espectadores. Por vezes, a própria diegese corrobora a ideia de difusão e popularização de tais canções, pela participação das personagens em clubes sociais, bailes e outros eventos animados por músicas, orquestras ou cantores.

Boquitas pintadas, de Puig, é um exemplo disso, pois parte da intriga que constitui o conflito dramático, que envolve a personagem Nélide (ou Nené) – a qual ocupa a posição de mocinha, na história narrada – deve-se ao desentendimento entre ela e Celina (irmã do namorado de Nélide), em razão dos preparativos e da escolha da rainha do baile da primavera de Coronel Vallejos de 1936. Em certa medida, essas apropriações se ajustam a uma política cultural de promoção de um

maior acesso – apesar de limitado – pelo público-leitor latino-americano, através da desestabilização (ruptura) da oposição categórica entre a cultura hegemônica e a subalterna. [...] os leitores podem “reconhecer” o já “conhecido” do bolero e ter acesso ao novo, que é o discurso literário (VALERIO-HOLGUÍN, 2008, p.218).

E pode-se acrescentar ao trecho de Valerio-Holguín que o percurso inverso também ocorre: o leitor de literatura pertencente às gerações mais recentes que, ainda que conheça o bolero enquanto gênero musical, não foi ouvinte desse ritmo em seu cotidiano, amplia seu contato com ele por intermédio dos romances que lê, os quais acabam por recolocar em circulação

os ritmos que mobilizam para a elaboração de sua diegese.

O diálogo com a canção popular enquanto matriz escritural e cultural, em tais romances, cria, também, nas narrativas, um lugar discursivo apropriado para discussões, esclarecimentos e, mesmo, ensinamentos sobre a música em geral e, especialmente, sobre o cancionero popular latino-americano, por meio de trechos críticos ou metalinguísticos sobre a música e a estética melodramática (enquanto modo de representação) e de personagens cujo conhecimento sobre tais temas perpassa toda a história narrada. No romance *Bolero*, de Lisandro Otero, a personagem El Profesor apresenta o que poderíamos caracterizar praticamente como aulas ou seminários, que chegam a ocupar várias páginas consecutivas da diegese, sobre a música.

Essas explanações sobre a música feitas pela personagem funcionam como orientações para uma reflexão sobre a natureza transcultural da música popular na América Latina e, de certo modo, da própria narrativa também. Marcados pela tendência à metalinguagem, herança das literaturas de vanguarda da primeira metade do século XX, os romances de estética melodramática do pós-*boom* recorrem a esse procedimento, por vezes, não só para legitimar a apropriação do cancionero popular à sua diegese, mas também para democratizar o lugar do discurso literário, aproximando-o de esferas culturais historicamente marginalizadas, como a canção popular de feição romântica. Tais narrativas investem na configuração de textos que são, também, “dançados” e “bolerizados”, por vezes, conforme sugere o narrador (às vezes, ensaísta) Luis Rafael Sánchez, nas primeiras páginas de *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

Ao tratar criticamente os ritmos musicais populares apropriados pelas histórias narradas nesses romances, evidencia-se a relevância que tais ritmos apresentam, nos planos cultural e antropológico, para a própria configuração de uma ideia de América Latina moderna, no âmbito da cultura, especialmente em seus estágios desiguais de passagem pela modernidade

e pelos processos modernizadores que marcam os centros urbanos dos diversos países ao longo do século XX. Para Luis Rafael Sánchez,

Órfica hasta la temeridad es la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos. Órficos son los naturales de la América amarga, la América descalza, la América en español que controversian en la cama donde el amor ya arribó (SÁNCHEZ, 2000, p.105).

Orfeu, convertido em *sonero* no romance do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, lega ao indivíduo latino-americano moderno suas habilidades para cantar seus amores e seus desgostos. O procedimento de Sánchez, que poderíamos caracterizar como sendo contrapontístico, privilegia uma interpretação da cultura e da literatura latino-americanas a partir de conexões com elementos em geral invisíveis, marginais ou periféricos na tradição cultural ocidental, e aponta para uma concepção de arte que, mesmo quando se vale de elementos estrangeiros para sua constituição, não se limita à simples identificação com eles nem a ser mera repetição sua.

Por mais que seja óbvio, não é descabido lembrar que os romances de que tratamos neste estudo constituem uma interpretação da própria ideia de América Latina na era das sociedades de consumo e da cultura de massas à que se circunscrevem. A transculturação de heranças e apropriações tão variadas justificaria, não sem certa ironia, para Sánchez, que os indivíduos expressem seus sentimentos via bolero. “El bolero que demanda el beso devorador de los ombligos” (SÁNCHEZ, 2000, p.105) e, desse modo, vincula-se à necessidade de um outro para afirmar, também, a individualidade do enunciador.

Esse ritmo se torna correlato da problemática histórica e cultural da própria América Latina: sua condição de “o outro”

aos olhos alheios, e necessidade do(s) outro(s) para sua configuração e constituição econômica, política e identitária (problemáticas), que marca os discursos sobre a América Latina, ao menos desde a chegada do europeu.

A natureza antropológica e culturalmente híbrida da América Latina permite que muitas personagens das narrativas desses romances encontrem, portanto, na canção popular, uma espécie bálsamo para todas as ocasiões, não havendo “flor que no se loe ni dolor que no se duela en una estrofa ni sed que no se melodie en la América descalza” (SÁNCHEZ, 2000, p.105), pois essa América é órfica “hasta la temeridad” (p.106), para o autor. É expressivamente relevante a semelhança sonora entre órfico e órfão (órfico/huérfano, em espanhol), que acaba apontando para o quase sempre presente tema ou problema das origens, no pensamento e nas artes latino-americanos.

A recorrência do bolero enquanto matriz escritural vinculada, também, à cultura popular, corresponde à ideia de que ele é capaz de manifestar-se como expressão de identidades deslocadas, conforme observa Vanessa Knights. De certo modo, o

bolero proporciona um espaço para a expressão de uma voz popular de contestação, no marco urbano e moderno das grandes cidades latino-americanas. Ele resiste a divisões hierárquicas de classe, gênero sexual e raça para construir um espaço cultural múltiplo, mas comum, uma espécie de teatro da memória popular ou arena para as fantasias e os desejos coletivos. Ele se encontra em todo o continente, mas diferencia-se em cada lugar para diferentes grupos (KNIGHTS, 2008, p.13).

Além disso, o caráter democratizante que o bolero porta e que os romances em análise apropriam para sua configuração se ajusta à própria proposta crítica de tais narrativas, uma vez que o bolero e esses romances se vinculam por meio de um

elemento em comum – o melodrama –, cuja natureza, desde sua gênese enquanto prática cultural, pode ser vista como sendo típica de uma arte democrática, conforme defende Brooks.

Para Brooks, o melodrama “relocaliza e rearticula os sentimentos morais mais básicos e celebra o signo do direito”, colaborando para a “relocação e rearticulação de uma moralidade oculta” (1995, p.43). Nos romances estudados, o bolero funciona, pois, como instância discursiva mediadora, ligando-se a motivos históricos, sentimentais e políticos, em sentido amplo, pois o

bolero – produto do *romance* da guitarra espanhola e do tambor antilhano (e de outras músicas que vamos enumerando), também canta verdades sociais, pois nem tudo é cor-de-rosa no mundo, nem tudo é sofrimento amoroso... pois o bolero também canta a dor do racismo, a xenofobia, a pobreza, inclusive aquilo que antes se chamava “luta de classes”, e hoje... perdida nesse emaranhado de “linguagens transparentes” e de “morte das ideologias”, não sei como se chama... mas existe: *eppur si muove* teria dito Galileo (ZAVALA, 2000, p.42).

Talvez por isso o bolero apareça, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, muitas vezes, associado a diversos campos do saber (mesmo que, vez ou outra, permeado por certa ironia). Molina, em *El beso de la mujer araña*, comenta com Valentín: “– Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto” (PUIG, 1997, p.143). E El Profesor, em *Bolero*, de Lisandro Otero, segue a mesma linha de pensamento, ainda que ressoe certa ironia em sua fala. Segundo ele, tudo

puede hallarse en el bolero: ética y filosofía, estética y sociología, orientación para el

extraviado, orden para el desconcertado, esparcimiento para el entristecido, contentamiento para el solitario, resignación para el abandonado, avenencia para los distantes, exaltación para el abatido, conformidad para el congojado, ¿qué panacea puede ser más variada en su aplicación, más ventajosa en su aprovechamiento, más benéfica en su eficacia? (OTERO, 1983, p.164-165).

Há na declaração certa defesa do bolero no que ele porta de valor humano para o indivíduo representado em tais narrativas. Do mesmo modo que Lezama Lima (1988) rompe com a perspectiva histórica de Hegel, para quem a América não cabe ou não se enquadra numa visão eurocêntrica da história universal, razão por que o filósofo simplesmente a descarta desse âmbito, El Profesor, no trecho acima, substituí a suposta “carência” de sistemas filosóficos, estéticos e de pensamento, na América Latina, pelo bolero.

Num procedimento que não deixa de ser, também, de ficcionalização da cultura e da história latino-americanas (e, portanto, também pode ser questionado), a personagem parece supor que, por vezes, os sistemas de referência cultural e filosófica europeus ou norte-americanos não se ajustam à realidade da América Latina moderna, e opta por deslocar seu eixo de referência, assemelhando-se nisso ao que faz o narrador ensaísta de Luis Rafael Sánchez, para quem “–Vida es lo que pasa mientras hacemos otras cosas, dice el fleumático por británico John Lennon. Vida es lo que hacemos mientras pasan otras cosas, dice el cumbanchero por antillano Daniel Santos” (SÁNCHEZ, 2000, p.93). Opera-se, portanto, um deslocamento de foco rumo à intimidade, junto à qual se situa a vida, para as personagens. Ideia semelhante também é desenvolvida na narrativa de Lisandro Otero.

No tocante ao bolero, no trecho de Lisandro Otero citado acima, refuta-se, por exemplo, a aceitação tranquila da

possibilidade de uma fruição desinteressada no campo da arte, na América Latina moderna. Por outro lado, sua aposta no bolero constitui uma alternativa de refuncionalização desse ritmo, outorgando-lhe a função de via de reflexão que, enquanto linguagem, ele, de fato, é. A ironia está, portanto, em que o bolero, segundo a lógica da personagem El Profesor, passaria, paradoxalmente, de panaceia a sistema de orientação filosófica e estética, justamente pela carência de um sistema próprio que figure como tal, em nosso tecido cultural.

Enquanto os modelos filosóficos eurocêntricos são de base racional, esse seria, portanto, de base sentimental, mas nem por isso menos válido. Trata-se, de certo modo, de um comportamento produtivo nos processos de elaboração identitária da modernidade latino-americana, em que se selecionam elementos que as sociedades europeias e norte-americanas deixaram em segundo plano ao longo de suas transformações culturais. As culturas latino-americanas, por vezes, apropriaram-se de elementos culturais à margem no tecido social, refuncionalizando-os.

Estamos, portanto, ante a função social primeira do bolero, segundo a lógica dos romances que constituem nosso objeto de estudo e dialogam com o cancionero popular enquanto matriz escritural e cultural, no pós-*boom*: conferir um lugar enunciativo que reconheça como válida e legítima, também, a marginalidade sentimental como via de expressão da subjetividade, porque “Admirarlo [a Daniel Santos, y por ende al bolero, en el contexto] es una seña de identidad para los derrotados que respiran porque el aire es cachete todavía. Los que dan la existencia buscando un poquito de felicidad. Los que no tienen en qué caerse muertos” (SÁNCHEZ, 2000, p.63).

Os elementos temático-formais provenientes da canção de feição romântica constitutivos da diegese desses romances passam a cumprir não apenas a função de entretenimento como produto que o mercado associou à cultura de massa. O bolero e os demais ritmos populares apropriados por tais romances correspondem, também, a uma via de expressão de

subjetividades marginais ou marginalizadas, como foram, inclusive, alguns de seus próprios expoentes – como Cantinflas, Carlos Gardel, Daniel Santos, por exemplo –, a legalização dos “antiheroísmos lumpenales” em nossa cultura, na expressão de Luis Rafael Sánchez. Como observa, com certa ironia, Carlos Monsiváis, “o povo derrotado transforma-se no amante ressentido” (MONSIVÁIS, 1977, p.90).

Na apropriação do bolero para a configuração diegética dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, ele também serve à expressão do amor e da insatisfação das personagens, em relação a suas experiências amorosas – é o que vemos, por exemplo, em *Arráncame la vida*, em cuja história narrada, Catalina recorre ao bolero para expressar seus sentimentos paradoxais em relação a Andrés (seu marido), que a faz sofrer, porém, de uma maneira difusa, também a faz um pouco feliz. Se, por um lado, com o bolero ela lamenta crise de seu casamento: “sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor” (MASTRETTA, 1997, p.191), na mesma sequência, entretanto, Catalina canta “Arráncame la vida”, tornando ambígua a sua relação de (in)satisfação em suas vivências amorosas com Andrés.

No “teatro de afinidade sentimental”, internacionalmente conhecido como América Latina – a sugestão e a expressão são de Luis Rafael Sánchez em *La importancia de llamarse Daniel Santos* –, o bolero (representado por sinédoque, em seu romance, por Daniel Santos) “colma las expectativas de los marginados sentimentales que escupen lagrimones a la mención solitaria de su nombre” (SÁNCHEZ, 2000, p.90) e que, para o autor, se encontram em todos os estratos sociais, pois

Daniel Santos no es, impositiva, monográficamente, por antonomasia, un cantante para fregonas, dependientes de la chalina engrasada, taxistas del sobaco irredento, ordinariotes que no tienen donde caerse muertos, putones

embellacados por los centauros que los escalan, hampones, gentuza y gentucilla tildada de plebe de mierda, chusma, morralla, broza, el inefable lumpen. Tampoco Daniel Santos es impositiva, monográficamente, por antonomasia, un cantante que escarba la lacrimosidad inédita de los marginados vistosos: los burgueses, los oligarcas, los ricachones (SÁNCHEZ, 2000, p.91).

Conforme aponta o narrador-ensaísta Luis Rafael Sánchez, por um lado, os ritmos musicais melodramáticos, especialmente o bolero, alcançam uma dimensão transnacional (latino-americana) nessas narrativas. Contudo, por outro lado, não se homogeneízam nem se desterritorializam. O bolero se manifesta enquanto gênero híbrido que é, permitindo, pois, que as personagens que o buscam como elemento para a expressão da subjetividade se insiram numa dinâmica que é coletiva – visto que está relacionada ao movimento mais amplo de difusão e circulação do bolero via meios de comunicação de massa –, mas que lhes permite elaborar, também, uma resposta íntima e individual a partir dos produtos massivos que consomem (KNIGHTS, 2008).

No plano coletivo, por sua vez, o bolero mobilizado pela narrativa aponta para desejos e sonhos fracassados, como se, pela voz, o cantor protestasse “por todo lo que la vida tiene de madrastra” (SÁNCHEZ, 2000, p.44), incluindo-se a história social marcada pela pobreza, pela exploração econômica, pela dominação imperialista estrangeira e, também, pelas aspirações democráticas e igualitárias por vezes cerceadas por golpes de estado, autoritarismos e ditaduras.

Em *Tengo miedo Torero*, por exemplo, enquanto, por um lado, a existência inicial da personagem protagonista Loca del Frente se situa no marco dos programas de rádio caracterizados pela transmissão de canções de feição romântica, como o programa *Al compás del corazón* que ela acompanha

diariamente, ligada, portanto, a uma perspectiva alienadora, por outro lado, ela é a única entre as personagens importantes na narrativa (excetuando-se as personagens de fundo histórico) que vivenciou o período político oligárquico chileno anterior ao governo de Allende, o período governado por Salvador Allende e o período posterior ao golpe de estado que colocou Augusto Pinochet no comando da ditadura militar.

Desse modo, a *Loca del Frente* é a única personagem portadora de uma vivência histórica capaz de estabelecer uma visão de conjunto sobre o presente político representado na diegese. Na verdade, a narrativa de *Tengo miedo torero* acaba por manifestar-se, então, como um testemunho difuso de uma época em que a utopia, nos termos da Revolução Russa de 1917 ou da Revolução Cubana de 1959, não existe mais. O sonho, ao menos parcialmente, fracassou.

Envolvidas numa atmosfera de melancolia e mutismo, as personagens das histórias narradas nesses romances acabam associando às suas questões privadas as representações de aspirações ou frustrações que se situam, também, por vezes, no plano coletivo. Em *Sólo cenizas hallarás*, em meio ao contexto de crise que marca a queda da ditadura de Trujillo, na República Dominicana, as incertezas coletivas das personagens (e, por extensão, dos indivíduos representados) recaem sobre suas vivências pessoais. A aparente inércia dos indivíduos, “surpresos com a ausência dos bárbaros”, para lembrar o poema de Kavafis, afigura-se-lhes como uma espécie de destino (melodramático) ante o qual não sabem como reagir, o que, por vezes, se manifesta nas suas vivências íntimas. É o que ocorre na relação afetiva entre Yolanda e Carmelo, que fracassa porque nenhum dos dois se dispõe a agir em prol da realização de seu desejo, o que na diegese se liga, ainda, às concepções machistas e conservadoras do discurso melodramático, pois Yolanda não é mais virgem:

¿Insistiría Yolanda en cuanto se le pasara la
llantina y volviera a crecerle en el pecho la

llamita de la esperanza? Parecían sonar en el aire los acordes de la Quinta (tantatachán) que para todo el mundo indica el misterio por resolver, la atmósfera enigmática con que la vida a veces nos envuelve. Pero el problema siguió igual ya que ni ella llamó ni él [Carmelo] acudió a su lado en esa batalla de orgullo sordo y ciego que ambos, sin darse cuenta, habían entablado, abonando el terreno para los enemigos del amor (VERGÉS, 1981, p.192).

O recurso a motivos (típicos da estética melodramática) da canção de feição romântica, nessas narrativas, corresponde à busca de um refúgio onde as personagens possam suportar as agruras de seu presente. Trata-se de recorrer a “Canciones modernas de consuelo para ladrarle al dolor” (SÁNCHEZ, 2000, p.61), nesse contexto excêntrico, em que os indivíduos não encontram lugar seguro no tecido social – como uma via de expressão de seus desejos e frustrações (eróticos, políticos, simbólicos, etc.).

Em *Sirena Selena vestida de pena*, já quase ao final da narrativa, o narrador (ou narradora ou narrador identificado com uma identidade travestida) observa:

Porque así es la vida, baby. Una ríe mientras canta que se muere, y se endroga mientras ve perfectamente, y se confunde mientras ríe carcajadas, porque así es la vida en este caldo de islas sancochadas por el hambre y por las ganas de vivir de acuerdo a otra realidad (SANTOS-FEBRES, 2000, p.261).

Essas considerações soam, também, a canção popular de feição romântica, como nos versos do tango “Volvió una noche”, de Alfredo Le Pera, que, aliás, figuram na epígrafe introdutória da segunda parte da narrativa *Boquitas pintadas*,

de Puig: “Sus ojos azules muy grandes se abrieron/ mi pena inaudita pronto comprendieron/ y con una mueca de mujer vencida/ me dijo ‘es la vida’ y no la vi más”. De certo modo, aceitando-se ou não que a canção de feição romântica funcione como um lugar imaginário de realização individual para as personagens desses romances – Ipola (1986) defende que ao menos o tango não se ligava a tais aspirações junto a seus ouvintes, nas primeiras décadas do século XX –, pode-se aceitar que elas encontram nesse universo simbólico a expressão de uma tristeza funda e ao mesmo tempo não trágica, o tom certo “de uma radical melancolia, que não se descambava no desespero, mas tampouco se resignava no esquecimento” (IPOLA, 1986, p.6).

Certas personagens se orientam rumo ao desejo de realização pessoal, limitando-se, por vezes, à vivência imaginária e, por fim, descobrem que, enquanto sonharam com o amor dos atores de Hollywood (Mabel, de *Boquitas pintadas*) ou com o amor impossível do jovem guerrilheiro (Loca del Frente, de *Tengo miedo torero*), ou, então, com o amor passado com “el jardinero de delicias” Daniel Santos (entrevistada, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*) o tempo passou. Ao passo que as narrativas dos romances mantêm certa ambiguidade na manipulação dos discursos das canções que apropriam, as personagens parecem, por vezes, não aspirar a nada além da própria ilusão da autorrealização, como diz a letra da canção *Nada além*, composta por Custódio Mesquita e Mario Lago em 1938, inserida na diegese de *Onde andarás Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu.

O desejo não claramente representado acaba apontando, por vezes, para o vazio existencial das personagens: “*Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa*” (ABREU, 1990, p.194), diz Dulce Veiga, na narrativa do romance de Abreu. A canção se presta, por vezes, nesses romances, à expressão de uma ausência difusa, mas significativa para as personagens, e característica de sua inserção (transitória, também) no contexto da

modernidade, ele mesmo marcado pelo mito da bastardia do indivíduo e do artista, no campo da arte.

Não deixa de manifestar-se, também, como um lamento pela decadência e crise dos próprios gêneros musicais populares de feição romântica, na América Latina, entre os anos 1960 e 1980, aproximadamente, especialmente em razão da crescente presença da música norte-americana. Em *Sirena Selena vestida de pena*, a passagem a outros estilos musicais nesse período é notada e, de certo modo, lamentada por Leo-cadio (a Sirena), quando La Migueles o leva ao bar onde atuava como cantora, no passado: “se nota distinta por la música. En esa barra no se tocan bachatas ni merengues ni nada de eso. Pura música americana lo que se oye desde abajo” (SANTOS-FEBRES, 2000, p.248-249). Enquanto procedimento literário, esse aspecto de vazio existencial e de lamento das canções apropriadas pelas narrativas retoma temas universais da literatura, incursionando em:

Temas permanentes, em certas doloridas constâncias da condição humana. A consciência de não ter sido amado, a dilacerante certeza de que o passado é irrecuperável e que somente podemos aspirar à velhice e à morte, o sentir que envelhecemos ou já estamos velhos, o saber que em algum momento da nossa vida perdemos definitivamente algo que era para nós fundamental; e também, obviamente, o ter coragem e valor moral para nos defrontarmos com esse nosso destino (IPOLA, 1986, p.6).

Ante tal crise de perspectivas das personagens, voltamos à canção popular de feição romântica: “¡Qué extraña es la vida!/ Hay quienes lloran de alegría/y hay quienes cantan por no llorar” (SÁNCHEZ, 2000, p.61). E o discurso melodramático, desde sua origem associado ao canto, legitima-se para tal fim, no plano diegético dos romances. A apropriação do bolero

supõe, por vezes, uma espécie de alienação constitutiva que, no entanto, funciona como baliza para a elaboração de narrativas e experiências individuais que levem as personagens a possibilidades de superação de suas angústias e perdas e, inclusive, a momentos de visão crítica de sua própria condição, no tecido social.

No que se refere aos percursos síncrono-diacrônicos concernentes ao diálogo entre a literatura e a canção popular envolvido na constituição polifônica dos romances que constituem o tema de nosso estudo, trata-se de uma dinâmica em que a literatura serviu à elaboração de um *corpus* de letras de canções do cancionero popular latino-americano, e os romances de estética melodramática do pós-*boom*, por sua vez, apropriaram-se de tais canções.

Quanto ao bolero, Julio Rodríguez Puértolas (2004) observa que são comuns certos ecos das literaturas hispânicas nas letras de suas canções, especialmente, segundo o autor, ecos provenientes da literatura peninsular. Há, por exemplo, o bolero “La vida es sueño”, de Arsenio Rodríguez, explicitamente inspirado no drama homônimo de Calderón de la Barca. A rima LXVIII, de Gustavo Adolfo Bécquer (“Podrá nublarse el sol eternamente”), constitui o substrato motivacional de “Piel canela”, de Bobby Capó. O bolero “Tus pestañas”, de Alberto Villalón, por sua vez, dialoga com as rimas XIII (“Tu pupila es azul, y cuando ríes”) e LIV (“Entre el discorde engendro de la orgía”), de Bécquer, também. O bolero “Aquellos ojos verdes”, letra de Adolfo Utrera e música de Nilo Menéndez, porta uma relação de intertextualidade com a rima XII (“Porque son, niña, tus ojos”) e a lenda “Los ojos verdes”, ambas de Bécquer. E o bolero *Obsesión*, de Pedro Flores, encontra ressonâncias em *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

A literatura modernista hispano-americana também contribuiu para a constituição do *corpus* bolerístico. “Gratia plena”, “Bendita seas”, “Muchachita mía” e “La canción de flor de mayo” são boleros resultantes da adaptação de versos de Amado Nervo por Tata Nacho (Ignacio Fernando Esperón) e

Mario Talavera (ZAVALA, 2000). E boleros como “Te quiero, dijste”, de María Grever, e “Perfume de gardenia”, de Rafael Hernández, recuperam a sensibilidade e o estilo da poesia modernista (PUÉRTOLAS, 2004).

Lendo os romances que constituem o *corpus* de base de nosso trabalho, encontramos, também, inúmeras vinculações propostas, no nível diegético, entre escritores hispânicos e as letras de bolero. El Profesor, em *Bolero*, por exemplo, identifica elementos pertinentes ao bolero na poesia de Francisco de Quevedo, num procedimento que é, também, marcado pelo contraponto (e pelo humor):

Habría que imaginar qué excelente autor de letras de boleros habría sido Francisco de Quevedo que escribió: su cuerpo dejarán, no su cuidado;/serán cenizas, más tendrá sentido;/ polvo serán, más polvo enamorado. Que describió tan exactamente el amor. Es hielo abrasador, es fuego helado,/ es herida que duele y no se siente,/ es un soñado bien, un mal presente,/ es un breve descanso muy cansado. Y también: Tras arder siempre, nunca consumirme;/ y tras siempre llorar, nunca acabarme/ tras tanto caminar, nunca cansarme; y tras siempre vivir, jamás morirme;... Quevedo habría sido más popular que Agustín Lara (OTERO, 1983, p.98-99).

E num dos trechos em que trata da personagem China Bella, por meio do discurso indireto livre, ressoa no discurso do narrador de *Bolero*, também, o conto “La Caperucita color de rosa”, do modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, identificando a personagem Olimpia, que fora esposa de Beto Galán (personagem tema do romance), à protagonista do conto de Nájera, que é, por sua vez, uma paródia do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”. Segundo o narrador, “la Caperucita

[Olimpia] era en verdad el lobo feroz” (OTERO, 1983, p.168), mesma conclusão do narrador, no conto de Nájera. Tais vinculações corroboram a ideia de Juan Podestá Arzubiaga, para quem, em sua formação, “o bolero é parte do modernismo hispano-americano, nutrindo-se desse projeto estético e político” (ARZUBIAGA, 2007, p.101).

Em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, o narrador -ensaísta relaciona *La Celestina*, Antônio Machado – “Camionantes” –, Sor Juana Inés de la Cruz – “Este que vês, engaño colorido” –, entre diversos outros, à sua fabulação sobre o bolero, também. O recurso à canção romântica, especialmente ao bolero, reconhece nessa matriz escritural uma das expressões da modernidade latino-americana, desse modo. Segundo West-Duran,

o bolero é um híbrido de quatro modernidades: a do barroco, a que surge do romantismo (aceitando-se que nosso romantismo foi tardio e pobre), a do modernismo literário que renovou a literatura escrita em castelhano, e outra que acompanhou as nossas vanguardas artísticas até o *boom*. Em sua visão de mundo, e também em sua retórica, participa de um romantismo repisado, das voltas torcidas e artificiosas do barroco e de certa imobilidade de um classicismo regado a lembranças (WEST-DURÁN, 2008, p.232-233).

Desse modo, a apropriação da canção popular pelos romances de estética melodramática do pós-*boom* opera uma reciclagem de materiais que, em outros momentos ou esferas de circulação, já estavam integrados ao sistema literário e cultural ocidentais, desde a lírica amorosa clássica ao modernismo hispânico, por exemplo. A mixagem realizada no plano diegético acaba por sobrepor temporalidades diversas, projetando a canção popular como sendo um produto ou bem cultural

simbolicamente capaz de conferir algum sentido de coesão ou unidade aos indivíduos que se identificam ou sentem-se representados em tais produtos, apesar das diferenças étnicas, políticas e sociais que pesam sobre eles. De acordo com Carlos Baptista Díaz (2007), tal tendência reflete um mundo em crise que procura legitimar-se frente aos problemas identitários por meio de elementos simbólicos outrora identificados como sendo *cursis* ou *kitsch*, situados no âmbito da marginalidade, do bar e do despeito emocional.

VARIAÇÕES SOBRE O TEMA: A CANÇÃO POPULAR LATINO-AMERICANA COMO CONTRAPONTO POLIFÔNICO

Nos romances elaborados a partir de uma orientação discursiva e motivacional melodramática, nos quais, a presença da canção popular como componente de sua constituição temático-formal se sobressai, sua estrutura se configura numa espécie de sucessivas variações sobre o tema. São fábulas centradas em conflitos polarizados, seja no âmbito individual de vivência das personagens (*Boquitas pintadas*, de Puig; *Bole-ro*, de Lisandro Otero; *Sirena Selena vestida de pena*, de Santos-Febres, etc.), seja no âmbito individual-coletivo (*El beso de la mujer araña*, de Puig; *Arráncame la vida*, de Mastretta; *Sólo cenizas hallarás*, de Vergés; *Tengo miedo torero*, de Lemebel, etc.).

Aos conflitos polarizados se junta uma motivação também centrada na caracterização de personagens e situações dramáticas de fácil identificação pelo leitor, especialmente pelo jogo com opostos como bem e mal, vício e virtude, loiro(a) e moreno(a), vilão(ã) e mocinho(a), etc. Isto é, sua composição se vale de elementos típicos da estética melodramática, apropriados, também, pelo romance-folhetim, cuja relação de diálogo com o melodrama não constitui, para nós, nenhuma novidade. Mas a contribuição das canções populares para a estruturação de tais narrativas consiste em saturar ainda mais sua configuração pleonástica, marcada pelo excesso, no plano

de representação. Em todos os níveis de análise, há elementos temáticos, estilísticos, figurativos e ideológicos identificados com o discurso melodramático na diegese desses romances, mesmo quando a narrativa apresenta o propósito de constituir-se numa vivência que leve a uma aprendizagem (*Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo).

Esses romances se orientam por uma configuração marcada pelo contraponto, articulando-se por meio de uma estrutura marcada pelo excesso de signos e sentimentos, pela ética e por tentativas de liberação associadas às personagens. Desse modo, eles encontram na canção popular uma metáfora correlata que legitima tal composição. São romances elaborados a partir de uma ideia de contraponto, ou, nas palavras da personagem El Profesor, do romance *Bolero*, “aquello podría denominarse sincretismo polifónico, pero dudaba si el término era preciso: le resultaba difícil encerrar en un merbete ese impulso agónico” (OTERO, 1983, p.13).

No campo musical, o contraponto consiste na “combinação de diversas linhas melódicas independentes, embora desenvolvendo-se com coerência harmônica e formando uma unidade” (ALVARENGA, 2009, p.234). No que se refere aos romances que se estruturam a partir de uma matriz escritural identificada à canção popular, no *corpus* que consideramos neste trabalho, tal ideia não corresponde a uma metáfora simplesmente, em razão do substrato musical apropriado no nível diegético. Além disso, essa ideia se efetiva no plano estrutural, também, visto que, em cada narrativa, poderíamos dizer que há vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Em terminologia mais adequada ao estudo da narrativa, isso equivale a dizer que esses romances são compostos por contraposição dialógica ou são polifônicos, na terminologia de Bakhtin.

No plano formal, a natureza polifônica desses romances não constitui nenhuma novidade, visto que se trata de um recurso escritural já há muito tempo incorporado às práticas artístico-escriturais, seja na música – segundo Alvarenga, o

contraponto pode ser identificado na música, ao menos desde o século IX – seja na literatura, segundo Bakhtin. Qual seria, então, sua contribuição ou relevância na configuração dos romances em análise, especialmente, aqui, daqueles que dialogam com a canção popular latino-americana? Essas narrativas conferem voz e lugar a indivíduos e manifestações linguístico-culturais que tradicionalmente figuraram como o outro, no tecido sociocultural. O procedimento consiste em aproximar-se das diversas periferias sociais que a canção popular percorre, enraizando-se nelas.

A incorporação de ritmos musicais populares latino-americanos ao plano diegético constitui, também, uma opção politizada por parte dos autores, em consonância com certo afã político que é característico do romance do pós-*boom*, pois o

foco sobre a emoção e a intimidade, as relações interpessoais, os vínculos familiares, os elos da amizade e a solidariedade do bairro fazem um contraponto com as estruturas sociais modernas e os processos macro-sociais, para conectar-se a memórias de outras épocas pela criação ou o descobrimento de raízes históricas (KNIGHTS, 2008, p.8).

No bolero, tais raízes se relacionam à herança cultural africana nos processos de transculturação na América Latina, especialmente à natureza socializável marcada pela promoção da interação entre indivíduos ou entre indivíduos e seu entorno. Como lembra a personagem El Profesor, do romance *Bolero*, de Lisando Otero:

El arte negro es un arte transido de socialidad, según Fernando Ortiz, quien también dijo que el negro es quizás el más gregario de los seres humanos; si bien toda música tiene una significación social, en los negros es más

ostensible ese propósito, sobre todo al contraponerla al arte europeo, que es individualista. En África, la música forma parte del *folk* y es esencialmente democrática: detrás de la música africana siempre se halla la religión, la ética o el drama [...]. Además, el africano posee una imaginación animista que dota de corporeidad e identidad a los objetos y a la naturaleza y, al individualizarlos, les entrega potencias con las cuales convive; por ello, las formas diagonales de su arte: el africano siempre está conversando con su entorno, de ahí surgen las maneras antifonales: el solista dice una oración y el coro le responde: siempre haciendo un canto plural: es el hombre quien interroga y el mundo que le responde (OTERO, 1983, p.54).

A própria explicação extensa da personagem El Profesor se constitui num procedimento que põe os saberes em movimento. Sua fala se organiza a partir de frases que se conectam por dois pontos em vez de interromperem-se por ponto final, e articula ideias pessoais ao discurso já incorporado à ciência e, desse modo, apresenta-se, também, como mais uma voz sobre o assunto de que trata. A personagem aponta para a capacidade de reconhecer o indivíduo no outro que tais romances manifestam. Ao transpor para o texto literário trechos de letras de canções populares, procurando imitar, por vezes, contextos enunciativos popularizados por seus intérpretes, tais narrativas colaboram para, de certo modo, aproximar da enunciação da narrativa as enunciações dos próprios indivíduos (ou seus estilhaços) a que as canções se conectam, seja no âmbito criativo e composicional, seja no que tange à sua fruição e recepção, pelo público. “El solista dice una oración y el coro le responde”.

A possibilidade de que todos os indivíduos tenham voz e a expressem, nessas narrativas, aponta para um desejo e uma

prática democráticos que encontram na canção popular um aliado que reconhece ou propicia a manifestação da individualidade das personagens, mesmo quando elas figuram na sociedade de massa e na periferia. A personagem Lucila, empregada doméstica, negra e pobre, em *Sólo cenizas hallarás*, isomorfia da personagem Rabadilla, de *Boquitas pintadas* – que apresenta, inclusive, um par romântico semelhante ao desta no romance de Puig (o soldado Sotero, no primeiro romance; o oficial Pancho, no segundo) –, “Todos esos boleros se los sabía de memoria, los que más le gustaban eran reloj no marques la horas porque voy a enloquecer, doquieras que tú vayas si te recuerdas de mí, los aretes que le faltan a la luna y ése del poeta lloró, el poeta lloró, el poeta lloró” (VERGÉS, 1981, p.43).

O universo imaginário marginalizado típico das letras de bolero, nesse caso, não só se coaduna à natureza das vivências individuais da personagem, na narrativa de Pedro Vergés, no fragmento acima, razão por que se identifica com as personagens das letras das canções que escuta, mas também se constitui, para Lucila, numa via de enunciação. Por meio das canções que conhece e canta – como Rabadilla, aliás, na narrativa do romance de Puig –, ela encontra lugar, voz e certa individualidade, ainda que apenas por momentos, no tecido social. A ambiguidade de sua enunciação constitui, paradoxalmente, um lugar de liberdade que reconhece as amarras sociais que marcam a existência da personagem, sem submeter-se plenamente a elas enquanto a personagem (se) enuncia. Como se lê em *Sirena Selena vestida de pena*, a propósito da personagem protagonista, “lo único que tiene es su voz para lograrse otra [voz] más lejos” (SANTOS-FEBRES, 2000, p.13).

Molina também conhece quase todos os boleros de Agustín Lara, em *El beso de la mujer araña*. Nesse romance, apesar de ser quem mais fala ao longo da diegese, Molina fala sempre *com* Valentín, não fala *para* Valentín. Enquanto dialoga com o outro, politiza-se e politiza sua sentimentalidade, mas, ao mesmo tempo, permite que esse outro (Valentín) se torne

sujeito da e na linguagem, também. As categorias fundamentais, no plano enunciativo da narrativa, são, desse modo, a coexistência e a interação. Por isso, não há reificação, um indivíduo não se converte em objeto do outro. Situação semelhante é recuperada na diegese de *Tengo miedo torero*, de Lemebel. Por meio de um discurso melodramático associado ao bolero (e, também, ao cinema), em tais narrativas, “a vida sexual põe-se em comunicação com a vida afetiva, a vida social, a vida religiosa, a cultura, uma vez que [se] tira a vida sexual de seu gueto” (ZAVALA, 2000, p.150).

Os romances do pós-*boom* em análise acabam por manifestar – por meio do diálogo, do discurso indireto livre ou da enunciação interposta – certa capacidade de captar a individualidade do outro, de vê-lo “em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz [do autor] e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetiva” (BAKHTIN, 2000, p.12). Nesse procedimento, a voz autoral também se manifesta, mas na condição de uma das diversas vozes que se enunciam no discurso da narrativa, sem hierarquizá-las no plano da representação literária.

Talvez por isso esses romances sejam, por vezes, censurados pela crítica como alienados ou sejam acusados de consumir, de maneira aparentemente pouco crítica, os produtos da cultura de massa em geral agenciados pela indústria cultural e pelo mercado, também para interpelar os indivíduos na promoção do capital. Pode ser que isso também ocorra, mas talvez não se trate apenas disso. Como reflete Iris Zavala:

Esse discurso de fronteiroço, esse sincretismo do discurso americano que é o bolero, em que se sobrepõem como arranha-céus a África, a Europa e a América, é um híbrido de combinações intermináveis, desperta a heterogeneidade, o fragmentário, a citação reacentuada, o cruzamento de fronteiras, a poliglossia, a

palavra referida, os jogos linguísticos que se envolvem em contradições, ironias, agudezas, paródias; e, ainda mais, nele produz-se o encontro da linguagem e da *língua*. A mistura de ambos cria a contingência e as descontinuidades que afetam todos os discursos e, inclusive, a existência do Outro. Ele se autocita, repete-se, morde a própria cauda, autoparodia a si mesmo, é a dispersão sempre reconquistada, em síncope (ZAVALA, 2000, p.14-15).

A natureza aberta das narrativas se coaduna à constituição histórica discursivamente híbrida e, também, fragmentada das canções que constituem o cancionero popular latino-americano, especialmente o bolero. O caráter dispersivo da canção popular apropriada pelos romances de estética melodramática do pós-*boom* – ainda que, por vezes, tais canções também se apropriem de traços do machismo ou certo conservadorismo em relação às classes sociais – presta-se, portanto, à problematização de questões não resolvidas, tanto no plano estrutural dessas narrativas quanto no âmbito histórico-social.

Quando observamos a organização da história narrada, nos romances de nosso *corpus* principal e, também, do *corpus* ampliado de romances que servem de apoio à nossa reflexão, notamos que, por vezes, o desfecho daquilo que se configura como sendo sua fábula é claro ou preciso. Molina, em *El beso de la mujer araña*, morre, e Valentín é torturado. Em *Tengo miedo torero*, o atentado a Pinochet falha, e o grupo precisa dispersar-se. O narrador-protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* encontra a cantora desaparecida e percebe, ainda, que a procura por ela serviu-lhe como alternativa para o autocohecimento. Em *Boquitas pintadas*, as personagens envelhecem, algumas morrem e as que permanecem vivas descobrem que levaram a vida toda sonhando com o paraíso dos filmes melodramáticos e não aproveitaram o presente de suas vidas cotidianas. Outras narrativas apresentam uma fábula aberta

aparentemente inconclusa: é o caso de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. E poderíamos pontuar os desfechos de cada um desses romances.

Apresentem ou não desfechos abertos, não há neles uma mensagem clara ou monológica que, de modo amplo, sintetize o que se poderia identificar como sendo a visão do autor (ao menos não de modo monológico e unívoco, no plano da representação). Se pensarmos, novamente, na morte de Molina, em *El beso de la mujer araña*, podemos nos perguntar: sua morte corresponde à realização da personagem como heroína romântica à luz dos filmes que sempre admirou? É consequência de sua politização difusa, num contexto marcado pelo autoritarismo? Ou se trata de um ato (individual? Autoral? De ambos?) de resistência a qualquer tentativa de controle e interpelação que o ameaçasse enquanto indivíduo, tentando moldar-lhe a subjetividade, seja pela via da politização seja pela via do entretenimento? Afinal, por um lado, os filmes e os boleros poderiam levá-lo à alienação, mas a adesão aos objetivos investigativos da polícia, por outro, também poderia levá-lo a uma trajetória simbolicamente violenta e questionável no plano ético.

É mais sensato aceitar que todas essas hipóteses são pertinentes e não se excluem. A abertura formal desses romances se coaduna, também, à sua abertura no âmbito das ideias. A ideia que expressam é, justamente, a da dificuldade (ou, mesmo, impossibilidade) de totalização e de síntese (dialética, dicotômica, alegórica, etc.) das diversas contradições e disputas ideológicas, sociais, culturais, discursivas e econômicas que marcam o contexto das personagens.

Os romances mostram personagens imersas em conjunturas complexas – incertezas políticas, mudanças econômicas, processos desiguais de modernização, aspirações à liberdade individual, discussões de gênero, etc. –, que vivenciam uma existência marcada pela contradição. Trata-se de representações narrativas cujas trajetórias individuais não são um caminho de ascensão ou decadência, mas um estado da sociedade

em meio ao qual se situam as situações dramáticas narradas. Há, nesse sentido, uma multiplicidade de planos sociais e certa percepção do caráter contraditório da realidade presente que parecem ser dados concretos de sua época.

O intercâmbio das diversas vozes que se associam e interagem num coro de vozes discursivas e formais sem, contudo, perder a própria integridade, na constituição discursiva e estrutural dos romances em análise, constitui uma esfera de negociação, nessas narrativas. O recurso à canção popular funciona como combinação do tradicional ao moderno, segundo Vanessa Knights e, também:

Humanizando e impregnando de afeto as estratégias de sobrevivência dos atores sociais populares, depois, destruindo uma cosmovisão que permit[e] a esses atores entender um mundo de mudanças e transformações; por fim, [...] também contribui para manter uma proposta de sociedade na qual o central é “a cultura do amor”, convertendo-se, desse modo, numa contracultura da globalização, opondo o valor de uso do amor ao valor de troca da economia (ARZUBIAGA, 2007, p.98).

Desse modo, tais romances acabam colaborando para a recriação da figuração de um imaginário sentimental latino-americano, a partir da canção popular de feição romântica. Neles, o plano sentimental se associa à ética, de maneira que as expressões morais e emocionais se tornam indistinguíveis, num procedimento afim à retórica típica da estética melodramática enquanto modo de representação. Essa postura é coerente com a dinâmica do pós-*boom*, pois, ao mesmo tempo em que os autores parecem expressar o desejo por um mundo melhor e democrático, mostram-se desconfiados em relação aos populismos e autoritarismos e à massificação crescente das sociedades. De modo aparentemente anacrônico,

reivindicam noções de grupo e coletividade. Mas é difícil falar em anacronismo quando o contexto histórico marcado pelo imperialismo político, econômico e, também, cultural se mantém, tornando pertinente a permanência ou a busca de códigos e valores alternativos de subjetividade, como as narrativas melodramáticas e as canções populares de feição romântica.⁵⁵

A configuração aberta tanto do discurso quanto da estrutura dos romances em análise se mostra contrária a agenciamentos opressivos ou repressivos, e a transgressão se converte em narrativa, uma espécie de bolero melodramatizado em cujos espaços sociais,

o erotismo e o corpo são sentidos de forma verdadeira. A música popular emerge como uma maquinaria anti-opressiva: o discurso do “outro” e da “alteridade” sedutora que libera o corpo. [...] Ambos são uma modulação particular de conhecimento e anotações finíssimas sobre a corporeidade da história. Ou seja, estamos diante do comércio da “voz” humana e do corpo. A palavra muda ou balbuciante sobre a sexualidade, que anima, do interior, quem a escuta. São fenômenos multi-sociais num sistema complexo de linguagens amorosas, dialetos e, ainda, sobre o corpo (ZAVALA, 2000, p.49).

O emprego de elementos temático-formais e simbólicos identificados com a estética melodramática, a partir de uma matriz discursiva oriunda do cancionário popular, mobiliza, de certo modo, elementos simbólicos que ainda resistem, ao menos parcialmente, aos processos de alienação agenciados nas ações da indústria cultural. Nesse aspecto, eles podem, talvez, ser considerados anacrônicos e, por tal condição, mesmo quando agenciados pela indústria cultural, parecem portar alguma capacidade de resistência, por seu caráter excêntrico.⁵⁶

Recorrendo, outra vez, às palavras da personagem El Profesor, de *Bolero*, trata-se de “elementos que transformarían la variación en un cuerpo diferente y, a la vez, relacionado con el tema principal” (OTERO, 1983, p.57), isto é, contraponto, diálogo, pois, segundo Bakhtin, a consciência começa, ou se potencializa, onde (e quando) há ou inicia-se o diálogo.

O retorno dos romances de estética melodramática do pós-*-boom* a essas matrizes escriturais e culturais parece apontar para uma aposta narrativa na via emotiva e na subjetividade dos indivíduos no tecido social, como alternativa às investidas constantes do capital econômico. Essa opção escritural também colabora para a compreensão da escolha e da caracterização de certas personagens dos romances em análise – como Molina, de *El beso de la mujer araña*, e La Loca del Frente, de *Tengo miedo torero* – que, mesmo nos anos 1970-1980, constituíam categorias sociais cujos modelos identitários já estavam superados, configurando-se como excêntricos, no plano da representação.

ERA UMA VEZ... E OUTRA, E OUTRA: A PARÓDIA

UM DOS TRAÇOS ESTRUTURAIS MAIS CARACTERÍSTICOS DOS ROMANCES que estudamos neste trabalho é o recurso à paródia em sua configuração. De certo modo, tais narrativas encontram em outras obras artísticas e literárias e em discursos e linguagens já significados no sistema cultural uma importante via de diálogo e de renovação formal do romance latino-americano, no pós-*boom*. No entanto, o processo de consolidação da paródia como elemento construtivo dentro do sistema literário não deixa de ser paradoxal, nesse contexto.

Segundo os formalistas russos, o estranhamento constitui-se no efeito resultante da desautomatização da visão produzida pelo objeto estético, na obra literária (CHKLÓVSKI, 2013; TYNIANOV, 2013a; 2013b). Por sua vez, os romances de estética melodramática do pós-*boom* que figuram no *corpus* de nosso trabalho operam procedimentos de desautomatização e, portanto, de estranhamento, a partir da elaboração paródica de discursos, linguagens e estruturas já aparentemente desgastados dentro do sistema literário que integram. Situa outra vez tais elementos dentro do sistema, refuncionalizando-os e proporcionando-lhes uma nova visão, pois é importante não perder de vista a lição dada por Chklóvski: “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; [...] O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado” (CHKLÓVSKI, 2013a, p.91).

Uma vez que qualquer discurso codificado está aberto à paródia, como lembra Hutcheon (1985), e poderíamos acrescentar, ainda, que quanto mais rígidos são os seus códigos maiores são as possibilidades de que ele seja parodiado, então, são os próprios discursos e códigos associados à estética

melodramática que constituem o principal elemento parodiado nos romances em análise. Podemos, pois, seguir a observação de Tynianov, para quem não é essencial saber quem mobilizou antes ou depois o elemento parodiado, “depende inteiramente da existência de certas condições literárias” (TYNIANOV, 2013a, p.155). Além disso, “o artista influenciado pode encontrar na obra ‘imitada’ elementos formais que servem para desenvolver e para estabilizar a função” (Ibid, 2013b).

São condições dessa ordem que, em certa medida, potencializam nos romances do pós-*boom* o tratamento paródico de linguagens e discursos associados à estética melodramática ou às artes em geral, na América Latina, de temas ou acontecimentos de ordem política ou ligados a fatos históricos, especialmente localizados no século XX (e em sua segunda metade) e potencializam, ainda, a autoparódia.

O próprio tratamento conferido à canção popular, nesses romances, que analisamos anteriormente, é fundamentalmente paródico, na medida em que se manifesta como repetição com distância ou diferença crítica, conjunto de vozes ambivalentes que aponta tanto para uma leitura respeitosa quanto para a ironia, o humor e o destronamento em relação ao emprego que, no plano diegético, tais romances fazem dessa matriz escritural.

Quando o bolero, por exemplo, reelabora figuras, imagens e elementos estilísticos das literaturas hispânicas do barroco e do modernismo, o faz, basicamente, condicionando-os, de algum modo, aos discursos conservadores que orientam (e reprimem) a sociedade latino-americana dos anos 1920-1950, aproximadamente. Movimento semelhante se pode notar em relação ao tango. Basta observar-se, brevemente, o modo como a mulher passa a ser representada nas letras de tais ritmos musicais a partir da década de 1930 aproximadamente, sob um prisma machista e heteronormativo, conforme notam Monsiváis (1977) e Ipola (1986).

Por outro lado, quando os romances de estética

melodramática do pós-*boom* se apropriam desses mesmos ritmos para sua elaboração, procedem ao questionamento dos mesmos valores que os discursos do bolero e do tango por vezes mobilizam sem operar um questionamento crítico evidente, a saber: o machismo, a orientação heteronormativa do tecido social e o patriarcalismo, na América Latina. Essa reelaboração paródica se mostra, por sua vez, desnortatizadora.⁵⁷

Também é paródico o tratamento que Vargas Llosa faz da radionovela, em *La tía Julia y el escribidor*. Nesse romance, os radioteatros da personagem Pedro Camacho são incorporados à diegese, convertendo-se, portanto, no romance do escritor Mario Vargas Llosa também, ao passo que a relação amorosa malvista aos olhos da sociedade e da família do protagonista, entre Varguitas e a tia Julia, que constitui o principal núcleo narrativo, assemelha-se a certos núcleos narrativos das radionovelas de Pedro Camacho. Por esse procedimento, as oposições entre alta literatura e literatura de massa são problematizadas.

Quando, na diegese, Pedro Camacho se apresenta a Varguitas, fazendo uma genuflexão cortesã (aqui, uma paródia carnavalesca) e se diz “—Un amigo: Pedro Camacho, boliviano y artista” (VARGAS LLOSA, 2003, p.35), a narrativa parodia a ideia (já em crise, na modernidade) do artista como um indivíduo que se distingue no tecido social, o que justificaria a importância, para Pedro Camacho, de ser imediatamente identificado como tal (justamente num contexto em que o artista não tem lugar). A situação irônica, no entanto, aponta para a pouca importância da personagem enquanto artista, tanto sob a perspectiva comercial da emissora de rádio para a qual escreve (que comprava, até então, radionovelas importadas de Cuba, negociando-as por quilos, não por qualidade) quanto para o narrador Varguitas, a quem Pedro Camacho se apresenta, na cena mencionada.

É preciso observar, nesse sentido, que, apesar de incorporar em sua narrativa produtos identificados à cultura massiva, Vargas Llosa (por meio do autor implícito identificado ao

protagonista da narrativa – Varguitas) tende a posicionar-se num lugar discursivo distanciado de tais elementos. Disso resulta outra ironia expressa pela paródia, em *La tía Julia y el escribidor*. Tratando do processo criativo de Pedro Camacho, o narrador diz o seguinte:

Como los dirigía e interpretaba todos, [Pedro Camacho] debía permanecer en el estudio unas siete horas diarias, calculando que el ensayo y grabación de cada programa durasen cuarenta minutos (entre diez y quince para su arenga y las repeticiones). Escribía los radioteatros a medida que se iban radiando, comprobé que cada capítulo le tomaba apenas el doble de tiempo que su interpretación, una hora. Lo cual significaba, de todos modos, unas diez horas diarias en la máquina de escribir. [...] Su horario era, pues, entre quince y dieciséis horas de lunes a sábado y de ocho a diez los domingos. Todas ellas prácticamente productivas, de rendimiento *artístico* sonante (VARGAS LLOSA, 2003, p.198-199).

Enquanto o narrador e o autor procuram distanciar-se de Pedro Camacho – é sintomático o uso de itálico como forma de questionar o caráter artístico das radionovelas de Pedro Camacho, no trecho citado –, a enunciação narrativa identificada à perspectiva autoral de Vargas Llosa aponta para o fato de que a configuração da personagem do escrevinhador constitui, por sua vez, uma paródia a Varguitas, aspirante a escritor que, no entanto, não consegue escrever ou não obtém êxito com o que escreve. Se acrescentarmos a isso o fato de Vargas Llosa ter sido um dos escritores latino-americanos que primeiro admitiram publicamente que vive de seu trabalho como escritor e que passa (ou passava) diversas horas diárias escrevendo, veremos que a personagem Pedro Camacho constitui

uma espécie de duplo paródico do próprio Mario Vargas Llosa, na narrativa.

Em *La tía Julia y el escribidor*, tal aproximação fica sugerida à medida que Varguitas, apaixonado pela tia Julia, vai se aproximando pouco a pouco do estilo do escritor de radionovelas. Também em *Bolero* muitas personagens constituem um duplo paródico umas das outras, mas não parece haver um duplo paródico do autor Lisandro Otero: Beto Galã e Olimpia, o verdadeiro e o falso artista, respectivamente; Olimpia e a China Bella, a primeira deturpa a imagem de Beto Galã, já morto, enquanto a última denigre a imagem de Olimpia, ex-esposa de Beto Galã; e as personagens ligadas ao universo popular pelo nome, como Berrinche, Garabato e Tareco, por exemplo, etc.

Em *Sirena Selena vestida de pena*, por outro lado, é a linguagem identificada com o afã de novidade da poesia de vanguarda dos anos 1910-1920, na América Latina, que é parodiada em seu potencial icônico e em relação com o branco da página, para expressar a impressão que La Sirena causa em seu público quando se apresenta cantando:

Untada en cielo y sudor
Sirena
baja desde la cima de su sueño
peldaño
a
peldaño.
Deja su cola junto al mar
allá de orillas (SANTOS-FEBRES, 2000,
p.203).

O procedimento, que dialoga tanto com a poesia criacionista de Vicente Huidobro – por exemplo, no poema “L’Express”, do livro *Poemas árticos* – quanto com os antecedentes caligramas de Apollinaire, é mobilizado de modo a criar o efeito cênico da *performance* da Sirena em um show, como se nota,

ainda, em relação ao mesmo trecho, quando a personagem desce a escada do palco (paródia, por sua vez, dos cenários da Broadway e de Hollywood popularizados pelo cinema):

la Sirena
baja
un
escalón
otro
y otro (SANTOS-
FEBRES, 2000, p.204).

E não só a linguagem artística é parodiada, nesses romances. O emprego de notas de rodapé explicativas tratando do tema da homossexualidade, em *El beso de la mujer araña*, parodia, por um lado, o discurso científico acerca desse tema na época, e, por outro, parodia a prática da paródia ao discurso científico já difundida na literatura argentina por Borges, por exemplo. O ápice desse procedimento está na criação de uma personagem, a psiquiatra Dra. A. Taube, cujas teorias sobre a homossexualidade são expressas, também em notas de rodapé, na narrativa do romance, como sendo discurso científico.

Em *El beso de la mujer araña*, também se parodia a figura do narrador identificado à ideia de um indivíduo que viveu o que narra e, tendo aprendido algo em suas vivências, pode transmiti-lo aos outros. A paródia ao narrador identificado com a tradição oral (o contador) é feita a partir do ato de contar filmes que Molina realiza na diegese. Enquanto narra os filmes de feição romântica para Valentín, Molina retifica interpretações de Valentín que ele julga inadequadas e faz comparações para tornar mais claras as cenas de que trata. Sua atuação aponta para o potencial hermenêutico do procedimento, sua possibilidade de ensinar algo a Valentín. Mas, associado ao mesmo procedimento, parodiam-se, também, na narrativa desse romance, as tentativas de interpelação operadas pelo mercado, por meio do suspense da narrativa em

pontos climáticos que mantêm o espectador interessado, o qual, desse modo, se submete à necessidade de acompanhar as propagandas publicitárias ou aguardar o capítulo seguinte (na TV, ou no folhetim, enquanto matriz escritural).

Por mais que, quanto a esse último aspecto, esse tipo de paródia potencialize uma crítica das ações mercadológicas sobre o plano cultural, em seu fundamento, porém, a paródia ao narrador (contador de histórias) também é respeitosa em *El beso de la mujer araña*. Apesar de extinta a capacidade do narrador de transmitir experiência plena no romance moderno, como ensina Benjamin (1987), é a partir dos filmes que Molina relata que Valentín se torna, também, sujeito na linguagem e aprende a encontrar vias imaginárias para suportar a tortura na prisão. Isto é, o procedimento empregado por Molina acaba por ensinar-lhe algo, de certo modo.

Nos romances em análise, por vezes, também são parodiados os arquétipos constitutivos das personagens e os papéis sociais típicos dos indivíduos representados na estética melodramática (na canção popular, no folhetim e no cinema), além da configuração de certas personagens difundidas pelo cinema (especialmente modelos extraídos do cinema melodramático dos anos 1930-1950, aproximadamente). Quando Molina está narrando para Valentín o filme *La mujer pantera*, o preso político lhe pergunta como ele imaginava a mãe do rapaz que, na narrativa fílmica, cumpre o papel do galã. Molina responde-lhe:

– A ver... no sé, una mujer muy buena. Un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre.

– Te la imaginás fregando la casa?

– No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de

coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar (PUIG, 1997, p.22).

A mãe imaginada por Molina corresponde ao modelo característico dos filmes de feição romântica que o agradam, entre os quais estão alguns dos que ele narra, na diegese. A mãe, enquanto arquétipo feminino do melodrama, deve atender às expectativas identificadas à ideologia pequeno-burguesa: ser boa dona de casa e boa mãe dos filhos, agradar ao marido e ajustar-se ao padrão de feminilidade que identifica a mulher com a fragilidade, que precisa de cuidado do marido e está casada para agradá-lo.

Molina não imagina uma mãe baseando-se nos indivíduos que conhece, seja na vizinhança ou em todo o âmbito de suas vivências pessoais, imagina uma personagem de cinema. Apesar de a configuração da personagem Molina apresentar certo apego a tais modelos femininos superados à época de publicação do romance (1976), Manuel Puig estava consciente desse anacronismo e, portanto, há distanciamento crítico. Quando consideramos o contexto de circulação de *El beso de la mujer araña* – a ditadura argentina se inicia em 24 de abril de 1976, mas o processo que culmina na ditadura é anterior – e a deflagração de movimentos sociais de contestação à ditadura militar, como por exemplo, o movimento batizado de Madres de la Plaza de Mayo, cujas manifestações se iniciam no final de abril de 1977, nota-se que o arquétipo da mãe agenciado por Puig para a elaboração da narrativa contrasta com a realidade imediata da Argentina da época e aponta para o silenciamento de vozes não identificadas com o regime.

A mãe imaginada por Molina (que, por sugestão, é muito diferente de sua própria mãe, já velha, doente e pobre, na diegese) está identificada com os grupos de apoio ao governo militar, mas a paródia operada não deixa de ser, também, irônica. A personagem admira tal modelo, no cinema, mas não necessariamente se identifica com seus valores, no âmbito de

suas vivências reais, no presente: não se pode esquecer de que Molina deseja sair da prisão para cuidar de sua mãe pobre, velha e doente.

Puig parodia, ainda, o galã de cinema. Tratando do mesmo filme sobre a mulher pantera, Molina também identifica o modelo masculino que ele considera “muy buen mocísimo” como uma personagem popularizada pelo cinema (mas também pelos cantores da música popular dos anos 1930-1950). No entanto, ao longo da narrativa do romance, é Valentín (cuja figuração pode identificar-se às imagens do militante à maneira Che Guevara, popularizadas a partir da Revolução Cubana, em 1959) quem se torna o galã, objeto de amor e de desejo para Molina (a mulher aranha).

O amor de feição romântica nos moldes melodramáticos da literatura e do cinema é outro elemento parodiado em tais narrativas. Em *La tía Julia y el escribidor*, o casamento (emblemático da realização amorosa desejada pelo casal como união eterna, no universo melodramático, que tem por base uma orientação judaico-cristã) se converte numa espécie de *via crucis*. Depois de percorrerem diversas cidades da região de Lima em busca de alguém que os case, tia Julia e Varguitas se casam numa das cidadezinhas mais longínquas e humildes entre todas as que percorreram, numa choça pouco afim à atmosfera amorosa do casal. A legitimação da relação amorosa se converte, portanto, numa espécie de sacrifício, para as personagens. A diferença de idade entre os noivos, o padrinho arranjado na última hora (o taxista) e sua insistência em comemorar o casamento fazem da cerimônia uma espécie de paródia carnalizada à instituição do casamento e, de certo modo, à narrativa do nascimento de Jesus Cristo, segundo a Bíblia, em relação à qual as personagens se configuram, na diegese, como inversões (ou recriação livre, no que se refere a Varguitas): tia Julia e Maria (impura/pureza), Varguitas e Jesus (a criança), o juiz e o padrinho (reis magos) e a choça e a Igreja (estábulo).

Uma das situações mais expressivas da paródia a filmes e

à própria linguagem codificada (e, por vezes, desgastada) do cinema melodramático, nesses romances, é a que apresenta a morte de certas personagens – em geral, protagonistas – nos moldes codificados pela narrativa cinematográfica pautada na estética melodramática, em momentos de clímax narrativo. Tal situação é emblemática em *El beso de la mujer araña*. Leni, protagonista de *Destino*, filme de propaganda nazista que Molina conta a Valentín, morre depois de matar um assassino (nazista), e o faz para proteger os conterrâneos da região onde nascera, na fronteira entre a França e a Alemanha, e para proteger, também, o homem que ama (Werner). Depois de tentar seduzir o assassino para ganhar tempo, ela o mata. Ao tentar fugir, é vista pelo chofer do assassino, que lhe dá um tiro, e ela, por sua vez, morre:

Ella se agarra de los cortinados y consigue no caerse, para que el muchacho la encuentre todavía en pie, pero cuando él llega y la toma en los brazos, ella pierde las pocas fuerzas que le quedan y dice que lo quiere, y que pronto estarán en Berlín juntos otra vez. Y recién se da cuenta de que está herida porque las manos se le están manchando de la sangre de ella, del tiro en la espalda, o en el pecho, no me acuerdo. Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta (PUIG, 1997, p.100).

A cena, conforme é narrada por Molina, apresenta os elementos básicos do desfecho de uma narrativa melodramática: a felicidade do casal – separado pela política – é inviabilizada pelo destino, e as razões de ordem social e histórica são postas em segundo plano ou se limitam, no âmbito da representação, à situação dramática imediatamente identificada com o plano afetivo. A cena ainda é marcada pelo investimento numa situação enunciativa carregada de sentimentos elaborados para produzir uma aparência trágica e, em potência, despertar a

comoção no espectador (*pathos* emocional): o agarrar a cortina, numa espécie de luta pela vida, o amado que chega, no último minuto, a tempo apenas de reforçar as juras de amor (Romeu e Julieta invertidos) e a imagem do sangue jorrando entre as mãos de Leni são expressivos, a esse respeito.

Já, no presente da história narrada nesse romance de Puig, quando sai da prisão, ao conseguir liberdade condicional por seu bom comportamento, Molina leva consigo um segredo – uma missão que Valentín lhe pedira para realizar: transmitir uma informação aos demais do grupo guerrilheiro a que Valentín estava ligado. Depois de muitos dias sem se manifestar, e sem saber que continuava sendo vigiado pela polícia, Molina decide realizar sua missão. Quando está no local onde deveria repassar a informação, os guerrilheiros envolvidos na ação notam que a polícia está perseguindo Molina e, para evitar que o grupo seja delatado, matam-no:

Los dos agentes de la CISL, ya en contacto con la patrulla, procedieron a la detención [de Molina]. El procesado exigió que le mostraran credenciales. En ese mismo momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos el agente Joaquín Perrone, del CISL, y el procesado. La llegada de la patrulla, pocos minutos después, no logró dar caza al vehículo de los extremistas. De los dos heridos, Molina expiró antes de que la patrulla pudiera aplicarle primeros auxilios (PUIG, 1997, p.279).

A cena é uma recriação paródica da morte de Leni, no filme de propaganda nazista. Molina morre como vítima da violência que o conflito entre militares e guerrilheiros desencadeia, porém também se sacrifica por seu amor, como a heroína romântica do filme. Ele, que nunca teve lugar, por sua condição marginal no tecido social, vê-se, desse modo, convertido em estrela de cinema, ao mesmo tempo em que leva consigo o

segredo capaz de proteger seu amado Valentín (apesar de que Valentín ainda é torturado, na diegese). A morte de Molina se configura, portanto, como o momento máximo de sua atuação como ator ou atriz, na narrativa (mas também, em potência, como ação politizada).

Também Clarice Lispector parodiou as cenas de morte do protagonista do cinema melodramático. Em *A hora da estrela* (1977), a ironia do título já se associa a essa situação narrativa que, na diegese, se refere ao desfecho da protagonista Macabéa: datilógrafa, moça virgem que gosta de Coca-Cola, como ela mesma se identifica, Macabéa é uma moça pobre que saiu do Nordeste para viver no Rio de Janeiro e, depois de uma existência marcada pelo anonimato e pela insignificância de si para os demais, morre atropelada por um carro de luxo, minutos depois de ter saído de uma consulta com uma cartomante (Madame Carlota) que lhe previra um futuro próspero e feliz.

A cena do atropelamento e da conseqüente morte de Macabéa é acompanhada pela chuva (outro típico recurso, no cinema, para expressar a confusão de sentimentos das personagens em situação de tensão, parodiado, também, na narrativa do romance), por trilha sonora (um homem magro de paletó aparece tocando violino, na esquina) e pela chegada do público, algumas pessoas que “brotaram do beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava alguma existência” (LISPECTOR, 1998, p.81), isto é, tinha sido convertida em “estrela” e teve sua hora, seu momento de reconhecimento.

A própria fábula da narrativa poderia se desenvolver, nesse romance, como uma narrativa melodramática, mas as intrusões do narrador Rodrigo S. M. eclipsam o melodramatismo da diegese, por meio da paródia e da metaficção. O melodrama da vida de Macabéa se transforma num melodrama entre aspas, cuja paródia se constitui, também, numa alternativa de apropriação crítica do próprio melodrama enquanto matriz escritural parodiada. Segundo o narrador Rodrigo S. M., já ao

final da narrativa: “É este um melodrama? O que sei é que o melodrama era o ápice de sua vida [de Macabéa], todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insoportável como chuva e raios” (LISPECTOR, 1998, p.82), isto é, partilhando seus códigos, não se circunscreve em seus limites, como, aliás, a própria personagem Macabéa, também.

De outra natureza é a paródia que, no romance *Bolero*, Lisandro Otero faz a si mesmo, ao introduzir na diegese uma crônica cuja autoria é atribuída a si mesmo, a propósito da morte de Beto Galán. Trata-se, naturalmente, também de uma situação ficcional. A própria repetição, à maneira de uma rima, da partícula “ero” no título do romance e no nome do autor (*Bolero/Otero*) aponta para o procedimento, por vezes, lúdico de sua escrita.

Na verdade, a paródia a outras estruturas e gêneros narrativos é recorrente, nas narrativas dos romances que constituem o *corpus* de nosso trabalho. *Boquitas pintadas*, de Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo, parodiam o folhetim, e o romance de Abreu parodia, também, a narrativa detetivesca. A esse respeito, podemos dizer, em síntese, que, sem atribuir valoração explícita ao gênero folhetinesco e, com isso, questionando os pontos de vista que coloquem, em xeque, a qualidade de tal gênero, Puig o mobiliza e, em certa medida, assume-o como legítimo e pertinente a seu fazer literário, abrindo-se, pois, ao diálogo com as possibilidades que a narrativa folhetinesca oferecia para a elaboração diegética de seu segundo romance.

Não só opera uma reelaboração paródica das formas fabulares e da tipologia de personagens comuns na narrativa folhetinesca centrada em peripécias amorosas, geralmente, marcadas por papéis bem definidos, como a mocinha (Nélida), a vilã (Celina), o galã (Juan Carlos), etc., mas também uma adesão aos procedimentos e à ética escritural típicos do(s) processo(s) de produção do romance-folhetim, entre eles a adaptação livre a partir de outros textos e discursos, procedimento que os folhetinistas já empregavam no século XIX, também.

Em relação à paródia ao romance-folhetim, tanto a história narrada em *Boquitas pintadas* quanto a de *Onde andaré Dulce Veiga?* se constroem a partir de um problema de fundo condutor que se concretiza, cada um a seu modo, como um certo mistério acerca de um passado cuja idealização constitui um modo de suportar as agruras e a dureza da vida cotidiana, por parte das personagens. A esse fio condutor, então, relacionam-se os demais núcleos dramáticos que integram cada narrativa.

Em Caio F. Abreu, a aproximação com o cinema *noir* está relacionada a tal estratégia narrativa e é fundamental para a compreensão da história narrada, pois, como observa Leitão (2005), em *Onde andaré Dulce Veiga?*, há apenas a promessa de um crime, mas não o crime realmente. O que temos, de fato, é o enigma do desaparecimento de Dulce Veiga há vinte anos, que precisa ser desvendado pelo narrador-protagonista. Isso estabelece um suspense típico do romance policial, na narrativa. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, pode-se ler, também, uma recriação paródica baseada no romance de aventura e, mesmo, nas novelas de cavalaria: Dulce Veiga se constitui numa espécie de Santo Graal a ser buscado pelo narrador-protagonista.

Boquitas pintadas, por sua vez, realiza, ainda, uma paródia ao romance de costumes do século XIX. O tratamento respeitoso que a narrativa de Puig faz desse antecedente literário porta uma ambivalência tal que os romances iniciais do autor foram negativamente taxados de “narrativa costumbrista” e, segundo Saer, não sobreviveriam ao tempo no sistema literário argentino, por sua suposta configuração anacrônica, na época de sua escrita e publicação.

No âmbito da paródia aos relatos de costumes, de certo modo associados à criação ou difusão de uma imagem exótica da América Latina de meados do século XIX, podemos identificar, também, algumas situações dramáticas do romance *Como agua para chocolate* (1989), da mexicana Laura Esquivel. Talvez o trecho mais emblemático de tal tipo de paródia,

na diegese, seja o que narra a fuga da personagem Gertrudis, irmã da protagonista Tita, da casa de sua mãe.

Tita apresenta uma habilidade culinária que produz certos efeitos que escapam a explicações racionais em quem prova dos pratos que ela prepara. Na situação dramática em questão, tal efeito está relacionado às gotas de seu sangue que caíram no prato que estava cozinhando, pois tinha sofrido algumas perfurações em um dos dedos, quando preparava as pétalas de rosa para uma receita de codornas. A personagem tinha ganhado tais rosas de presente de Pedro, em forma de agradecimento e reconhecimento de suas habilidades culinárias, mas também como via interposta de demonstração do amor que ele continuava sentindo por Tita (Pedro é seu ex-noivo que, por imposição da mãe de Tita, casou-se com sua irmã Rosaura).

Depois de comer do prato da receita de codornas com pétalas de rosas, Gertrudis foi tomada por um calor e uma excitação tais que teve de sair correndo da mesa para tomar banho num banheiro situado a céu aberto, na parte externa da casa. O calor da personagem é tamanho, que a água não chega a cair em seu corpo, evaporando-se antes. Então, Gertrudis sai correndo nua pelo campo aberto, e é encontrada pelo soldado Juan Alejándrez, que tinha sido misteriosamente desviado da batalha em que se encontrava (a história narrada está ambientada no período da Revolução Mexicana). Correndo em seu cavalo, Juan a encontra, na cena apresentada no trecho a seguir. Posteriormente, separam-se, ela vive um tempo num bordel, e depois reestabelecem sua relação, que se caracterizará como sendo uma relação feliz:

Gertrudis dejó de correr en cuanto lo vio venir hacia ella. Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía, representaba lo que sería una síntesis entre una mujer angelical y una infernal. La delicadeza de su rostro y la

perfección de su immaculado y virginal cuerpo contrastaban con la pasión y la lujuria que le salía atropelladamente por los ojos y los poros. Estos elementos, aunados al deseo sexual que Juan por tanto tiempo había contenido por estar luchando en la sierra, hicieron que el encuentro entre ambos fuera espectacular.// Él, sin dejar de galopar para no perder tiempo, se inclinó, la tomó de la cintura, la subió al caballo delante de él, pero acomodándola frente a frente y se la llevó. El caballo, aparentemente siguiendo también órdenes superiores, siguió galopando como si supiera perfectamente cuál era su destino final, a pesar de que Juan le había soltado las riendas para poder abrazar y besar apasionadamente a Gertrudis. El movimiento del caballo se confundía con el de sus cuerpos mientras realizaban su primera copulación a todo galope y con alto grado de dificultad (ESQUIVEL, 1989, p.54-55).

Há no trecho uma inversão ou paródia carnalizada da política de repressão sexual imposta às filhas pela mãe – Mamá Elena –, na narrativa, que se pauta em ideais classistas e étnicos para decidir o casamento das filhas, além de condenar a mais jovem (Tita) a seguir uma tradição que a obriga a manter-se solteira para cuidar da mãe até a morte desta. Mas, além desse aspecto, que é transgredido tanto por Gertrudis quanto por Tita posteriormente, na diegese, o trecho constitui-se numa paródia às pinturas e aos relatos que, no século XIX, colaboraram para a criação de uma imagem da América Latina associada ao exotismo, por meio de obras artísticas feitas por europeus e para os europeus. O trecho de Laura Esquivel que acabamos de citar pode ser lido como uma paródia ao quadro do pintor e naturalista Johann Moritz Rugendas, discípulo de Humboldt, identificado sob o título de *El malón*:



Imagem 1 - El Malón [domínio público]

Fonte: Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

Na tela de Rugendas, a mulher capturada pelo índio e colocada sobre o cavalo está posta em seu colo de forma que suas saias se sobrepõem às pernas do índio, o que faz parecer que ele está vestido de saias. O desejo erótico potencializado na pintura se situa, por sua vez, na ideia de que, ao longo dos processos de lutas independentistas e definição de fronteiras, no século XIX, as mulheres foram, inúmeras vezes, capturas como cativas (o título “La cautiva”, do poema do escritor do argentino Esteban Echeverría, remete a essa prática) ou, ainda, violentadas por soldados. Na narrativa de Laura Esquivel, entretanto, a situação se inverte, em primeiro lugar, porque é Gertrudis quem está em busca (desesperada) de um homem que satisfaça seu desejo sexual.

Enquanto, na tela de Rugendas, o índio parece ter vestido

as saias da mulher branca, na situação em questão, em *Como agua para chocolate*, foi Gertrudis quem se despiu e, de certo modo, fez com que o soldado Juan se desvestisse, também. Desse modo, o matiz paródico já potencializado na própria tela de Rugendas (o índio de saias) é parodiado por Esquivel, que tira as saias de sua personagem. A situação de fuga sobre o cavalo permanece, porém não constitui sacrifício para nenhuma das duas personagens. Ao contrário, o desejo erótico não se restringe apenas à sugestão, mas se concretiza, de fato, entre Gertrudis e Juan.⁵⁸ Tal paródia realizada potencializada no texto de Laura Esquivel acaba por lembrar também, por fim, o poema-piada “Erro de português”, de Oswald de Andrade: “Quando o português chegou/ Debaixo de uma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena!/ Fosse uma manhã de sol/ O índio tinha despido/ O português” (ANDRADE, 1991, p.95).

Também são correntes as paródias à esfera política nos romances de estética melodramática do pós-*boom*. Elas se relacionam tanto a acontecimentos ou temas de ordem política quando a fatos históricos propriamente ditos. Beto Galã, do romance *Bolero*, por exemplo, apesar de não se identificar como um militante de esquerda, vive a política de sua época e opõe-se expressamente à política imperialista pró-Estados Unidos da ditadura de Batista, identificando-se, desse modo, com sua origem humilde, pois nascera na periferia de Havana e, antes da fama, tinha sido cortador de cana. Em forma de protesto contra o principal símbolo do imperialismo norte-americano (o capitalismo), mas também para comemorar o processo revolucionário encabeçado por Che Guevara e os irmãos Fidel e Raúl Castro:

El treinta y uno de diciembre de 1958 Beto no aceptó ningún contrato, a pesar de las ofertas bien remuneradas que le hicieron, y de la insistencia de Carral para que las aceptara: se bebió una botella junto a Tareco, Garabato y otros muchachos de la orquesta, allá en la finquita

del Cotorro, y se acostó temprano; cuando le despertaron con la noticia de que Batista se había ido, se alegró como todo el mundo, y salió a la calle a vociferar y a abrazarse a los demás, aun sin conocerlos, y no se imaginaba cuántas banderas rojinegras había ocultas, que salieron a airearse en la mañana soleada, y los muchachos de la orquesta monumental fueron llegando a la casa del Cotorro y a poco les habían obtenido un camión donde subieron para recorrer la ciudad, atronándola con una conga (OTERO, 1983, p.147).

O Estado legal e opressor é anulado pela revolução, e instala-se, então, uma atmosfera de liberdade em que as leis até então vigentes são, parcialmente, suspensas. Configura-se um clima de carnaval que, no trecho citado, tem cortejo público, bandeiras e música alegre (uma conga ou rumba). Num breve olhar em perspectiva, não deixa de ser irônico que nas décadas seguintes o governo de Fidel também apresentasse, por vezes, tendências autoritárias que puseram, em xeque, o próprio sonho de liberdade que serviu de carro-chefe ao processo revolucionário desde meados da década de 1950. A situação política de Cuba se tornaria uma das mais controversas da história. A liberdade temporária – como no carnaval, para Bakhtin – configura-se, por fim, nesse trecho, como uma espécie de lugar discursivo-cultural em que as inversões são permitidas (governo de direita/governo de esquerda), entretanto, acabam por retomar o curso habitual, posteriormente, mesmo sob o governo socialista de Fidel Castro.

Contrariando muita gente, inclusive a esposa Olimpia, Beto Galán rejeita contratos promissores com emissoras de rádio dos Estados Unidos e recusa-se a sair da ilha de Cuba, “se quedaba pachangueando con su gente y que si la cosa se ponía mala, como decían, comería malanga como los demás, que ya lo había hecho cuando chiquito en el central San Germán”

(OTERO, 1983, p.148). A opção de Beto Galán, coerente com sua configuração como personagem (e cantor) popular ligada ao povo, é paródica também em relação à simpatia que o processo revolucionário cubano provocou na intelectualidade latino-americana, especialmente nos não cubanos, que, desse modo, nunca residiram em Cuba e por sua condição de intelectuais de destaque internacional, não ocupavam, no plano político, o mesmo lugar da massa de pobres e marginalizados que apoiaram (de modo coerente) o processo revolucionário, vendo nele, de fato, uma esperança de melhoria em suas vidas.

É, também, a partir do clima de euforia dos movimentos políticos de esquerda herdados da Revolução Cubana, na América Latina, que Puig cria a personagem Valentín, em *El beso de la mujer araña*. A militância da personagem, contudo, torna estreita a sua vivência política no plano individual: Valentín não só se comporta como patrão em relação a Molina em boa parte da diegese, mas também não consegue ver o mundo a partir de outra perspectiva diferente de sua concepção ortodoxa do pensamento político de esquerda. Estamos, outra vez, no universo da paródia, que questiona, na diegese, a homogeneização e as reduções do pensamento de esquerda de base marxista, por vezes, operadas na América Latina ao longo da segunda metade do século XX. Quando Molina lhe conta a história narrada no filme *La mujer pantera*, por exemplo, Valentín não consegue desprender-se de suas concepções:

–Sí, [la madre del tipo] está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvienta, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava...

–Oíme...

–... para esperarlo todas las noches a él, de vuelta de su estudio de abogado, o de su

consultorio de médico. Y ella estuvo perfectamente de acuerdo con ese sistema, y no se rebeló, y le inculcó al hijo esa basura y el hijo ahora se topa con esa mujer pantera. Qué se la aguante.

—¿Pero no te gustaría, la verdad, tener una madre así?, cariñosa, cuidada, siempre en su persona... Vamos, no macanees...

—No, y te voy a explicar por qué, si no entendiste (PUIG, 1997, p.22-23).

Valentín não se entretém com a narrativa fílmica (de entretenimento), e seu discurso inflamado contra o sistema capitalista o faz negar, inclusive, a satisfação que o carinho e a presença da mãe poderiam lhe proporcionar. Ocorre, porém, que a militância política de esquerda de Valentín se converte, para a personagem, em alternativa de escape e evasão à sua relutância em dar lugar à vivência e ao sentimento amorosos em sua vida, — a personagem é apaixonada por uma jovem da classe burguesa, mas não ousa viver essa relação —, simplesmente porque, para ele, para tudo “hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos” (PUIG, 1997, p.33).

Por fim, na narrativa de *El beso de la mujer araña*, o discurso de propaganda do nazismo constitutivo do filme *Destino* que Molina narra (Cf. capítulo III), segundo o qual não haveria mais fome na Alemanha, porque os alemães (nazistas) acabariam com os exploradores do povo, reveste-se de matiz satírico, no contexto de publicação e circulação do romance de Puig, na medida em que parodia o discurso dos militares, no processo de implantação da ditadura argentina, também. A própria ingenuidade de Molina a esse respeito não deixa de ser paródica em relação aos inúmeros possíveis Molinas-alienados que, no tecido social, a personagem de Puig também representou.

Já em *Tengo miedo torero*, de Lemebel, a paródia ao

contexto político da ditadura de Pinochet (chamado, por vezes, de Pinocho [Pinóquio] pelo narrador, o que também marca uma inversão paródica) ocorre por meio da inversão de poderes entre Pinochet e sua esposa Lucía, que mantém o marido sob uma espécie de ditadura da vida doméstica, controlando-o. Ele, por sua vez, vê-se aniquilado ante a esposa e deseja ir para uma chácara da família, nas proximidades da cidade de Santiago, sempre que pode, para ver-se livre do controle de Lucía. Nesse romance, a paródia carnavalesca se constitui numa espécie de vingança do narrador (e do autor também) contra Pinochet, que, na diegese, após sofrer o atentado efetuado por guerrilheiros com vistas a provocar um colapso na ditadura (ataque sem êxito, pois o alvo sobrevive), fora encontrado “sentado en la tibia pasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo” (LEMEBEL, 2001, p.155-156), o que ridiculariza tanto a figura do general quanto sua suposta coragem e bravura à frente do governo.

No âmbito da paródia associada a fatos históricos se situa, também, o romance *Hilda Furacão*, do brasileiro Roberto Drummond, que se configura como uma narrativa cuja diegese narra a relação entre a virtude e o vício, vivenciados por Malthus e Hilda, respectivamente. Hilda é uma moça rica da sociedade mineira que deixa a família para tornar-se prostituta de luxo, atendendo seus clientes no quarto 304 do Maravilhoso Hotel, na Rua Guaicurus, em Belo Horizonte (entre 1960 e 1964). Malthus é um frade cujo comportamento religioso é modelar, porém se apaixona por Hilda, após encontrar um de seus sapatos (de Cinderela) perdido na Noite do Exorcismo, evento encabeçado pela arquimoralista Dona Loló Ventura, que visava a desativar o movimento da Zona Boêmia de Belo Horizonte, em nome da família tradicional e dos bons costumes (outra paródia às marchas da FTP brasileiras, durante a ditadura militar).

Além de ser uma recriação paródica do romance folhetim, a narrativa de Roberto Drummond tem como segundo plano

o golpe Militar que conduz à ditadura de 1964 no Brasil. Nesse sentido, quando Hilda – que tinha anunciado que deixaria a vida de prostituta no dia 1 de abril de 1964 – propõe a Malthus que se casem assim que ela abandone sua “vida de penitência como prostituta”, o que ela lhe propõe é o casamento da virtude com o vício, o que não se coaduna à matriz do melodrama enquanto gênero, e a relação está condenada ao fracasso, na diegese. Apesar de ficar tentado a aceitar o pedido, Malthus se atrasa para o encontro marcado com Hilda (em consequência do movimento armado que culminou no golpe militar), eles se desencontram, e a relação fracassa. A inversão, porém, não se desfaz, no contexto mais amplo da narrativa, pois os militares e a Igreja Católica (ao menos inicialmente) se dão as mãos, o vício e a virtude unem seus laços, e a ditadura prospera no Brasil.

Como vimos até aqui, a paródia se constitui num importante recurso escritural dos romances que consideramos neste trabalho. Destacamos, basicamente, situações dramáticas e enunciativas específicas que, dentro das diegeses em que em se situam, são importantes para a configuração da narrativa. Chama a atenção, todavia, que a paródia aos gêneros associados à estética melodramática (no teatro, no folhetim e no cinema) possa funcionar, também, como elemento estruturador de alguns desses romances em sua configuração enquanto narrativas pertencentes ao próprio gênero romance. Situações como essa talvez apontem para o amadurecimento do próprio gênero (romance híbrido de configuração melodramática) na literatura latino-americana do pós-*boom*. O romance *Melodrama*, do mexicano Luis Zapata, é uma narrativa expressiva a esse respeito.

SEXO, LÁGRIMAS, PAIXÃO: O MELODRAMA PARODIADO EM *MELODRAMA*, DE LUIS ZAPATA⁵⁹

O romance *Melodrama*, do mexicano Luis Zapata, foi publicado em 1983 e estabelece uma complexa relação com a estética melodramática, pois recorre às suas diretrizes

temático-formais, parodiando-as, ao mesmo tempo, a partir de diversas matrizes escriturais associadas a ela, que vão desde o melodrama teatral ao próprio romance melodramático e, especialmente, ao melodrama cinematográfico. A narrativa parece apontar tanto para o amadurecimento do gosto por essa estética na literatura do pós-*boom* quanto para a tentativa de encontrar novas alternativas de diálogo com ela, na narrativa latino-americana inscrita nessa série literária. Desse modo, o romance de Zapata é paródico e, também, autoparódico, “na medida em que põe em questão, não só sua relação com outras obras, mas também a sua própria identidade” (HUTCHEON, 1985, p.21), já a partir do título.

Ao intitulá-lo *Melodrama*, o autor insere-o na mesma linha iniciada por Manuel Puig em 1969, quando este subtitula seu romance *Boquitas pintadas* de “folhetim”, já de modo paródico, também. Luis Zapata dá continuidade à recuperação dessa linha escritural, ao mesmo tempo em que marca a passagem, mais de uma década depois, para um contexto em que as questões de gênero enquanto construto social e o tratamento do outro, no tecido social, alcançam uma nova dimensão, especialmente no que se refere à homoafetividade e ao homoerotismo, com a ampliação dos estudos lésbico-gay-*queer* em toda a América Latina e certa abertura ao tratamento do tema, na literatura (KAMINSKI, 2008). Depois do “texto maricón” e da “mujer araña que atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p.266) elaborados por Puig, Zapata apresenta sua homenagem ao gênero melodramático, recorrendo, também, ao homoerotismo, em uma narrativa marcada pela ironia, cuja diegese centra-se na relação amorosa de dois homens, na Cidade do México, por volta dos anos 1970 ou início dos anos 1980.

A fábula da narrativa é a seguinte: Álex é um jovem de classe abastada, estudante de engenharia, e vive com seus pais numa mansão em um bairro nobre da capital mexicana. Um dia, entretanto, sua mãe flagra-o ao telefone, empregando uma linguagem amaneirada que a faz pensar que ele seja gay.

Relutante em aceitar tal ideia, sua mãe prefere acreditar que ele seja um dependente químico, pois nota que o filho tem se comportado de modo estranho (ela não sabe que ele acabara de ter uma crise no relacionamento que tinha com o namorado, cuja existência ela também desconhecia).

Para investigar o comportamento do filho, a mãe contrata um detetive (Áxel). No entanto, Álex e Áxel acabam apaixonando-se e decidem viver a relação, apesar das contrariedades que isso possa provocar tanto na família do jovem quanto na esposa de Áxel, que é casado e pai de dois filhos. A história narrada desenvolve-se, então, a partir das tensões desencadeadas por esse amor entre um jovem rico e um homem da classe trabalhadora, síntese paródica do “amor acima de todas as coisas” entre indivíduos de universos dissimiles, no melodrama – Álex e Áxel, um contido no outro, anagramaticamente inseparáveis pelo destino –, numa trama que segue os paradigmas da estética melodramática, mas está centrada no amor entre dois homens. A paródia apresenta-se, desse modo, como princípio e fim da narrativa do romance, uma alternativa, talvez, para não situar o discurso ficcional no âmbito de identidades homossexuais fixas redutoras.

Traduttore, traditore, uma vez mais Luis Zapata adere ao gênero melodramático e a seus precursores imediatos, na literatura hispano-americana, acrescentando, porém, inúmeras aspas ao discurso da narrativa, que a dotam de um estilo *camp* (GALINDO, 2001), pois, na América Latina, a incursão estética no âmbito *queer* costuma incluir a exploração do *camp* e o interesse pelo melodrama, inclusive nos contextos identificados diretamente com a homossexualidade. Enquanto em *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Puig, a maior traição está no fato de a diegese traduzir os estilemas do *star system* hollywoodiano em termos da vida suburbana da família de Toto, traindo, desse modo, a própria estrela Rita Hayworth na provinciana Coronel Vallejos (AMÍCOLA, 1996), em *Melodrama*, o melodrama enquanto gênero é traduzido ou parodiado por sua inscrição na representação de uma ideia de

amor gay, o que se torna expressivo quando se considera que o gênero melodramático centra-se, tradicionalmente, num modelo de família mononuclear e patriarcal que segue rígidos padrões heteronormativos de localização e papéis, no tecido social. De certo modo, ao parodiar esse modelo, *Melodrama*, paradoxalmente, reconhece-o como culturalmente significativo na América Latina, ao mesmo tempo em que questiona sua potência centralizadora enquanto matriz ordenadora das relações interindividuais e sociais.

A narrativa do romance situa-se num ponto em que a paródia aponta, também, para o amadurecimento e a transformação dos romances de estética melodramática, no pós-*boom*. Pode-se notar essa transformação em comparação, por exemplo, a *El beso de la mujer araña* (1976), de Puig. Nesse romance, Manuel Puig recorre a inúmeras notas de rodapé acerca da homossexualidade e a citações de estudiosos sobre o tema. Em Puig, esse procedimento também já é paródico, na medida em que retoma a prática da paródia ao discurso científico por meio de notas de rodapé, anteriormente operada na literatura argentina por Borges, por exemplo. No entanto, em *El beso de la mujer araña*, esse recurso apresenta, também, um caráter didático, uma vez que serve de orientação aos leitores a respeito do tema da homossexualidade, ainda um tabu na Argentina dos anos 1970 (mas não só na Argentina, na época), entre o público leitor médio. Em *Melodrama*, por sua vez, Luis Zapata trata como conhecidas tais discussões, e a ironia com que se refere aos discursos da psicanálise e sobre a sexualidade precisa ser inferida pelo leitor. É o que se nota na descrição que o narrador faz da estante de livros do psicanalista com quem a mãe de Álex consulta-se, na história narrada. Segundo diz:

[hay] un gran librero [que] cubre el muro situado frente al ventanal. En él, vemos ensayos de Erich Fromm, Sigmund Freud, Otto Rank y Jean-Paul Sartre, y novelas de Camus, Dostoievski, el mismo Sartre, Moravia y Mann, entre

otros. Brillan por su ausencia nombres como Michel Foucault, Roland Laing, David Cooper, Franco Basaglia, o Félix Guattari (ZAPATA, 2008, p.16).

A ironia está na crítica a certo “atraso teórico” do psicanalista, em cuja biblioteca não há nenhum dos nomes importantes para a revisão tanto da psicanálise quanto das questões envolvendo a sexualidade na segunda metade do século XX. Fica sugerida, ainda, uma crítica ao modelo psicanalítico freudiano (de base heterossexista) e à base burguesa da filosofia do século XX (inferidas pelas referências ao existencialismo, no trecho acima) que não se coadunam ao contexto político-ideológico dos anos 1970 e 1980, marcados pela crítica ao pensamento de orientação binária encabeçada pelo pós-estruturalismo e acentuada pelo pensamento foucaultiano e, na América Latina, também pela revalorização do pensamento bakhtiniano acerca do dialogismo e da pluralidade de vozes no discurso, a partir de então.

No que se refere à configuração textual de *Melodrama*, o diálogo paródico com a estética melodramática ocorre, também, em relação ao melodrama cinematográfico mexicano dos anos 1940 e 1950, pela exploração de uma imaginação melodramática constitutiva do universo das personagens e, ainda, pelo tratamento da sexualidade, normalmente velada e reprimida no melodrama tradicional, exacerbada na narrativa do romance de Zapata.

Em *Melodrama*, um dos procedimentos dessa recriação é o recurso a referências ao estrelato e a filmes da chamada era de ouro do cinema mexicano (entre os anos 40 e 50 do século XX). É o que vemos, por exemplo, no trecho que precede ao primeiro encontro (casual) entre Álex e Áxel, num bar gay (por sugestão do relato), localizado na chamada Zona Rosa, região da Cidade do México conhecida pela agitada vida noturna e por ser um reduto muito frequentado por grupos homossexuais. Até então, Áxel está, na verdade, vigiando Álex,

em seu trabalho como detetive contratado pela mãe do rapaz:

Después todos calificarían su entrada como “espectacular”. La equipararían con la de Libertad Lamarque en la versión teatral de *Hello Dolly*, descendiendo las escaleras con su vestido rojo, o con la de Angélica María (también bajando una gran escalera) en *Cinco de chocolate y uno de fresa*, ataviada únicamente con lentejuelas y tocado de plumas. Compararían su mirada con la de Warren Beatty en *El cielo puede esperar*, o su sonrisa con la de Tony Curtis en *La carrera del siglo*. Todos destacarían que su presencia había trastornado al bar entero, que nadie había permanecido insensible a su encanto, y, los más refinados, señalarían que había sido la irrupción en la cotidianidad del elemento que ciega por su belleza y su carácter singular (ZAPATA, 2008, p.47).

O primeiro encontro entre as personagens ocorre num lugar de afirmação da orientação homossexual, um bar gay, em geral malvisto pela sociedade tradicional, contudo tratado com a devida normalidade pelo narrador, numa perspectiva que é, também, politizada. Entretanto, a empatia pela relação homoerótica das personagens não abandona o tom irreverente e, ainda, acentua o caráter de espetáculo da cena – que oscila entre o espetáculo enquanto representação e enquanto elemento potencialmente agenciável pela indústria cultural, no que se refere ao cinema, por exemplo. Tal representação pauta-se numa sensibilidade *camp*, para a qual “ser é representar um papel” (SONTAG, 1987, p.323). A diegese constitui-se, desse modo, numa abordagem da homossexualidade que questiona o reducionismo heteronormativo que a naturaliza e mitifica.

Melodrama não faz apologia de um modelo de relação

homoafetiva. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva discursiva da narrativa, o contexto passa, também, por uma espetacularização inicial que, no entanto, pela via do humor e da metalinguagem, reverte e desautoriza o mito da homossexualidade como sinônimo de amaneiramento e afeminação – que na América Latina foram identificados, até meados do século XX, com a ideia da “bicha louca” ou “boneca” ou, em espanhol, “la loca”.

No fragmento acima, a narrativa constrói um jogo entre a aparência máscula da figura de Áxel e os modelos femininos das heroínas do cinema romântico que as personagens que o veem tomam por modelo (Libertad Lamarque e Angélica María). O procedimento é irônico, na medida em que, pelo recurso ao humor, anula as possibilidades de naturalização do tratamento da homossexualidade como sendo um desvio, por meio do desvio deliberado de sua representação. De acordo com Luis Martín Ulloa, desde seus primeiros romances, Luis Zapata começou

a necessária desmitificação da imagem do homem gay, que, desde então, não foi mais uma bichinha afeminada até o ridículo, nem o homem angustiado por ter escolhido o caminho errado. O próprio Zapata manifestou, em várias entrevistas, que esta foi uma das premissas de toda a sua obra: apresentar personagens homossexuais que não reproduzam os modelos típicos de escárnio e infelicidade (ULLOA, 2007, p.4).

As referências às atrizes do cinema melodramático funcionam, então, como uma homenagem às estrelas que constituem a memória cinematográfica do cinema mexicano da era de ouro, mas, ao mesmo tempo, servem de paradigma, na diegese, para a reelaboração paródica que a narrativa faz do próprio gênero melodrama, na literatura.

A estratégia construtiva do relato consiste em encontrar um estilo ou modelo determinado que funcione para a história narrada e, em seguida, na ruptura com suas fórmulas ordenadoras (ULLOA, 2007). No trecho seguinte, esse procedimento configura-se, fundamentalmente, pelo emprego da metalinguagem:

Breve y merecido homenaje doble (en el que hace de las tuyas el pretérito perfecto, que, como todo tiempo pasado, fue mejor).

Casi todos alguna vez hemos acompañado a Marga López en su aflicción: desde sus azarosas desventuras en *Salón México*, hasta su triste papel de marginada sentimental en *Mi esposa y la otra*; la hemos visto padecer graves dolores de espalda causados por la máquina de coser en *Corona de lágrimas*; nos hemos angustiado con ella por la suerte de sus hijos existencialistas y rocanrolleros en *La sombra de los hijos*, y hemos sufrido la pérdida del esposo y la soledad del claustro conventual en *El amor no es pecado*. Pero todos, sin excepción, hemos sollozado al unísono con Libertad Lamarque; hemos llorado cuando la ocasión lo ha merecido y contenido las lágrimas cuando la dignidad lo ha exigido. Con la dama del tango, hemos sufrido la melancólica pérdida de María Greever una fría tarde estadounidense en *Canción del alma*; soportado con entereza la pena en *Bombalinas* y *Mis padres se divorcian*; padecido la humillación de la pasión adúltera en *Amor en la sombra*, disfrutado de sus bromas inocentes en *La mujer que no tuvo infancia*, y nos hemos sonrojado por su embarazo tardío en *El cielo y la tierra*, al tiempo que combatíamos con ferocidad la desintegración

de la familia. Vicariamente, hemos estimulado a César Costa en su incipiente carrera como cantante; hemos aconsejado a Patricia Conde, abofeteado a Angélica María, apachado a Joselito, aborrecido a Dolores del Río y hemos enloquecido con frenesí por Arturo Córdova. Hemos llorado doblemente al ver juntas a estas dos damas del melodrama, o, mejor aún, a estas melodamas, en *Soledad*, llevando a cabo un enfrentamiento entre madre e hija, sin posible solidarización, aunque con doble y dolorosa identificación. Con Marga López y Libertad Lamarque hemos sufrido, gozado y, lo que es más importante, *vivido*. Con ellas hemos aprendido el verdadero valor semántico de las palabras amor, ilusión, dolor, espera, súplica, piedad, corazón, desengaño, bendición, pasado, perdón, calvario. Hemos recibido una sólida educación sentimental que no habíamos tenido sin sus presencias. Cómo escatimar un aplauso, aunque sea mental, a estas dos ínclitas mujeres argentinas, sin cuya llegada a México el melodrama no habría logrado constituirse, o habría abortado por falta de una verdadera madre que lo acogiera en su seno. ¡Bienvenido seas, pues, sufrimiento porque nos haces sentir! (ZAPATA, 2008, p.68-69).

A declarada homenagem ao melodrama cinematográfico mexicano, no longo trecho citado, corrobora o reconhecimento do melodrama como patrimônio cultural latino-americano moderno. Além disso, comenta seu poder de atração sobre os espectadores, que são, pouco a pouco, seduzidos pelas personagens e as estrelas que as protagonizaram no cinema. Conforme fica sugerido pelo paralelismo verbal, no trecho acima, o público passa da mera condição de espectador à de

participante das tramas que acompanha – “hemos acompañado”, “hemos visto padecer”, “hemos sufrido”, “nos hemos angustiado”, “hemos sollozado”, “hemos llorado” –, e encontra no melodrama (cinematográfico) uma expressão possível dos modos de amar socialmente legitimados no tecido social latino-americano.

A identificação pelo público entre as personagens das tramas ficcionais melodramáticas, no cinema, e as atrizes que as interpretam reforça a aproximação da relação entre arte e vida, no plano da recepção, de modo que as atrizes, nesse caso Marga López e Libertad Lamarque, passam a ser identificadas com os próprios melodramas que protagonizam, tornando-se elas mesmas ideologemas de uma imaginação melodramática latino-americana, ou, conforme a expressão de Luis Zapata, “melodamas”.

Há, nisso, certa ironia em relação à perspectiva realista de representação característica do melodrama tanto no cinema quanto na literatura, haja vista sua pretensão de expressar “modos de sentir” como sendo, também, modos de viver. Esse procedimento, em *Melodrama*, contribui para a desmitificação dos conteúdos ideológicos que o melodrama enquanto gênero difunde. De acordo com a narrativa do romance, tais elementos podem ser identificados como provenientes da cultura judaico-cristã, em cuja concepção de amor também estão presentes a dor, o sofrimento, a espera, a piedade, a bênção, o perdão, o calvário e a entrega total. Alguns deles também provêm de concepções estéticas elaboradas ou muito produtivas na própria tradição ibérica do barroco (ilusão, desengano) ou, ainda, do amor cortês, como sendo um ideal identificado a raízes cavaleirescas (o amor como impossibilidade em razão das diferenças sociais, e uma ideia de passado pautado na honra) e motivos aristocratizantes que ainda ecoam, no plano simbólico, na elaboração das relações do tecido social latino-americano.

O trecho citado reveste-se de ironia, também, ao mostrar que o melodrama tradicionalmente se configura como sendo

uma busca de salvação do núcleo familiar, no entanto, no contexto dos anos 1970 e 1980, a própria noção de família e suas possíveis combinações passam por um processo de revisão. A diegese aponta para a distopia entre a conjuntura histórico-social do presente da narrativa e o conservadorismo cultural do próprio melodrama, que investe em valores tradicionais no que tange à ideia de família – “al tiempo que combatíamos con ferocidad la desintegración de la familia” (ZAPATA, 2008, p.69).

Em *Melodrama*, a repetição com distância crítica em relação aos modelos melodramáticos do cinema e, também, da literatura não ocorre apenas por referência, como nos casos até aqui apresentados, mas também pela incorporação de procedimentos, imagens e uma motivação associada à imaginação melodramática identificada com o universo das personagens. Na verdade, o próprio romance é concebido pelo narrador como sendo um filme, ao mesmo tempo em que apresenta um narrador onisciente – com focalização centrada no narrador onisciente neutro – que, nesse aspecto, se aproxima das matrizes folhetinescas do melodrama, no século XIX.

No romance de Zapata, a identificação com a perspectiva narrada mantém-se, entretanto, pelo recurso a uma “visão com” (POULLION, 1974), que proporciona ao leitor a sensação de acompanhar os acontecimentos pelo mesmo prisma por que são narrados. Isso também se deve, na narrativa, a focalizações combinadas com o estilo câmera, o que propõe a identificação entre a focalização narrativa e o olhar do leitor para os acontecimentos apresentados na diegese. Eis o primeiro trecho de *Melodrama*:

La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día. Sus habitantes aún duermen. No estamos en una casa común y corriente en la que el arreglo se manifieste como una necesidad imperiosa. Todos los días es aseada quizá

más de una vez. Los muebles permanecen en el lugar señalado de antemano. Van a dar las seis de la mañana y se diría que el silencio es absoluto, de no ser por el rumor lejanísimo de uno que otro coche, apagado por los dobles cristales de la sala. *Grandes cortinas, cortinas por todas partes. Si no pareciera exagerado, afirmaríamos que nos paseamos por las páginas de una revista de decoración de interiores.*// Un enorme vestíbulo separa y conecta a la vez la puerta de entrada con el comedor y la sala. Imponentes columnas de mármol soportan imponentes macetas con plantas. *Ningún otro objeto impide, o distrae, la vista de la monumental escalera en abanico.* Un asiduo espectador de películas mexicanas la reconocería inmediatamente y celebraría en su jubiloso fuero interno su aparición.// En este relato siempre estará presente: todas las secuencias en el interior de la casa, cuando no la tengan por fondo, se iniciarán o terminarán en ella (ZAPATA, 2008, p.11, grifos nossos).

O trecho inicial da diegese combina a “visão com” da focalização com o olhar do espectador, como se estivesse diante da tela, no cinema. A descrição do processo de exibição do filme (“la pantalla se ilumina poco a poco”) sugere, ainda, as tomadas fixas do cenário, sem movimentos (ou, ao menos, sem movimentos complexos de câmera), típicas do melodrama cinematográfico mexicano da era de ouro. Há que ressaltar o estetismo excessivo do cenário descrito, como se se tratasse de “páginas de una revista de decoración de interiores”, que corresponde à exploração paródica, pela narrativa, das imagens popularizadas no melodrama cinematográfico latino-americano. No trecho em questão, o emblema máximo dessa ideia é a escada em caracol, pois “Ela sempre aparece no cinema

da era de ouro como um elemento inerente a uma residência pertencente a uma família de classe alta, o que a torna um verdadeiro clichê cenográfico, do que o narrador é muito consciente” (GALINDO, 2001, p.90).

Desse modo, as observações do narrador identificadas com as de um espectador, por um lado, parecem sugerir o deslumbramento que o cenário imponente provoca no espectador e, por outro, apontam para os valores classistas inerentes ao melodrama. Não é casual, entretanto, que a apresentação da história narrada em termos fílmicos pelo narrador seja semelhante às apresentações que Molina faz dos filmes que conta a Valentín em *El beso de la mujer araña* (1976), especialmente pela naturalidade e o recurso à imitação da oralidade, no relato. Em ambos os casos, há tanto a fruição estética relacionada ao próprio caráter excessivo e artificial do estilo melodramático, quanto certa desconfiança em relação à ingenuidade com que tais elementos são tomados na incorporação por que passam na narrativa.

Em *Melodrama*, a apresentação da espacialidade da casa da família Rocha está relacionada, pois, ao questionamento da ideia de ordem inerente ao arranjo e à localização dos papéis sociais, na estética melodramática. A complexidade do procedimento deve-se a que ele tanto destrona tais valores e ideias quanto os reconhece como vigentes ou presentes no âmbito cultural latino-americano. Enquanto a sala de estar da família Rocha constitui toda uma sinédoque de sua condição social, os quartos das personagens são apresentados pelo narrador em relação à ideia de uma família mononuclear patriarcal modelar, típica do melodrama como gênero artístico. Enquanto lugar íntimo, esses quartos poderiam ser explorados como constituindo uma ambientação reflexa à psicologia de seus donos, mas isso está atrelado, na verdade, a um tratamento irônico e paródico na narrativa.

No quarto do pai, figura identificada com a ordem familiar no melodrama tradicional, “el orden reina: ningún objeto de menos, ningún objeto de más, o fuera de su sitio” (ZAPATA,

2008, p.12), porém, ao contrário do sugerido, a personagem não é o indivíduo centrado e comedido que sustenta os padrões familiares. Na verdade, o pai caracteriza-se pela ausência e, mesmo, pelo caráter passivo em relação à esposa (histerica e possessiva). De acordo com o próprio narrador, o pai “en raras ocasiones tendrá oportunidad de hablar; no obstante, parecería que no le hace falta, o que prácticamente no tiene nada que decir” (ibid).

O quarto do filho, por sua vez, apresenta um ambiente marcado pela “modernidad que, sin embargo, no violenta los límites del buen gusto” (ZAPATA, 2008, p.12), o que também aponta para a simpatia do narrador em relação a Álex. Nesse caso, especificamente, não se exploram clichês que conotem sua homossexualidade identificando-a com quaisquer estilemas associados a um comportamento afeminado. Zapata também investe na exploração de personagens secundárias amaneiradas, especialmente no uso que a narrativa faz do *camp*. Mas mantém um tom ameno em relação ao casal homossexual protagonista, numa opção que consiste num gesto de afirmação identitária contrário aos estereótipos heteronormatizados que, por muito tempo na América Latina, identificaram o homossexual gay masculino como sendo frágil e afeminado, conforme lembra Ulloa (2007).

Mas é o quarto da mãe o que mais chama a atenção, por sua simples existência, pois, para os padrões de uma família patriarcal heteronormativa, não é corrente que o casal durma em quartos separados. A separação do casal contrasta com o comportamento tradicional e machista da mãe, que, após sua desconfiança acerca da homossexualidade do filho, afirmará os valores de uma família mononuclear patriarcal tradicional ao longo da maior parte da história narrada. Seu quarto é, de fato, modelar quanto à delicadeza e à ideia de autoproteção, o que se coaduna às observações de Monsiváis (1977) acerca da visão da mulher difundida ao longo do porfiriato, no México:

Abundancia de cojines, las alfombras son más

gruesas, el radio que iluminan las lámparas más amplio, y su luz más tenue, etc. El cuarto posee un carácter afelpado, valga el adjetivo, y es notoriamente más grande: enormes clósets llenos de vestidos, zapatos, bolsas de mano y otros accesorios (en su tiempo, sombreros). Un delicado olor a perfume que invade la habitación (ZAPATA, 2008, p.12).

No entanto, a personagem destoa do padrão delicado e carente de proteção, pois ela é quem exerce a função de antagonista na maior parte da diegese, por sua oposição à orientação sexual do filho, outro aspecto paródico da narrativa, haja vista que, no gênero melodramático, tradicionalmente a mãe é condescendente com os filhos, enquanto o pai é quem apresenta uma postura rígida definida pelos padrões heteronormativos. Isto é, apesar do modelo mononuclear patriarcal que a família, publicamente, segue na narrativa, ela mesma constitui uma versão paródica de tal modelo, o que, no que se refere à temática homossexual, mostra a “família enquanto campo de batalha onde se disputam várias questões básicas na luta pela liberação e autonomia de sua subcultura” (WOODS, 2001, p.357).

Desse modo, o desgaste da relação do casal Rocha e das relações entre pais e filhos é tratado pela mãe (e esposa) por meio do uso de comprimidos antidepressivos e consultas ao psicanalista, o que, outra vez por meio da paródia, marca a distância em relação ao melodrama tradicional, em que o principal confessor e apoio espiritual da mãe eram o padre. Como observa Gregory Woods, “chega um momento, para alguns escritores homossexuais, em que se torna impossível tomar essas coisas – matrimônio, família, paternidade ou o que queiramos acrescentar – com a seriedade sagrada geralmente esperada” (2001, p.366). Em *Melodrama*, por sua vez, a mãe sofre de histeria:

[La pastilla] También le permitirá reducir un poco el rencor hacia su marido, el odio que experimenta cada día al verlo salir a su despacho, al verlo regresar para instalarse en un sillón de la sala a leer durante el resto de la tarde y buena parte de la noche. Logrará permanecer insensible ante la indiferencia de su hijo y acallar los murmullos incesantes en su cabeza, el temblor de manos, el extremo cansancio (ZAPATA, 2008, p.13).

Não se pode desconsiderar que tais aspectos conotativos devem-se à apresentação da casa e das personagens pelo narrador, como se se tratasse de um filme, e que eles corroboram um jogo de intertextualidade e autorreflexividade da narrativa com o próprio cinema mexicano da era de ouro. O narrador insiste em chamar a atenção para a metalinguagem, comentando os aspectos do cinema incorporados à narrativa. Entretanto, tais incorporações visam, também, à elaboração de uma *mise-en-scène camp* para a constituição da narrativa do romance. O narrador chama a atenção, por exemplo, para a importância das cenas em preto e branco, transformando os acontecimentos da história narrada em cenas de cinema nos moldes dos filmes mexicanos dos anos 1940 e 1950:⁶⁰

Hasta ahora no hemos recalcado la importancia que en el melodrama adquiere el blanco y negro: estando el color más cercano a la realidad (por lo menos a la pedestre realidad de todos los días), siendo capaz de mostrar con mayor exactitud ciertos matices de la visión, el blanco y negro resulta imprescindible cuando se trata de emociones encontradas, pasiones desgarradoras, nostalgias recalcitrantes, erupción de sentimientos o culpabilidades maternas. Siendo esta historia lugar de encuentro de

todos estos elementos, huelga decir que debe ser visualizada en blancos y negros chillantes, contrastantes; los grises, los tonos suaves, únicamente serán utilizados en algunos pickups como los siguientes, que nos sitúan en el puerto y, brevemente, nos dan una idea de la vida jarocho (ZAPATA, 2008, p.30).

O comentário do narrador aponta para a natureza da constituição estética da paródia que, mesmo quando se apresenta como sendo de caráter satírico, está condicionada às relações com outros textos e sistemas semióticos, isto é, com outras representações. Em *Melodrama*, Zapata vale-se dessa característica da paródia para ironizar a aparente naturalização que, normalmente, marca a representação da vivência dos sentimentos, no gênero melodramático. A configuração em preto e branco dos filmes corroboraria certa mitificação dos dramas individuais vivenciados pelas personagens, dotando suas representações de uma suposta elevação condizente com a “grandeza” dos sentimentos expressos por elas.⁶¹

A incorporação de recursos e procedimentos cinematográficos, na narrativa, configura uma espécie de melodrama gay que também aponta para a carência de produções culturais (cinematográficas) que tratem o tema da homossexualidade, no México do período. Em termos fílmicos, *Melodrama* aproxima-se do cinema, ainda, pela exploração da página em branco em consonância com as possibilidades de expressar, pela escrita, o caráter híbrido da linguagem cinematográfica. É o que se nota no trecho a seguir, em que a narrativa não se limita a imitar um roteiro cinematográfico, mas também não chega a transpor para o literário (pela própria impossibilidade da linguagem verbal) toda a abrangência do cinema enquanto linguagem. A combinação da espacialização e da justaposição da letra da canção e das falas das personagens procura recriar, no trecho, a situação cênica correspondente, no cinema:

INTERIOR. DÍA. LONCHERÍA DE BARRIO POPULAR

El joven ÁLEX ROCHA y el detective ÁXEL ROMERO gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada en la contraesquina del hotel. Comen y toman cerveza. Como fondo se escucha un trío en la rocola.

VOZ TRÍO

ÁLEX

"Tus besos se llegaron a
recrear/aquí en mi boca,/
llenando de ilusión y de
pasión/ mi vida loca."

¿Quieres una mordida?

ÁXEL

Pero ya sabes en dónde.

La recién construida pareja ríe. Pausa. Súbitamente ensombrecido:

VOZ TRÍO

ÁXEL

"Las horas más felices
de mi amor/fueron
contigo."

Un día me vas a dejar. Lo sé.

VOZ TRÍO

ÁLEX

"Por eso es que mi alma
siempre extraña/el dulce
alivio."

¿Por qué dices eso?

Sin responder, suplicante:

ÁXEL

Júrame que nunca me vas a dejar.

VOZ TRÍO

“Te puedo yo jurar ante un altar/mi amor sincero./A todo el mundo le puedes contar/ que sí te quiero./ Tus labios me enseñaron a sentir/ lo que es ternura. Y yo me cansaré de bendecir/ tanta dulzura.”

ÁLEX

Te lo juro.

ÁXEL

No, un día de estos te vas a cansar de mí. Vas a encontrar alguien más joven, más inteligente, más culto. Ya ves, yo ni siquiera sé inglés. Y tendrás razón. Tú lo mereces todo. Mereces eso y más.

La canción termina. ÁLEX siente ternura por el detective. Se reprocha de inmediato la profunda satisfacción que le produce verlo, como él, totalmente desarmado, enloquecido de pasión. Discretamente, tratando de evitar la mirada del MESERO, posa su mano sobre la pierna de ÁXEL y la oprime con fuerza.

ÁLEX

Nunca había querido así a nadie. Eres el amor de mi vida, Áxel. Te lo juro
(ZAPATA, 2008, p. 56-58)

Enquanto linguagem, o cinema, por sua condição híbrida, haja vista que se constitui por meio de imagens, de sons articulados, de ruídos e de sons puros e, enfim, do próprio movimento dinâmico que os põe em relação no processo de significação que a legitima como sendo uma linguagem, ultrapassa a natureza verbal e bidimensional do texto escrito. No trecho em questão, temos, então, traços do roteiro fílmico enquanto gênero textual (as indicações das personagens, do local onde estão, do cenário em geral), e há, também, uma tentativa de reprodução ou recriação da própria *mise-en-scène* idealizada nesse roteiro.

Desse modo, temos não só a indicação de uma trilha sonora para a cena, mas também a letra da canção justaposta à fala das personagens, sugerindo uma espécie de fundo musical do relato. Trata-se do bolero “Contigo”, de Claudio Estrada, aparentemente interpretado, aqui, pelo trio *Los panchos*. A incorporação da letra desse bolero faz de *Melodrama* uma homenagem não só ao cinema melodramático, mas também à canção popular de feição romântica afim a esse mesmo universo, na América Latina.

No trecho da narrativa citado anteriormente, toda a cena constitui-se numa recriação das juras de amor de um casal apaixonado, marcadas por frases curtas baseadas na repetição parafrástica do mesmo motivo: o desejo de amor eterno em relação ao medo do fim desse mesmo amor, que leva à reafirmação do sentimento e a uma réplica sobre os riscos de ele não durar para sempre. O tom é o do discurso amoroso melodramático, não fosse o fato de que esse diálogo ocorre entre dois homens, e não entre um homem e uma mulher, como no melodrama tradicional. O detalhe faz toda a diferença para o contexto, pois marca a distância crítica e irônica, ao mesmo tempo em que aponta para o fato de que, na América Latina, o amor nos moldes melodramáticos parece constituir uma expressão culturalmente generalizada do discurso amoroso, ainda que, por vezes, entre aspas, pela paródia e o *camp*.

Chamam a atenção, ainda, a assunção, por Áxel, do

arquétipo da heroína romântica disposta a suportar o sofrimento e a perda em prol da felicidade do filho ou do amado. Na recriação paródica, Áxel oscila entre o arquétipo da amada e, ainda, da mãe, no que se destaca o vocativo mais empregado pela personagem para dirigir-se a Álex – “mi niño”. Evidencia-se, além disso, uma crítica à própria tradição melodramática recriada: mesmo sendo a tradição sentimental mais sólida na cultura latino-americana, segundo as sugestões de Monsiváis (1977) e, também, Zorrilla (2008), a tradição do melodrama só pode ser significativamente apropriada para a expressão do homoerotismo, a partir de uma perspectiva de repetição com diferença, visto que o melodrama não contempla, em suas matrizes estruturais, o amor entre indivíduos do mesmo sexo (o que não quer dizer, entretanto, que não permita a manifestação de motivos potencialmente associados ao homoerotismo).

Em *Melodrama*, o recurso à linguagem cinematográfica manifesta-se, também, nas indicações das passagens entre os trechos da narrativa, identificados pelo narrador com cenas ou sequências de cenas, no cinema. Em diversos pontos da narrativa, a passagem de um fragmento para outro é mediada por indicações que sugerem como deve ser feita a transição: “fade out” (desaparecer gradualmente), no final do trecho 14; “fade in” (aparecer gradualmente), no início do trecho 15; “dissolvência”, na metade do trecho 34 e no final da brevíssima cena de sexo no trecho 36; e “escurecimento”, no último trecho da narrativa, antes da aparição da palavra “FIN”, como num filme, também.

Na narrativa, o emprego da linguagem cinematográfica como recurso técnico também pode ser entendido de modo paródico. No trecho seguinte, Álex e Áxel vivenciam as primeiras dificuldades em sua relação, pois, passado o momento inicial de paixão e sexo, eles deparam-se com a crise familiar de Álex – a não aceitação da orientação homossexual de Álex pela mãe –; a crise profissional de Áxel, em razão de seu sócio (o compadre Rebolledo) ter se aproveitado da situação para

apoderar-se da escola de detetives de ambos – e, também, para seduzir sua esposa e convencê-la a deixá-lo conduzir os negócios –; e, principalmente, a falta de dinheiro. As duas personagens estão num hotel barato, e não dispõem sequer de dinheiro para manter-se nos dias seguintes:

La escenografía no podría ser más idónea: el techo se está descarapelando por la humedad, amplias grietas atraviesan violentamente la pálida pared, el vidrio roto de la ventana deja entrar un aire frío y molesto, los muebles semidesvencijados del cuarto del hotel claman a gritos una respiración; pero nada como el patético aullido de la cama, que rechina ante el más leve movimiento de sus bellos y jóvenes cuerpos, en los que la miseria aún no ha causado estragos. Lo que en un momento la dicha cubrió con su manto, ahora parece conjurarse en su contra. De la mano de la desgracia, camina la fealdad, con cabeza roñosa y aliento putrefacto (ZAPATA, 2008, p.72).

Por um lado, a focalização por meio de um narrador onisciente neutro mantém a perspectiva narrativa centrada num ponto fixo de observação e, por outro, as descrições minuciosas do ambiente mobilizam o olhar do leitor para detalhes como as marcas de umidade no teto, as rachaduras na parede, o vidro quebrado e o estado dos móveis. Dessa maneira, dois modos de focalização aparecem em tensão – na narrativa –, a onisciência distanciada e fixa, típica da narrativa de base realista do século XIX à qual o melodrama e o folhetim vinculam-se; e a mobilidade da câmera e do olhar sob uma perspectiva cinematográfica moderna.

Então, a focalização dos detalhes e a movimentação impressa nas descrições acabam por parodiar, a partir de outra perspectiva, as tomadas de posição fixa e a tendência aos planos

médios e aos *close-ups* no cinema melodramático mexicano dos anos 40 e 50 do século XX (GALINDO, 2001). Além disso, a figurativização do destino e da desgraça, no trecho em questão, assume aspectos afins à tradição medieval (das danças macabras, por exemplo), o que, combinado com a personificação dos móveis do quarto, ganha um matiz expressionista que inverte o realismo típico do melodrama, tanto na literatura quanto no cinema.

Semelhante releitura irônica ocorre, também, em relação à escada em caracol, clichê dos filmes melodramáticos mexicanos da era de ouro. É na escada da casa da família de Álex que ele e sua mãe discutem quando ele decide buscar seus pertences pessoais para ir viver sua relação com Áxel. Na escada, ocorre a afirmação de sua orientação sexual e a explicitação de sua não aceitação categórica dos clichês preconceituosos que identificam a homossexualidade à perversão, numa perspectiva essencialista – “No, mamá, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado. Suéltame, por favor” (ZAPATA, 2008, p.82). Além disso, Álex é agarrado por sua mãe, também na escada, mas escapa de suas mãos e desce correndo para ir embora, numa cena que chama a atenção pela teatralidade e pelo patetismo.

A mãe, por sua vez, cai escadas abaixo, o que, inesperadamente, lhe proporciona um alívio, apesar das luxações que sofre: “A raíz de su caída, su nerviosismo ha disminuido. ‘El verdadero dolor’, piensa, ‘hace olvidar las angustias, que no son sino dolores fantasmas’. Casi bendice su accidente” (ZAPATA, 2008, p.84). A personagem “cai em si” e percebe que o filho tem direito a viver sua própria vida, ainda que isso a desagrade. De certo modo, num

tom paródico ao melodrama cinematográfico mexicano, o romance deixa a porta aberta para um verdadeiro drama social, que é a marginalização dos homossexuais. *Melodrama* é um veículo de denúncia dessa situação, através de

um dos gêneros cinematográficos mais populares e panfletários da estrutura familiar (GALINDO, 2001, p.99).

Enquanto elaboração textual, a narrativa opera, basicamente, pela recriação paródica, como temos ressaltado. O alcance dessa abordagem, contudo, parece ser mais amplo, visto que a narrativa acaba por chamar a atenção para a falta de discussão acerca da temática homoerótica na literatura e nas artes mexicanas (e, também, latino-americanas) do século XX.

Ao relacionar tal silenciamento à estética melodramática, a narrativa põe em questão a centralidade da matriz cultural do melodrama como paradigma das relações afetivas na modernidade latino-americana, porque nela estão contidos os elementos-chave que norteiam a elaboração heteronormativa de nosso tecido social: a suposta supremacia do homem sobre a mulher (o machismo e o patriarcalismo); a família de modelo mononuclear (o que não significa que o homem não possa ter envolvimento amoroso fora do casamento, algo que, aliás, faz parte de sua *hombría*), fundamental para a configuração econômica do tecido social, nos moldes capitalistas; e a rígida distinção dos lugares e papéis de cada indivíduo nas relações interindividuais ou sociais que contrai. *Melodrama* parodia todos esses elementos, no entanto, justamente por parodiá-los, reconhece-os, apontando para sua vigência enquanto elementos simbólicos assimilados à própria cultura em que o romance está inserido.

Quando o narrador observa, imediatamente antes de a mãe de Álex ouvi-lo ao telefone com amigos, empregando formas linguísticas no feminino, que “pensar que una *A* em lugar de una *O* puede desencadenar tormentas como la que estamos a punto de presenciar. Si nuestros personajes hablaran inglés, ese drama nunca se habría iniciado. Por lo menos no de esta manera” (ZAPATA, 2008, p.14), mais do que uma brincadeira com os diferentes sistemas de marcação de gênero (masculino

ou feminino) em cada um dos idiomas (espanhol e inglês), ele aponta para possíveis diferenças nos modos como, culturalmente, são concebidas as relações afetivas na América Latina moderna (especificamente, pelo comentário, na América Hispânica) em relação a outras culturas, especialmente, aqui, a norte-americana, sob a ótica melodramática ao longo da modernidade. Oroz (1992) também observa que o melodrama cinematográfico apresenta traços mais acentuados na América Latina do que nos Estados Unidos, por exemplo, e identifica tais variações a diferenças de ordem histórica e cultural.

A distância maior, para Zapata, não estaria na diferença cultural, simplesmente, mas na ignorância dos indivíduos em geral, na América Latina moderna, acerca dos avanços das discussões sobre a sexualidade, que é vista como um tabu, a partir de concepções identitárias rígidas e, em geral, orientadas pelo prisma religioso cristão. Nesse sentido, é possível falar, também, em paródia satírica em *Melodrama*, pois a paródia é mobilizada, no romance, também com vistas ao alargamento dos horizontes da narrativa mexicana do período e à discussão dos conflitos de ordem identitária e sexual dos indivíduos representados, a partir de uma concepção atualizada e identificada com o seu próprio presente. O romance de Zapata é, portanto, fundamentalmente reflexivo e dialógico.

A narrativa de *Melodrama* acentua a diferença de sua perspectiva em relação aos modelos melodramáticos, pelo tratamento conferido ao sexo, na diegese. Além disso, apresenta com ironia e teatralidade o tabu que esse motivo narrativo e a homossexualidade representam para o indivíduo dentro de uma perspectiva conservadora e tradicional. Quando Álex vivencia sua primeira decepção amorosa, antes de conhecer Áxel, ele decide, então, vingar-se do ex-namorado (estratégia pertinente à configuração melodramática da narrativa). Os modelos que o levam a essa decisão são todos provenientes do cinema mexicano:

Mientras se dirigía al centro del puerto en el

auto que ha pedido a su madre, irán desfilando por su mente imágenes de mujeres que, decepcionadas, engañadas por algún hombre, se entregan a la prostitución y apuran el excitante y amargo cáliz de la sordidez: Andrea Palma, corriendo en el malecón bajo la tormenta para encontrar su destino de heroína trágica; María Antonieta Pons, de rubia, fumando como lo que es y adoptando actitudes insolentes con los hombres; Mary Esquivel, Rosa Carmina; y la incomparable Ninón Sevilla, tantas veces en tantos puertos entregada al paroxismo de la danza (ZAPATA, 2008, p.30).

Não há, portanto, motivação efetivamente relacionada ao sentimento de perda ou ódio da personagem, mas, sim, uma projeção estética da personagem para o universo dos cabarés ou das heroínas traídas do melodrama cinematográfico. Seu comportamento não deixa de ser um simulacro, porém a situação aparece marcada pelo estilo *camp* e, por isso, destroi a atmosfera de sofrimento ou de restrições e punições que os arquétipos cinematográficos identificados com a prostituta portam.

Enquanto, no melodrama cinematográfico latino-americano, o arquétipo da prostituta carrega consigo a punição em razão dos valores morais a que o melodrama se vincula, conforme lembra Silvia Oroz, a opção de Álex, na diegese, reveste-se de autoagressão, visto que a personagem decide experimentar relações sexuais casuais com quaisquer indivíduos com que se depare. A primeira dessas relações concretiza-se num quarto de hotel barato com um homem desconhecido encontrado por Álex num bar do porto. A situação, marcada por uma brutalidade que parodia, também, certos filmes pornográficos voltados ao público gay masculino e marcados pela clara afirmação dos lugares rígidos no plano erótico (dominador e dominado), é contrária à ideia de plenitude amorosa identificada com os

padrões do amor folhetinesco típico da estética melodramática, ao menos no nível do desejo.

Enquanto, tradicionalmente, no melodrama, a relação sexual tende a ser reprimida ou minimizada a situações discretas no plano da expressão, em *Melodrama* apresentam-se inúmeras cenas sexuais explícitas na diegese. Tais situações desenvolvem-se tanto identificadas à homossexualidade (especialmente na relação de Álex e Áxel) quanto à heterossexualidade. Desse modo, no fragmento 18 da narrativa, quando Áxel ainda vive com sua esposa Estela, a diegese apresenta situações da vida íntima de ambos, inclusive uma relação sexual. Há que ressaltar, nesse caso, a iniciativa da esposa para o início do ato sexual, e a descrição da cena, que inclui a prática do sexo oral.

Diferentemente do arquétipo feminino identificado com a amada (esposa), no melodrama tradicional, segundo o qual a mulher costuma ser identificada com a passividade, estando à disposição da satisfação do marido, no trecho em questão ambos buscam a satisfação sexual. Chama a atenção, ainda, pelo caráter grotesco, o desejo, de certo modo, sádico da esposa, que pede que Áxel que lhe conte (ou, se necessário, invente), durante o ato sexual, detalhes do seu último caso investigativo, em que uma jovem desaparecida fora encontrada morta, com a língua arrancada e outras mutilações.

Situações dramáticas envolvendo o ato sexual explícito aparecem, ainda, na diegese, no fragmento 30 (entre Estela, esposa de Áxel, e compadre Rebolledo) e nos fragmentos 34, 36 e 39 (entre Álex e Áxel). Na maioria das situações homoeróticas, o tratamento do ato sexual aparece ora com a naturalidade característica de qualquer relação afetiva, ora como paródia de vídeos e narrativas pornográficas. É ilustrativo desse último caso o fragmento 36, que aparece imediatamente depois da conversa que Estela tem com a mãe de Álex, na qual, ela conta à senhora sobre a relação de Álex e Áxel e a chantageia para obter dinheiro. Após a patética conversa entre as duas, marcada pelo rancor, a raiva, a vergonha e a dor

da mãe inconformada e da esposa traída, aparece o fragmento de apenas duas linhas, em que as personagens Álex e Áxel se encontram no clímax de uma relação sexual. A justaposição dos fragmentos aponta para a pouca importância que Álex e Áxel atribuem, no momento, aos incômodos que sua relação pode provocar aos demais de seu entorno.

Na maior parte das situações em que a sexualidade é tratada explicitamente, há que ressaltar a ironia das observações do narrador, cujas pequenas intrusões dotam a narrativa de humor. Desse modo, ele se refere, por exemplo, a “la dura plenitud del pene detectivesco” (ZAPATA, 2008, p.55), num jogo com a profissão do detetive Áxel e a ideia de procura no contexto sexual, ou ainda, no fragmento imediatamente seguinte (28), em que o desespero da mãe de Álex, que há dias não tem notícias do filho, contrasta com a observação do narrador sobre as ações do rapaz, naquele momento: “No es posible, Dios mío, no es posible’, se repite desesperada la madre del atlético joven que en esos momentos peca de gula” (ibid), numa alusão à prática do sexo oral entre Álex e Áxel.

Nem mesmo o mais famoso cavaleiro andante das literaturas hispânicas (Dom Quixote) escapa à paródia e ao estilo *camp* na narrativa, no tratamento do homoerotismo. Numa das cenas de sexo entre os dois rapazes, o narrador afirma que o comportamento de um dos amantes é semelhante a “como un denodado caballero andante monta de golpe su palafrén favorito” (ZAPATA, 2008, p.74), o que, de certo modo, retoma, também, o mais popular representante dos cavaleiros andantes no âmbito literário ibérico.

A explicitação do erotismo na diegese contrasta, por outro lado, com o comportamento da mãe ao descobrir a homossexualidade do filho, por suas ideias reacionárias, apesar do excesso teatral de sua reação. Aliás, o dado irônico da narrativa a esse respeito está no fato de que, entre as personagens centrais, os únicos que não vivem uma relação amorosa, ao longo da diegese, são os pais de Álex, que permanecem insatisfeitos na maior parte da história narrada – ele, praticamente

insignificante, como nota o narrador; e a mãe, histérica.

Por último, a paródica experiência de aprendizagem das personagens de *Melodrama* chega ao fim numa convencional ceia de natal, na mansão da família Rocha, que celebra o entendimento e a união familiar, com a chegada “inesperada” de Álex e Áxel, após sua estadia nas praias do Rio de Janeiro, em férias (ou lua de mel) pagas com o dinheiro das joias que Álex roubou da mãe. Ainda que Áxel seja apresentado à família como um amigo, é obviamente conhecida por todos os presentes (pai, mãe, irmã e cunhado de Álex) a relação de ambos.

Nesse contexto, destacam-se a insatisfação da irmã, que não aceita plenamente a volta de Álex (o que também é paródico, visto que no melodrama, tradicionalmente, a filha assume uma postura ideológica semelhante à da mãe, enquanto o filho segue o pai) e, também, a sugestão do desejo homoerótico que Álex desperta em seu cunhado, que, quando abraça o jovem para cumprimentá-lo, “no puede evitar experimentar un ligero y placentero escalofrío al entrar en estrecho, aunque breve, contacto con el atlético cuerpo del joven Álex Rocha” (ZAPATA, 2008, p.102), observação do narrador que, no contexto da história narrada, desestabiliza as categorias rígidas de gênero legitimadas no tecido social.

Paradoxalmente, contudo, a narrativa termina com uma celebração natalina carnavalizada que transgride os códigos convencionais, mas o faz num contexto que propicia a transgressão (nesse caso, o Natal, época identificada com o perdão e as boas relações familiares). O paradoxo deve-se a que “uma vez que a sociedade acostume-se ao *queer* e aos *queers*, é possível que eles deixem de sê-lo” (KAMINSKI, 2008, p.886). Ou seja, apesar da contribuição da narrativa para a desmitificação da homossexualidade no âmbito das representações culturais e para a sua inserção no tratamento do melodrama pela via da paródia, as personagens, em seus dramas individuais, parecem emancipar-se apenas parcialmente, haja vista que, de certo modo, enquadraram-se nos parâmetros (forçosamente revistos) da família, já que, publicamente, Álex e Áxel são

apenas amigos, num contexto irônico cuja representação é, também, uma crítica dos processos de emancipação e representação cultural do homoerotismo e da homoafetividade na literatura latino-americana.

Desse modo, podemos, em síntese, observar que, ao constituir-se como uma paródia à estética melodramática, que é muito recorrente no discurso literário e cultural na América Latina, ao menos desde meados do século XIX, seja no folhetim, nas radionovelas, no cinema ou nas telenovelas, *Melodrama* coloca em circulação, no contexto dos anos 1980, o próprio melodrama como sendo um gênero produtivo na literatura mexicana. Ao mesmo tempo, a narrativa opera de dentro das matrizes discursivas desse gênero, e a escrita de Zapata proporciona uma crítica das relações eróticas e sociais de base para a estética melodramática, apontando para seu caráter heteronormativo e patriarcal. Desse modo, a configuração desse romance potencializa uma crítica das próprias estruturas sociais que, na América Latina moderna, encontraram no melodrama, por vezes, uma via de legitimação das tensões, das oposições e dos papéis sociais desempenhados pelos indivíduos no tecido social.

Luis Zapata parodia não só a estética melodramática difundida na literatura, no rádio e no cinema, mas também seus antecedentes mais imediatos, no pós-*boom* literário, que já tinham empreendido uma crítica das estruturas sociais a partir do diálogo com o melodrama, como Manuel Puig, por exemplo. Segundo Amícola, o

fato é que, assim como o barroco – na caracterização de Walter Benjamin – associou sua estética à voz autoritária da alegoria, nosso momento histórico, descrente de todos os valores, seguindo o caminho traçado por Nietzsche, finalmente parece identificar-se, plenamente, com uma gama de procedimentos que, definitivamente, encontram na ideia de paródia, vista

em sentido amplo, uma resposta e manifestação de conflito com o discurso anterior (AMÍCOLA, 1996, p.2).

Pode-se dizer que há, na constituição de *Melodrama*, uma problemática relação de continuidade, no campo dos procedimentos escriturais, com as literaturas das primeiras décadas do século XX e dos anos 1960, aproximadamente, que, no entanto, não cessa de marcar a distância crítica em relação a elas, também. Nesse sentido, é possível concordar com Sklodowska (1991), para quem a reafirmação da paródia quase como um corolário da prática literária desde as últimas décadas do século XX constitui uma espécie de resposta ao que as vanguardas deixaram inconcluso. No âmbito de nossa discussão, teria ficado inconclusa a política de democratização do lugar que a narrativa literária de ficção e sua enunciação ocupam, no sistema literário, na América Latina, e também, o caráter formativo da própria arte, no âmbito das relações político-sociais. Ao problematizar tais questões, a narrativa de *Melodrama* tanto aponta para seus precursores quanto marca as especificidades de sua época, bem como o projeto estético e político crítico de Luis Zapata, na narrativa mexicana.

A SERPENTE MORDE A PRÓPRIA CAUDA: O ROMANCE DO PÓS-BOOM PARODIADO PELO ROMANCE DO PÓS-BOOM

Nélida Piñon publica, em 1977, o romance *A força do destino*. Luis Zapata, por sua vez, publica *Melodrama*, em 1983, sobre o qual tratamos há pouco. E, em 1988, Luis Rafael Sánchez publica seu segundo romance, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, após doze anos da data de publicação de seu primeiro romance. As três narrativas apresentam uma configuração estruturada na paródia enquanto procedimento construtivo, mas quais vínculos o eixo paródico poderia apontar, em relação aos três romances, se puder apontar algum que seja pertinente, no âmbito da narrativa de estética melodramática

dos romances do pós-*boom*?

Em *A força do destino*, Nélida Piñon reescreve a história narrada na ópera homônima (*La forza del destino*) do italiano Giuseppe Verdi, encenada pela primeira vez em 1862, cujo libreto fora elaborado por Francesco Maria Piave, a partir de um drama espanhol de 1835, de autoria de Ángel Saavedra (Duque de Rivas) (COSTA, 1992).

Na narrativa de *A força do destino*, a narradora, que também se chama Nélida Piñon, narra a história de amor de Álvaro e Leonora, um melodrama cujo conflito dramático se deflagra porque Leonora e Álvaro desejam casar-se, porém o pai da moça, o Marquês de Calatrava, não aprova a relação porque o rapaz pertence a uma categoria da nobreza inferior à da família de Leonora. Os dois jovens decidem fugir, porém Leonora se atrasa e, impaciente, Álvaro se aproxima da casa da jovem, onde acabam sendo surpreendidos pelo pai da moça. Após ser repreendido e desafiado pelo pai de Leonora, Álvaro se propõe entregar sua pistola, pondo-a no chão, como prova de que não quer provocar nenhum conflito. No entanto, acidentalmente a pistola dispara, matando o Marquês.

Álvaro foge, deixando Leonora para trás, mas a jovem, instada pela criada Curra, sai à sua procura. Carlos, irmão de Leonora, está fora e, ao saber da morte do pai, julga-a como um crime (um assassinato) premeditado por sua irmã Leonora e por Álvaro, e jura que vingará a morte do pai matando os dois culpados. A partir desse conflito, as personagens vivem outras situações características do gênero melodramático e do romance de folhetim – como a troca de identidades, a posterior revelação das falsas identidades, confrontos que quase levam Carlos e Álvaro à morte, porém, milagrosamente, eles sobrevivem, o refúgio das personagens em conventos, etc. –, até que, sob a força do destino, Carlos, disfarçado de Frei Félix Bornos, descobre e encontra Álvaro num convento, convertido num dos mais exemplares frades (e com o nome falso de Frei Rafael), e então lhe propõe outro duelo.

Ao ser atingido mortalmente, Carlos pede a última bênção

ao próprio Álvaro, porém este não se vê em condições de fazer isso e sai em busca da ajuda do Abade. Leonora, que tinha se refugiado no mesmo convento antes da chegada do amado e do irmão, e que, desde então, expiava sua culpa (pela morte do pai) vivendo penitentemente numa gruta, ouve o barulho e vai ver o que está acontecendo. O desfecho da história narrada ocorre, justamente, com o encontro dos três: surpresos, Leonora e Álvaro se encontram, pois cada um acreditava que o outro estava morto; e Leonora, ao ver o irmão agonizando, corre para ajudá-lo, a tempo, porém, de que ele a mate com sua espada, enquanto ela o ampara.

No âmbito da história narrada, o romance de Nélide Piñon segue, praticamente ponto por ponto, a fábula da ópera de Giuseppe Verdi, mas a narrativa se diferencia da fonte parodiada, entre outras razões, porque a diegese se centra, basicamente, em três personagens: o par romântico Álvaro e Leonora, e Nélide, temporalmente situada no século XX e separada mais de 200 anos no tempo histórico em relação ao casal (a história de amor de Álvaro e Leonora é ambientada em uma época por volta de 1700, em territórios da Espanha e da Itália), incumbida pelos próprios amantes de reescrever sua história.

Empregos linguísticos e referências tópicas e situacionais do século XX se mesclam a outras do século XVIII, e as próprias personagens (incluída a personagem Nélide) dialogam e discutem entre si, driblando, desse modo, as determinações temporais ancoradas nas ideias tradicionais de *mimesis* e de verossimilhança, como observa Costa (1992). Por essa via, fundamentalmente paródica, a ópera de Verdi se atualiza, e a narrativa do romance de Nélide Piñon obtém uma estrutura criativa. Até então, não há nenhuma novidade significativa em relação aos demais processos paródicos que analisamos anteriormente: em *A força do destino*, o melodrama homônimo de Giuseppe Verdi é parodiado por um romance melodramático, na década de 70 do século XX, no Brasil. Chama a atenção, contudo, um aspecto, no procedimento paródico adotado nesse romance: a narrativa parece limitar ao mínimo possível a

necessidade de reconhecimento ou decodificação da paródia pelo leitor.

Normalmente, a paródia marca a diferença, não a semelhança, porque a semelhança é um elemento de base para a constituição da própria paródia, elemento que está sempre envolvido no processo paródico, está sempre ali, mas a cargo do leitor ou decodificador, que precisa reconhecer a semelhança para ler a paródia. É, também, por essa razão que a paródia é, por vezes, considerada elitista, na tradição crítica ocidental, conforme Hutcheon observa em seu trabalho sobre o assunto.

Em *A força do destino*, porém, a própria narrativa afirma suas fontes e sua condição de reescrita da ópera de Verdi, internamente ao plano diegético. E se, depois de passar pelas inúmeras referências explícitas a Giuseppe Verdi ou às suas óperas *Traviata* e *La forza del destino*, o leitor não tiver se dado conta de que se trata de uma recriação da obra do italiano; ao fim da história narrada, ele ainda encontrará uma seção intitulada “*Dramatis Personae*”, na qual se simula (ou se parodia) o libreto da ópera-romance de Nélide Piñon, com a apresentação, também paródica, das personagens mais importantes da narrativa, a saber: Álvaro, Leonora, Marquês de Calatrava, Carlos de Vargas, Curra (a criada), Abade, Melitone (frei do convento), Preziosilla (espécie de prostituta cigana que acompanha os soldados, nos campos de batalha), Verdi e Nélide.

Trata-se, como se pode perceber, de uma série de procedimentos paródicos que configuram o romance como sendo, ele mesmo, uma autoparódia. O fato de a narrativa estar narrada por Nélide, mas haver nela momentos em que Álvaro e Leonora se intrometem na *mîse-en-scène* narrativa da personagem, pois discutem com a narradora e criam suas versões dos acontecimentos, torna a narrativa do romance um conjunto de vozes que problematiza a história narrada, fazendo com que sua estrutura se configure como sendo, fundamentalmente, aberta. O tratamento da morte do Marquês de Calatrava é exemplar dessa situação:

A mimese transforma e transgride: o acidente passa a assassinato ou assalto, Álvaro e Leonora premeditam a eliminação do Marquês, e, de causa da morte do pai, ela passa a heroína da comunidade e material do mito, causa da glória de seu progenitor [que morrera em defesa da honra] (COSTA, 1992, p.14).

Por um lado, o procedimento autoparódico adotado na narrativa se mostra democratizante, na medida em que procura tornar a paródia legível a quaisquer leitores (potencialmente), mesmo os que não conhecem a obra parodiada, mas, por outro lado, ao tornar imanente o próprio processo de decodificação envolvido no procedimento paródico, redimensiona o papel da paródia e sua função na narrativa. Desse modo, tendo em vista que a arte moderna se configura como sendo marcada pelo desejo de novidade, constituindo-se na tradição do novo, para empregar a expressão que dá título ao texto de Rosenberg (1974), poderíamos nos perguntar se o procedimento adotado em *A força do destino* por Nélida Piñon aponta para um sentido de crise dessa própria tradição, ou uma crise do moderno, uma vez que o desvendamento das fontes, na diegese, explicita-se naturalmente e, por essa via, supõe-se que o efeito estético de originalidade da narrativa que recria a obra anterior parece transformar-se numa preocupação menor.

Tratando da paródia na literatura moderna (e contemporânea) entendida como homenagem e busca de autonomia mais do que ridicularização, José Amícola diz estar de acordo com

Linda Hutcheon (bem como com Tynianov) ao conceber a paródia – a partir de uma definição moderna do conceito – como um dos procedimentos fundamentais para provocar as mudanças que chamamos de evolução literária. No entanto, em última instância, a apreciação desse desenvolvimento só será possível

uma vez que seja, de fato, percebida como tal pelo leitor, com cuja atenção se conta, haja vista que os modos de realizar a paródia estão relacionados à história e ao posicionamento em relação à própria paródia, então ele poderá estabelecer um diálogo, sempre metamorfoseante, com diferentes fatores do literário (AMÍCOLA, 1996, p.11).

O procedimento autoperódico de *A força do destino* constituiria, nesse sentido, uma possível via de transformação e desenvolvimento do romance híbrido melodramático, no pós-*boom*, num contexto em que a educação literária do público leitor não pode ser suposta pela instância autoral, ao menos não na mesma medida em que talvez tenha sido suposta nos fundamentos ideológicos da arte moderna, de modo geral. Com isso, nos romances que estudamos neste trabalho, a enunciação narrativa se torna mais complexa, marcando-se por trajetórias colaborativas entre emissores e receptores, num processo comunicativo que não se concebe como unidirecional. A hipótese de que essa situação enunciativa e o procedimento paródico e autoperódico sejam ordenadores do relato de *A força do destino* é corroborada pela própria autora, que, em entrevista a Carmen Sigüenza, afirma que, “[para ela,] a melhor maneira de se dirigir um projeto de criação é sendo capaz de se colocar nas veias alheias” (2005, p.2).

Tal incursão por veias alheias não corresponde, simplesmente, à intertextualidade, mas à imitação, à cópia, à paródia e à apropriação críticas convertidas em fundamento poético que, por sua vez, fazem da narrativa de seu romance uma estrutura autorreflexiva. A arte moderna é, normalmente, autorreflexiva, no entanto, o procedimento de decodificação da paródia na imanência formal da diegese, em *A força do destino*, aponta, também, para a possibilidade de que a paródia funcione como via de amadurecimento e evolução do romance melodramático, no pós-*boom*, a expensas de um leitor erudito

cuja existência é incerta, no sistema literário em que se projetam e publicam tais romances.

No fundamento, esse procedimento constitui-se no resultado de um processo de amadurecimento do diálogo da literatura latino-americana – no contexto da cultura de massa e da crise de nossos sistemas educacionais como formadores de leitores de literatura de ficção –, capaz de ajustar-se à incerteza da habilidade de seus potenciais leitores em perceberem e decodificarem as paródias que estruturam a diegese do romance.⁶²

Segundo Tynianov (2013b), se um elemento se desgasta no sistema literário, sua função muda. Esse é um dos sentidos da paródia nos romances de estética melodramática pós-*boom* que analisamos. Eles se apropriam de estilemas, motivos, situações dramáticas e estruturas formais difundidos pelo melodrama enquanto gênero, os quais são, posteriormente, reapropriados pelo cinema, tanto na América Latina quanto nos Estados Unidos, entre os anos 1930 e 1950, aproximadamente. Depois de terem sido convertidos, por vezes, em clichês sob a ação mercadológica da indústria cultural para a promoção da cultura de massas, tais elementos são outra vez reapropriados por via paródica, nos romances melodramáticos do pós-*boom*.

O romance *A força do destino*, de Nélide Piñon, ao mesmo tempo em que aponta para a trajetória do processo paródico até seu amadurecimento, no âmbito dos romances melodramáticos do pós-*boom*, parece distanciar-se de seu modelo imediato, uma vez que parodia diretamente a matriz escritural melodramática (a ópera de Verdi) em vez de parodiar suas recriações posteriores. Isso não deixa de ser coerente com a natureza ambivalente da paródia, como a entendemos neste trabalho.

Os romances de estética melodramática do pós-*boom* contrairam, desse modo, uma relação de continuidade, no campo dos procedimentos escriturais, com a literatura de vanguarda das primeiras décadas do século XX que, na América Latina,

marcou-se pela apropriação crítica (ou antropofágica) de modelos importados, sem desprezar os elementos autóctones, e propôs, também, a aproximação do culto e do popular. Não se pode dizer, entretanto, que as vanguardas tenham efetivado tal aproximação, exceto no plano formal, do mesmo modo que a suposta aproximação desses planos nos romances que analisamos também pode ser questionada, uma vez que, em algum nível, a paródia sempre precisa ser decodificada, e não é possível controlar plenamente a recepção do texto pelo leitor.

De qualquer modo, a transposição dessa problemática para o plano diegético – como se dá na narrativa de *A força do destino* – aponta para uma ampliação das preocupações pertinentes ao próprio estágio de desenvolvimento do sistema literário em que tais narrativas se encontram. Nos romances que consideramos para a elaboração deste trabalho, a enunciação narrativa é ampliada, de modo a promover (ou exigir) a abertura de um contexto pragmático que considere ou projete, ao menos parcialmente, as intenções do autor ou do texto, os efeitos sobre o leitor, a competência associada à decodificação da paródia e os elementos contextuais que servem como mediação para a compreensão do próprio procedimento paródico. É possível concordar com Sklodowska (1991) a esse respeito. Para ela, a reafirmação da paródia quase como um corolário da prática literária desde as últimas décadas do século XX constitui uma espécie de resposta ao que as vanguardas deixaram inconcluso. No âmbito de nossa discussão, teria ficado inconclusa a política de democratização do lugar que a narrativa literária de ficção e sua enunciação ocupam, no sistema literário, na América Latina.

Tal trajetória é possível pela via paródica porque opera a partir de uma matriz escritural já desgastada, de certo modo, no século XX, e, portanto, suficientemente conhecida do leitor, inclusive o leitor mais identificado a uma ideia geral de leitor-consumidor de produtos da cultura de massa. Enquanto a matriz escritural se mostra desgastada, a matriz cultural que a reveste parece ainda estar (ao menos parcialmente)

presente, no tecido social. É essa a percepção de Luis Zapata, como vimos, ao homenagear em *Melodrama* os filmes melodramáticos da chamada era de ouro do cinema mexicano. O autor mobiliza uma espécie de memória cultural coletiva amplamente difundida e ancorada no gênero melodramático e no estrelato que o cinema de feição romântica criou, especialmente, as “melodamas”. O termo criado por Luis Zapata se refere à prática do leitor ou espectador, típica no âmbito da cultura de massa, de identificar num só indivíduo a atriz (ou o ator, pode-se dizer) e a personagem, tornando difusos os limites entre o representado e a representação, no ato da decodificação e da leitura da paródia.

Nesse sentido, as razões poéticas que justificam o percurso de elaboração paródica das narrativas dos romances que estudamos neste trabalho são de ordem variada. São de ordem comum nos processos diacrônicos do sistema literário, uma vez que a paródia se relaciona às transformações internas do próprio gênero melodramático em expansão, haja vista a “afinidade interna dos procedimentos particulares entre si, que lhes permite combinar-se com facilidade” (TOMACHEVSKI, 2013, p.350). Mas o procedimento paródico de gradual diferenciação é, também, de ordem literária e social, uma vez que “decorre dos objetivos propostos às obras particulares, das circunstâncias de sua criação, de seu uso, da acolhida reservada à obra” (TOMACHEVSKI, 2013, p.350-351), nos romances de estética melodramática do pós-*boom*.

Basta pensarmos, por exemplo, na poética de Manuel Puig. Desde seu primeiro romance – *La traición de Rita Hayworth*, publicado em 1968 –, Puig deu um giro de 180 graus na elaboração paródica dentro da tradição argentina, segundo José Amícola (1996). Ao longo de sua carreira de escritor, Puig encaminhou seu projeto escritural a partir do diálogo e da reelaboração criativa de gêneros narrativos, estilemas e, também, da criação de personagens que pertencem a categorias individuais e ideológicas marginalizadas no tecido social e cultural latino-americano, como o folhetim, o melodrama, as narrativas de

costumes, ou a mulher e o homossexual.

Além disso, o procedimento de diferenciação internamente ao gênero é, também, de ordem histórica. Pois, nesses romances, pode-se dizer que o caráter polifônico da paródia torna-se resultado da imitação respeitosa de obras literárias e cinematográficas anteriores, por sua vez constitutivas de uma moderna tradição narrativa associada ao melodrama. De fato, o romance moderno tem se constituído numa das muitas formas de arte que se voltaram para a articulação do culto e do popular com vistas à democratização do gênero romance, como lembra Hutcheon, retomando, por sua vez, Bakhtin. Nessa articulação do culto e do popular, às vezes se observa uma tendência à aproximação da obra posterior a seus antecedentes, outras vezes se observa uma tendência ao distanciamento, em relação a elas.

Pode-se, ainda, acrescentar à perspectiva de Tomachevski (2013) uma terceira tendência, que se ajusta aos romances de estética melodramática do pós-*boom*: a de aproximação e distanciamento simultâneos, por meio da paródia. Por essa via, o gênero não só se enriquece, mas também se transforma, internamente, apontando para novos caminhos a serem explorados ou, então, apontando para os próprios limites e as implicações formais desse desenvolvimento.

O romance *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, por exemplo, situa-se num ponto extremo da trajetória de desenvolvimento da paródia, no romance do pós-*boom* – sem que queiramos, com isso, adotar uma perspectiva linear ou teleológica para pensar o desenvolvimento histórico da estética de natureza híbrida e paródica no romance latino-americano do período. Nele, parodiam-se a canção popular de feição romântica, os tipos artísticos consagrados como cantores da canção romântica e os discursos que os orientam, como já vimos.

La importancia de llamarse Daniel Santos também faz uma leitura crítica e paródica do ensaio – especialmente de *Insularismo*, de Antonio Pereira, publicado em 1934, como

explica Gelpí (1993) – pela via ensaística, e, por fim, a diegese parodia a narrativa melodramática, principalmente no modo como trata os conflitos amorosos por meio da oposição de papéis e lugares sociais mascarados por uma ideia de destino, na última parte da narrativa, intitulada “Cinco boleros aún por melodiarse”.

Paradoxalmente, essa série de paródias sustenta a criação do próprio texto ficcional de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Ao introduzir-lhe o subtítulo de “fabulación”, Luis Rafael Sánchez chama a atenção para a sua constituição fronteiriça quanto ao gênero literário, no entanto, esse procedimento não separa o texto de suas origens e, de certo modo, também reafirma seu pertencimento aos gêneros narrativos melodramáticos, numa etapa posterior à consagração desses gêneros, tanto no âmbito musical, quanto cinematográfico e literário. De certo modo, pode-se dizer, adaptando os objetivos do trecho seguinte de Tomachevski ao âmbito de nossa discussão, que o conjunto de elementos que colocam esse romance no âmbito da estética melodramática faz com que esse gênero continue a

viver enquanto espécie, isto é, pela ligação habitual das obras novas com os gêneros já existentes. O gênero sofre uma evolução habitual e, às vezes, uma brusca revolução. No entanto, graças à ligação habitual da obra com os gêneros já definidos, sua denominação conserva-se, embora tenha ocorrido uma mudança radical na construção das obras que lhe pertencem (TOMACHEVSKI, 2013, p.352).

No âmbito da literatura latino-americana do pós-*boom*, esse processo se afirma a partir da lenta acumulação de experimentos paródicos desde a entrada de Manuel Puig no cenário literário, em 1968, e pouco a pouco se consolida entre os escritores do pós-*boom*. Chega, desse modo, a uma etapa em

que os romances de estética melodramática operam sua elaboração tendo por referência, também, as obras anteriores do próprio pós-*boom* e, por extensão, de todas as conexões síncrono-diacrônicas da série literária. As publicações posteriores, na última década do século XX e, também, no século XXI, parecem corroborar essa hipótese. Entre outros, poderíamos mencionar *Hilda Furacão* (1991), de Roberto Drummond, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), de Mayra Santos-Febres, *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel, ou *Melodrama* (2006), de Jorge Franco, que são herdeiros dos caminhos narrativos trilhados nas décadas anteriores por autores do pós-*boom* que, em suas narrativas, também investiram na estética melodramática.

Em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a paródia põe em dúvida a permanência do gênero romance, paradoxalmente, em nome da sustentação e da renovação do próprio gênero romance. De certo modo, o procedimento é visto em seu potencial salvador, linguagem pura, isto é, enquanto meio (ou *medium*) que comunica imediatamente a si mesmo e, por isso, é capaz de problematizar as determinações históricas, culturais e artísticas que poderiam colocar em esquecimento as raízes ou matrizes escriturais mobilizadas em sua elaboração, já convertidas em clichês no âmbito da cultura e da arte de massas. Essa “linguagem de exceção”, que suspende parcialmente o romance para salvar o próprio romance enquanto gênero narrativo, no contexto do pós-*boom*, mostra-se, pois, capaz de salvar os estilhaços da matriz cultural e escritural melodramática do esquecimento, no contexto de crise da modernidade latino-americana, em meio aos processos crescentes de reprodução e homogeneização da cultura, sob as ações do mercado.

Desse modo, o percurso que fizemos, partindo dos romances *A força do destino*, de Nélide Piñon, *Melodrama*, de Luis Zapata, e *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, neste tópico de nosso trabalho, não foi aleatório. Tentamos mostrar que, de certo modo, eles emblemizam

estágios importantes do tratamento da estética melodramática no processo de transformações do gênero romance, pela via da paródia, no pós-*boom* literário latino-americano, entre as décadas de 1970 e 1980, aproximadamente.

O romance de Nérida Piñon aponta para a afirmação do romance híbrido paródico ancorado em matrizes escriturais melodramáticas, ao levar ao extremo o processo de diálogo com suas fontes. Torna esse diálogo uma parte explícita da diegese, colocando em evidência os próprios procedimentos de seleção e reescrita das fontes reelaboradas da ópera de Verdi. Enquanto as personagens de Puig falam das novelas de rádio e dos filmes a que assistiram, a personagem Nérida fala com as próprias personagens da ópera *La forza del destino*.

Melodrama, de Luis Zapata, por sua vez, parece assinalar a consolidação do gênero melodrama, no pós-*boom*, quando, já estabelecidos, codificados e decodificados os principais procedimentos de incorporação das matrizes escriturais melodramáticas dentro dessa série literária, é possível, então, brincar com elas, homenageá-las, reconhecer que elas foram responsáveis pela educação sentimental da maioria dos autores do pós-*boom*, mas que também podem se atualizar, principalmente no plano temático, pois as transformações operadas no tecido social, pautadas na contestação da ideia de margem, levam, também, a uma necessidade de reavaliação do próprio sistema literário e dos modos por meio dos quais tais matrizes se inserem na vida social de seu presente.

Por fim, *La importancia de llamarse Daniel Santos* dá mostras, também por via paródica, de tentativas ou possibilidades de transgressão dentro da linha experimental e crítica legitimada pelos romances de estética melodramática do pós-*boom* que, de tanto ser reproduzida, também se vê (ou se viu) ante o risco de desgastar-se, e encontra novas alternativas de desenvolvimento, especialmente a partir da rearticulação de mecanismos herdados dos gêneros do sério-cômico, que ganham força novamente, na arte pós-1960.

TERCEIRA PARTE
UMA ESTÉTICA DO PARADOXO

“Aí está o germe do terrível complexo do americano: acreditar que a sua expressão não é uma forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver” (José Lezama Lima, A expressão americana, 1988 [1957], p.62).

DE COMO OS ROMANCES DE ESTÉTICA MELODRAMÁTICA DO PÓS-*BOOM* LERAM AS FICÇÕES DE FUNDAÇÃO E EMANCIPARAM-SE

OS ROMANCES DOS PÓS-*BOOM*, QUE SURGEM NO SISTEMA LITERÁRIO LATINO-AMERICANO a partir de meados dos anos 1960 e, mais concretamente, na década de 1970, encontraram condições mais receptivas para a abertura ao experimentalismo, à paródia e ao diálogo com outras literaturas e outras artes, graças ao processo de desenvolvimento da narrativa legado pela *nueva novela* e pelo *boom* ao longo das três décadas anteriores.

Também por essa razão, é menos marcante nos romances e romancistas do pós-*boom* a preocupação parricida de negar seus antecedentes literários, como houve, por exemplo, no discurso dos romancistas do *boom* em relação à narrativa do século XIX, conforme nota Sommer (2004) no capítulo inicial de seu estudo sobre os romances de fundação. Não quer dizer, no entanto, que não se tenha cometido nenhum parricídio. Puig, por exemplo, cometeu-o em alguma medida em relação a Borges, em cuja sombra este tinha deixado praticamente toda uma geração de escritores, na Argentina, conforme lembra Julia Romero (1996).

Nesse sentido, a consolidação do pós-*boom* se dá, também, como crítica à institucionalização do *boom* literário latino-americano, cujo processo era anterior. Por outro lado, é complexa, no pós-*boom*, a atitude de afirmação e reconhecimento público dos precursores por parte dos romancistas. Por vezes, o diálogo se dá como se a filiação fosse já sabida e não exigisse uma explicação no plano diegético – algo não necessariamente evidente.

O sistema literário renovado pelo *boom* permitiu aos romancistas o desenvolvimento de um diálogo amplo com seus

próprios antecedentes, do mesmo modo que esses romancistas intensificaram, também, o diálogo crítico com as literaturas estrangeiras (especialmente, francesa, inglesa e norte-americana). Porém, tal liberdade de diálogo, paradoxalmente, obscurece, por vezes, a importância que as literaturas vernáculas do século XIX também representaram para o romance do pós-*boom*. Em geral, quando a crítica notou essa vinculação, ela foi tomada como uma regressão em relação às conquistas que as vanguardas das primeiras décadas do século XX tinham proporcionado ao desenvolvimento literário, no plano estrutural, como se nota, por exemplo, na conhecida crítica de Saer sobre o primeiro romance de Puig, já comentada neste estudo.

A influência que as chamadas ficções de fundação exerceram sobre o romance de estética melodramática do pós-*boom*, especialmente até os anos 1980, não é o resultado de uma imitação passiva ou anacrônica, mas, sim, resulta da conscientização, por parte dos escritores, de um conjunto de interseções de caráter geopolítico e social e, ainda, em relação a certas concepções do literário que, desde a década de 1960, deixavam claro que as conquistas políticas e sociais que as ficções de fundação do século XIX tinham projetado como expectativa para as então jovens nações latino-americanas não tinham se concretizado – ou tinham se concretizado apenas parcialmente.

As leituras do presente de sua época operadas nas narrativas do pós-*boom* resultam, também, de uma abordagem contrastiva e crítica do passado histórico latino-americano, por meio da qual os romancistas constataam o atraso político e social como uma marca do subdesenvolvimento presente, também, no plano cultural, que se manifestava por meio do anacronismo dos modelos culturais, na literatura, por exemplo, por recepções equivocadas e, principalmente, pela dependência em relação às culturas metropolitanas europeias e, posteriormente, também, dos Estados Unidos.

Esse olhar contrastivo manifesta-se sob diversos prismas, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*. Entre

eles, destacam-se o tratamento do cotidiano marcado pela vida urbana, a partir da segunda metade do século XX, aproximadamente, a complexidade da representação de indivíduos e categorias sociais tradicionalmente marginalizadas no tecido social e as tensões entre alguns indivíduos que poderíamos designar como indivíduos problemáticos ou constitutivamente fraturados.

Por mais que romances como *Amalia*, de José Mármol, *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, ou *Lucíola*, de José de Alencar, entre outros do século XIX, pudessem ser considerados como romances urbanos ou, como seria mais adequado designá-los, romances cuja diegese limita seu desenvolvimento ao âmbito do espaço urbano, eles não chegam a ser romances urbanos no mesmo sentido em que foram urbanos, na segunda metade do século XX, romances como *El beso de la mujer araña*, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, *Bolero* ou *Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo.

Ainda que entre estes também haja significativas diferenças no que se refere à incursão narrativa pelo espaço urbano, que vai da vida cotidiana de Havana, nos anos 1950, em *Bolero*, à de Buenos Aires dos anos 1970, em Puig, ou San Juan de Por Rico nos anos 1980, em Luis Rafael Sánchez, e, na mesma década, a São Paulo de Caio Fernando Abreu, há entre estes uma maior proximidade no que se refere à configuração urbana do espaço narrativo do que havia nos ambientes semirurais dos romances de fundação (mesmo quanto se tratava de romances urbanos segundo os padrões do século XIX, na América Latina).

Naqueles três romances de fundação, no século XIX, por exemplo, o espaço urbano enquanto elemento da constituição diegética corresponde a uma marca dos processos de modernização em curso em cada um dos países em que se ambienta a diegese – *Amalia*, na Argentina; *Martín Rivas*, no Chile; e *Lucíola*, no Brasil –, e por isso sua presença enquanto elemento estrutural da narrativa aponta para certo avanço das nações recém-independentes – no que ela implicava para a

arquitetura e para a ideia de civilização. Desse modo, é natural que o traço urbano seja maior em algumas regiões do que em outras e que, coerentemente, tais diferenças se manifestem no plano da criação literária também.

Uma comparação por contraste mostra, por exemplo, que, entre *María*, do colombiano Jorge Isaacs, *Martín Rivas*, do chileno Alberto Blest Gana, *Amalia*, do argentino José Mármol, e *Lucíola*, do brasileiro José de Alencar, apenas em *María* o espaço urbano nunca se manifesta, de fato, na diegese, a não ser como mera referência das personagens em relação, por exemplo, à época em que Efrain estudou na capital ou à época em que esteve em Londres. A Colômbia representada na diegese de *María* é, ainda, um país rural e escravista, apesar de que isso não se põe como um problema para o desenvolvimento da história narrada.

Numa etapa de transição, de certo modo atrasada, para o contexto das sociedades modernas, a Colômbia onde vivem os indivíduos representados na narrativa de Jorge Isaacs, em *María*, porta marcas de certas concepções ainda não atualizadas segundo os padrões de uma sociedade burguesa, ancorando-se em valores religiosos e econômicos em certa medida semifeudais que exercem influências por vezes decisivas sobre o destino das personagens principais da narrativa.

Em *Amalia*, *Martín Rivas* e *Lucíola*, diferentemente, o espaço urbano é vital para o desenvolvimento diegético. Em *Amalia*, porque é nele que se emblematiza a tensão entre os projetos civilizadores centrados na necessidade de povoar e urbanizar a Argentina, no século XIX, alinhados à ideia de progresso, frente ao contexto de uma Argentina predominantemente rural e agrícola, que tinha no interior sua base econômica, ainda que à custa de um sistema quase feudal de orientação das relações de produção, ancorado no caudilhismo.

Martín Rivas, por sua vez, é um romance para o qual o espaço urbano se manifesta como lugar de integração entre uma burguesia mineira e uma burguesia urbana que constituiriam a base da sociedade chilena moderna e capitalista, financiada

pela primeira e amparada, no plano político e no *status quo*, pela segunda. Ou seja, o casamento de duas esferas da burguesia (Martín e Leonor) legitima, também, o casamento de um modelo político-social: a sociedade burguesa.

E José de Alencar, em *Lucíola*, põe em evidência a transformação das relações interindividuais no tecido social (urbano) e o surgimento ou o crescimento de novas categorias e grupos de indivíduos típicos do contexto urbano, como é a prostituição, mas, por extensão, toda a periferia (ainda que não se trate de um traço exclusivo dos centros urbanos). Tais elementos também já aparecem em *Amalia* – as andanças e os contatos de Daniel Bello com indivíduos das mais diversas condições econômicas e sociais mostram isso – e em *Martín Rivas*, em cuja diegese o núcleo constituído pela família Molina é uma mostra do que se designa sob a expressão “*el medio pelo*” no Chile, isto é, as classes médias pequeno-burguesas.

Os romances de estética melodramática do pós-*boom*, aproximadamente um século depois, por sua vez, tendem ao desenvolvimento diegético no espaço urbano, num contexto em que, de fato, boa parte dos países da América Latina – ao menos os mais desenvolvidos, na esfera econômica – estava tornando-se predominantemente urbana, desde meados dos anos 1960.

Enquanto, nas ficções de fundação, as grandes cidades latino-americanas eram apenas referências ou constituíam situações isoladas, nas narrativas dos romances melodramáticos do pós-*boom*, elas se tornaram um elemento de base. E isso é importante tanto para sua elaboração diegética quanto para o desmascaramento de uma ideia de desenvolvimento e progresso que, por mais que no século XIX tenha tido relevância no momento de projeção de identidades nacionais a serem consolidadas, tinha resultado numa espécie de nova barbárie, ao longo do século XX, na medida em que, não tendo se realizado, colaborou para a manutenção, se não para o distanciamento, da oposição entre ricos e pobres, centros e periferias, etc. – afinal, não se pode esquecer que a simples existência de

discursos recentes sobre certa ideia de “crise das fronteiras” não é suficiente para apagar as fronteiras ou acabar com elas. Tal modelo não serviu para a promoção do desenvolvimento econômico pleno – a dependência econômica continuou sendo uma marca do atraso social nos países latino-americanos ao longo do século XX – nem foi mobilizado para a promoção do bem-estar social, homoganeamente.

Ou seja, a mesma ideia de desenvolvimento que tinha projetado para os países latino-americanos uma imagem prospectiva de nações do futuro foi administrada de modo que levou ao aumento das periferias e das favelas, por exemplo, com suas consequências no âmbito da violência, do crime e da pobreza, ao longo da segunda metade do século XX. A partir dos anos 1960, os impactos geográficos e políticos desse processo colaboraram para a emergência de uma consciência da necessidade de uma revisão dos discursos modernizadores e dos projetos de modernização até então utilizados – revisão que, no entanto, não ocorreu, a não ser no âmbito das discussões intelectuais e no discurso literário, sem concretizar-se enquanto medidas de ação política pelos governos e pelos estados.

Tal consciência, que se constitui num modo de problematização das ideias sobre os projetos e as identidades nacionais herdadas do século XIX, é uma das molas propulsoras do discurso literário desenvolvido nos romances de estética melodramática do pós-*boom*. Enquanto, por exemplo, em *Boquitas pintadas*, de Puig, Nélide se queixa a Doña Leonor, por carta, do isolamento em que vive em Buenos Aires, e recorda, nostalgicamente, a época em que vivia em Coronel Vallejos e ainda era possível uma vida com ares minimamente coletivos e relações parcialmente subjetivas, em *El beso de la mujer araña*, por sua vez, os contatos individuais das personagens, que ainda tentam concretizar-se no plano subjetivo (mas falham, ao menos parcialmente), em geral só se concretizam por meio do choque e à custa das liberdades individuais das duas personagens principais.

O diálogo que se estabelece pouco a pouco entre Molina e Valentín não é resultado de uma opção prévia de dois indivíduos que procuram se aproximar. Ao contrário, é resultado do choque de pontos de vista e universos simbólicos contrastantes, ainda que ambos sejam o outro, no tecido social. Aproximadas bruscamente pelo poder e a violência figurativizados na polícia e no Estado, as duas personagens encontram no diálogo a única via possível para tentar salvar-se das coerções e da violência impostas pelo sistema político-econômico sob o qual se encontram na prisão.

E menos de duas décadas separam o início da criação de *Boquitas pintadas* – 1962, segundo Gill-Levine (2002) – do ano de publicação de *El beso de la mujer araña* (1976), na produção literária de Manuel Puig. De certo modo, entre o fim da Primeira Guerra Mundial e os “milagres econômicos” que culminaram na inserção da maioria dos países latino-americanos no contexto da cultura de massa moderna, tornando-as, em meados da década de 1960, também sociedades de consumo (ainda que, por vezes, em condições de consumo bastante limitadas), operou-se uma tomada de consciência, no âmbito de certas vertentes da produção literária, que já não tornava possível, ao menos do ponto de vista de uma ética social, ignorar as consequências destrutivas desse conjunto de processos modernizadores para amplos setores de indivíduos, no tecido social – especialmente as majoritárias camadas pobres e marginalizadas econômica e socialmente, nos diversos países da América Latina.⁶³

O desejo de mobilidade social que no Puig de *Boquitas pintadas* a personagem Pancho expressa – concretizando-o apenas parcialmente e de modo duvidoso, ao tornar-se oficial de polícia – aparece cada vez mais como um sonho impossível entre as personagens de *De amor y de sombra* ou de *Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo. A aproximação de grupos sociais e economicamente situados em polos opostos, no âmbito das ações das personagens nessas narrativas, realça a distância que separa ricos e pobres, brancos e negros, centro

e periferia, no tecido social que tais representações literárias têm por referente.

Mesmo quando, no plano da representação literária, grupos e categorias sociais situados em estratos socioculturais diferentes se aproximam; em geral, trata-se mais de uma denúncia difusa do fato de que, fora do discurso literário, as fronteiras mantiveram-se inalteradas ou semialteradas – se não de fato, mas no plano simbólico e nos valores sociais vigentes – do que de uma aproximação que encontre correspondências na realidade que as narrativas adotam como referente, especialmente por certa tensão com sua própria perspectiva realista de representação.

Em *De amor y de sombra*, por exemplo, as famílias das duas Evangelinas (Evangelina Flores e Evangelina Ranquileo) compartilham com a família de Irene Beltrán, na diegese, apenas o fato de viverem (simbolicamente) no mesmo tecido social – mas situadas em posições diferentes. Apesar da situação financeira problemática da família de Irene no presente da diegese, ela não figura tão à margem quanto as famílias das duas Evangelinas. Ambos os grupos são vítimas das consequências da violência concreta da ditadura de Pinochet, mas não é casual que apenas Irene possa salvar-se, fugindo para o exílio.

Há, desse modo, na representação narrativa desse romance, uma problematização de dois traços importantes do romance como gênero, no pós-*boom*. Por um lado, nota-se o flerte com aquilo que Lukács (2009) chama de “uma literatura agradável”, isto é, que representa o mundo tal como ele parece refletir-se na consciência burguesa média, para a qual as diferenças que, por vezes, a literatura popular denuncia, podem (e devem, segundo a perspectiva do entretenimento) ser amenizadas ou ignoradas ao final, recolocando cada grupo em seu devido lugar. Por outro lado, não se pode dizer, por exemplo, que *De amor y de sombra* – e, na verdade, nenhum dos romances de estética melodramática do pós-*boom* que abordamos neste estudo – promova algum tipo de apologia das

concepções da classe média acerca da organização do tecido social latino-americano dos anos 1970 ou 1980.

Essa aparente contradição se expressa tanto em relação às vivências das personagens, na diegese – o que se nota, por exemplo, pela aproximação amorosa entre a ex-alienada Irene Beltrán e o jovem pobre e crítico Francisco Leal, em *De amor y de sombra*; algo semelhante ocorre entre Molina e Valentín, em *El beso de la mujer araña* – quanto em relação aos lugares de fala de onde se enunciam as narrativas desses romances.

Há nisso uma espécie de desejo de conciliação que, sem apagar as marcas do caráter contraditório da sociedade em que vivem as personagens enquanto indivíduos representados, e, também, os romancistas, torna-os, por vezes, objetos dessas contradições, cujos níveis de consciência variam tanto entre as personagens quanto (provavelmente) entre os autores. De modo geral, entretanto, essas contradições apontam, também, para um traço de rebeldia potencialmente resistente no que esse gesto de aproximação no plano da representação literária porta, na medida em que suas perspectivas apaixonadas contrariam as tendências despersonalizadoras em que se pauta o automatismo da vida burguesa.

Apesar de Lukács referir-se, no fragmento abaixo, a romances europeus de meados do século XVIII, não é difícil reconhecer algumas semelhanças com tais contradições, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, quanto a essa questão:

É precisamente nos romances que expressam esse protesto subjetivo e sentimental que se revela de modo mais claro que os grandes escritores deste período, ao lado da crítica das sobrevivências da velha sociedade, fornecem uma autocrítica da própria classe que constrói a nova sociedade (LUKÁCS, 2009, p.220).

Esse mesmo tipo de resistência já estava potencializado,

por exemplo, na abordagem que Jorge Isaacs faz da relação amorosa entre Efrain e María, no romance *María*. Apesar de que a satisfação amorosa não é possível, na diegese, porque Efrain não tem vigor suficiente para enfrentar as vicissitudes financeiras e ideológicas da família e contornar os problemas salvando a todos, o investimento diegético num idealismo romântico pleno, na narrativa, também se constitui numa negação das tentativas de despersonalização e alienação que a integração aos valores da sociedade burguesa moderna poderia custar às personagens María e Efrain.

Essa contradição, decorrente do desejo de autorrealização individual frente às constantes inviabilizações da vivência segundo valores autênticos, no âmbito diegético dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, está presente também na trajetória de Dulce Veiga, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. A cantora, desaparecida dos palcos no auge da fama – como Greta Garbo – por mais de uma vez diz explicitamente, na diegese, que deseja “outra coisa”.

Essa busca aparentemente estranha – se for pensada sob a ótica da própria sociedade burguesa – custa-lhe a fama, porém parece restituir-lhe alguma subjetividade e satisfação individual, impossível, para ela, enquanto estava vinculada ao *Star System* ou a seu correspondente, no contexto brasileiro da chamada “Era do rádio”. Não é merca coincidência que ela só consiga encontrar essa “outra coisa” vivendo numa cidadezinha semirrural do interior do país, longe, portanto, dos grandes centros.

Não muito diferente é o que ocorre com a Loca del Frente, de *Tengo miedo torero*, que, apesar de não viver um *happy end* com Carlos, descobre outra dimensão para sua existência, mais politizada e crítica, mas também é obrigada a fugir por um tempo de Santiago e refugiar-se no litoral, longe, portanto, dos grandes centros urbanos.

Nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, os grandes centros também se apresentam como lugares de

desencontro, raramente de integração autêntica. Quando se identifica algum caso de integração com valores possivelmente positivos, trata-se de situações dramáticas marcadas pelo fim extremo, a morte, o que põe, em xeque, a própria noção de positividade. A integração de Molina aos ideais de justiça social (ainda que também se trate de sua realização como heroína romântica, nos padrões de seus filmes prediletos) custasse a vida.

Em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, a ironia da morte de Macabéa, atropelada por um potente carro logo após ela ter saído de uma consulta com uma cartomante que tinha visto em seu futuro a felicidade próxima, aponta para o lado cruel dessa felicidade, no contexto dessas personagens. Ela só é possível no plano do imaginário ou, se se aceitar como positiva essa alternativa, por meio da morte como entrega e doação. De certo modo, a

despersonalização da arte e da cultura fez com que a *ilusão*, capacidade de imaginar uma realidade diferente e em oposição à existente e que representa o valor de verdade da arte, presente na obra de arte autêntica, se tornasse o único lugar onde a liberdade pode existir; depois da reificação completa da realidade, ela assume um papel crítico e ao mesmo tempo utópico, porque negando as falsas condições de liberdade ela afirma aquilo que está além da liberdade reificada. A ilusão adquire um potencial emancipatório, pois ela empurra para além da magia, do faz de conta, da objetificação criada pela razão instrumental. O sujeito pode tornar-se outra vez independente do objeto. A ilusão provoca a emancipação pela inversão da realidade da reificação, ela expõe a verdade invertida de um mundo invertido (JUNKES, 2008, p.105).

O que se nota em relação a certas personagens, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, é uma configuração marcada por uma alienação constitutiva, em geral materializada em seu envolvimento com os produtos da indústria cultural – filmes, telenovelas, radionovelas, programas radiofônicos, canções de feição romântica, etc. –, que acaba potencializando nelas, paradoxalmente, também, certa visão crítica por vezes, dentro dos limites em que ela é possível numa sociedade normatizada e orientada por uma lógica pautada na razão instrumental.

ENTRE A AUTONOMIA DOS OBJETOS E A FRAGILIDADE DO INDIVÍDUO: O AMPARO NA FICÇÃO

Em *Boquitas pintadas*, geralmente as personagens, as femininas, transportam-se para dentro de ficções em busca de uma vivência (aparentemente) impossível no seu mundo real. Numa tarde em Buenos Aires, enquanto está no cinema com sua tia, Mabel deseja: “En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso” (PUIG, 1984, p.141). Situação semelhante encontramos, também, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, num trecho em que o narrador-protagonista planeja o que faria se encontrasse Dulce. Aqui, como se nota, não se trata de uma personagem feminina:

Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show de Márcia. *Happy end*: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão original de *Nada Além*, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano, Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada (ABREU, 1990, p.135).

Como notamos, o que se tem no trecho acima é a vida do protagonista projetada (fantasiada) como um filme, em que o final feliz é a grande recompensa por haver encontrado a cantora desaparecida. Porém essa cena constitui-se, na verdade, apenas num desejo do narrador-protagonista, num momento desesperado de busca, em que Dulce Veiga parece-lhe distante e impossível de localizar.

O procedimento de incursão do indivíduo pelo universo da ficção difundida pela cultura de massa, nesses romances, não corresponde a uma simples tentativa escapar à conjuntura de sua época, marcada pela ausência de aventuras formativas, o que, aliás, seria impossível para o indivíduo. Ao menos desde os anos 1950, como já notara Umberto Eco (1993), tornou-se impossível, na maior parte das regiões do Ocidente, colocar-se fora do contexto da indústria cultural e das ações do capital.

Antes, esse recurso parece ser o resultado de um processo que pode ser pensado como um movimento necessário de subjetivação do indivíduo, segundo a lógica narrativa em que ele se insere, no contexto da cultura de massa.⁶⁴ O procedimento se configura como a elaboração imaginária do indivíduo a partir do exterior, numa etapa de subjetivação que se constitui, também, na alienação de si no outro, nesse caso, no outro dos produtos da indústria cultural, mas também proporciona as bases para um enfrentamento crítico possível aos valores que esses mesmos produtos transmitem a seus consumidores – ainda que se trate de uma potencial crítica ponderada.

Podemos entender a estratégia de espelhar-se no outro, comum às personagens da maioria dos romances de estética melodramática do pós-*boom* que analisamos neste estudo, empregando para isso imagens já popularizadas e facilmente identificáveis, como uma forma de estabelecer uma relação entre o indivíduo e sua realidade (mesmo quando essa realidade já é um conjunto de representações). Esse processo constitutivamente marcado pela alienação deixa o indivíduo iludir-se, tornando-o indistinto do outro objetificado, mas oferece-lhe, também, as bases para a sua autorrepresentação

e para a irrupção de uma visão crítica de si, de suas fraturas enquanto indivíduo e das fissuras do tecido social.

Tal fato, por um lado, acarreta a inserção desses indivíduos no espaço dos valores dominantes da cultura que tais personagens têm por modelo (a cultura de massa), tornando-as porta-vozes desses valores. Mas, por outro lado, esse contato alienado é potencialmente capaz de marcar a exterioridade do universo em que estão inseridos. Por essa via, os indivíduos representados no plano diegético mostram-se, por vezes, críticos, valendo-se, ironicamente, dos recursos que os mesmo produtos (também potencial ou parcialmente alienadores) oferecem-lhes em seu cotidiano. Esse duplo movimento lhes permite divisar, ainda que problematicamente, as fronteiras de si com o outro e, portanto, restitui-lhes certa individualidade, ainda que se trate de uma individualidade problemática e constitutivamente fraturada, por vezes contingente.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, as diversas personagens secundárias que povoam a narrativa, em geral por intermédio do jornal de Rafic onde trabalham, marcam a dependência que apresentam em relação a ele – espécie de onipresença que controla a todos, seja porque é quem lhes paga o salário, seja porque ele parece despertar na maioria delas certa admiração, o que ocorre, inclusive, em relação ao narrador-protagonista. Mas, ao mesmo tempo, essa relação suscita uma pergunta como: o que portam em comum personagens como Terezinha O'Connor ou Filémon ou o Preto Velho que está sempre nas dependências do jornal ou o próprio narrador-protagonista, na diegese desse romance?

Pouco se sabe a respeito de cada uma delas. Estruturalmente, isso se deve a que a diegese está narrada a partir de uma focalização centrada no narrador protagonista – que não tem acesso à subjetividade das demais personagens. Considerando-se, porém, uma razão não apenas estrutural, isso também se deve a que esse conjunto de personagens se homogeneíza aos olhos de Rafic, pois, para ele, todas elas interessam-lhe apenas no que podem proporcionar-lhe, quer no

âmbito financeiro, quer como diversão. Rafic é uma personagem expressiva do fato de que a dificuldade da apropriação dos produtos culturais de massa para um fim crítico se deve, por vezes, ao controle e ao agenciamento do capital sobre tais produtos e os *mass media* que os veiculam, e não aos produtos e valores simbólicos de massa, propriamente.⁶⁵

Esse é um aspecto controverso nos debates da crítica da cultura. Os traços dos produtos da indústria cultural que os romances de estética melodramática do pós-*boom* incorporam em sua constituição – seja pela via do melodrama teatral, cinematográfico ou folhetinesco ou, ainda, de suas manifestações no universo da canção popular – não são tudo o que a linguagem do melodrama, do cinema, do folhetim ou da canção comunica.⁶⁶

Tais traços são, na verdade, expressão do que, nesses *media*, dá-se a ver como conteúdos e sentidos cognoscíveis. O potencial humanizador ancorado na coletividade da cultura popular que se relaciona à estética melodramática em sua origem comunica-se *na* linguagem da estética melodramática, e não está simplesmente condicionado a fatores exteriores a ela, de modo unidirecional ou irrecuperável. Enquanto, por um lado, o cinema voltado ao grande público tinha se consolidado como uma forma de controlar, também, o tempo livre dos operários quando esses não estavam no trabalho, por outro lado, a crescente familiaridade dos indivíduos com sua linguagem pode ter potencializado, também, uma apropriação crítica de seu *modus operandi*.⁶⁷

A relação entre o tempo como valor de uso e o tempo como valor de troca, e uma possível subversão deste último, que está na base dessa discussão, constitui um elemento de que se valem, por vezes, os escritores na elaboração diegética dos romances de estética melodramática do pós-*boom* para a apropriação dos produtos, símbolos e valores da cultura de massa que realizam em seu trabalho escritural. Em geral, as técnicas da montagem, amplamente desenvolvidas e difundidas na linguagem cinematográfica, constituem o fundamento

desse procedimento narrativo, nesses romances, e colocam em evidência, justamente, o caráter não natural da regulação do tempo nas sociedades capitalistas.⁶⁸

Em *La amigdalitis de Tarzán* (1999), do peruano Alfredo Bryce Echenique, por exemplo, a diegese centra-se na reconstrução ficcional da vida e da relação amorosa (fracassada, no presente da narrativa) entre Juan Manuel Carpio, um cantor e compositor radicado na Espanha que vive viajando pelo mundo, e Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, salvadorenha que, ao longo da diegese, vive em vários locais, em razão dos transtornos provocados por guerras civis e golpes de estado em seu país, nos anos 1970-1980. Juan Manuel Carpio recebe de Fernanda María um caderno no qual ela tinha registrado fragmentos e cartas inteiras que ele tinha lhe enviado no passado, e então ele junta-as às cartas que Fernanda María tinha lhe enviado e que ele tinha guardado, também. A partir desse material, ele pode reconstruir, fragmentariamente, sua história amorosa com María Fernanda e, ao mesmo tempo, estilhaços da história política de El Salvador, do Chile e, também, do Peru entre a década de 1970 e meados da década de 1980.

Mas a diegese se organiza por meio de uma confusão temporal decorrente do próprio fato de que Juan Manuel Carpio não sabe exatamente quando enviou cada uma das cartas cujos fragmentos ele recuperou por meio do caderno enviado por Fernanda María. Na verdade, ele só tem acesso à boa parte delas por meio de fragmentos registrados por Fernanda María, e a própria disposição desses fragmentos ao longo da diegese nem sempre é linear nem segue uma ordem cronológica precisa.

Em *Sólo cenizas hallarás*, de Pedro Vergés, a organização fragmentada da diegese em capítulos também não segue uma lógica linear, mas, sim, fragmentada, em que as temporalidades envolvidas na história narrada são retomadas, avançam e retrocedem em cada capítulo, desenvolvendo-se em torno da queda do General Trujillo e da crise de perspectivas das

personagens ante o futuro incerto. Esse procedimento acaba por desnaturalizar a própria ideia de curso regular do tempo, tanto em relação à passagem dos dias quanto em relação ao próprio tempo histórico – que, por vezes, parece repetir-se, como se sugere na narrativa do romance de Vergés e, também, em *De amor y de sombra*, por exemplo. Essa estratégia narrativa corresponde a uma tentativa discursiva dos romancistas do pós-*boom* de encontrar novas alternativas para as vivências individuais de suas personagens, que sejam menos orientadas por dinâmicas alheias às necessidades dos próprios indivíduos representados.

O dandismo de Daniel Santos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, é emblemático. A boemia do cantor afeito à vida noturna regada a álcool, na companhia de várias mulheres e, também, sob o efeito de drogas, constitui-se numa via de resistência às imposições de um universo de trabalho regulado para a obtenção do lucro. Daniel Santos, como também Beto Galán, em *Bolero*, de Lisandro Otero, são cantores que não se enquadraram nas demandas do *Star System* pela postura desregrada que eles mantêm como princípio de conduta e que, vista por algumas personagens como falta de compromisso ou falta de visão comercial (é assim que Olimpia pensa em relação a Beto Galán, por exemplo, na diegese do romance de Otero), é o que lhes salva certa individualidade. Ambas as personagens não seguem as normas racionais do mercado musical, isso lhes custa a consagração no *Star System*, porém rende-lhes vivências voltadas a seus interesses subjetivos.

Em *Onde estará Dulce Veiga?*, o narrador-protagonista de Caio Fernando Abreu também opera pela negação do tempo presente. Ao investir na procura de Dulce Veiga, ele tenta recuperar um passado perdido e nega o horror de sua vida presente, marcada pela degradação econômica e física (ele está contaminado por HIV). Antonio Skármeta, por sua vez, ambienta a diegese de *El cartero de Neruda* em Isla Negra, uma espécie de lugar fora ou à margem do tempo histórico

presente, na narrativa, que apenas de vez em quando é tocado por este – ainda que esses encontros sejam marcados pelo choque, como aquele em que dezenas de soldados e helicópteros cercam a casa de Pablo Neruda, possível subversivo aos olhos dos militares que tinham acabado de dar o golpe de estado que depôs o governo de Allende, enquanto Neruda, frágil e doente, agonizava em seu quarto, tendo por testemunha apenas o amigo Mario Jiménez, na diegese.

Porém é em *Boquitas pintadas*, de Puig, que essa tensão entre o tempo para a subjetividade e o tempo como valor de troca manifesta-se de modo mais enfático. Vale a pena citar alguns fragmentos da narrativa. Num conjunto de sequências narrativas simétricas, todas iniciadas por “El ya mencionado día 23 de abril de 1937 [fulano] se despertó...”, abordando, respectivamente, Nélide, Juan Carlos, Mabel, Pancho e Rabadilla, temos uma apresentação externa e objetiva de um dia de cada personagem, desde a hora em que ela se levanta até quando vai dormir, o que também constitui um princípio rítmico. Ocorre, no entanto, que, na mesma objetividade com que são apresentados fatos ou situações observáveis pela visão, seguem, também, inclusive com o mesmo tempo verbal, observações acerca do estado de espírito e dos pensamentos das personagens, como notamos nos trechos que seguem:

El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50. Soplaban vientos leves de norte a sur, el cielo estaba parcialmente nublado y la temperatura era de 14 grados centígrados. Nélide Enriqueta Fernández durmió hasta las 7:45, hora en que su madre la despertó. Nélide tenía el pelo dividido en mechones atados con tiras de papel, mantenidos en su lugar por una redecilla negra que ceñía el cráneo entero. Una enagua negra hacía las veces de camión. Calzó un par de alpargatas viejas sin talonera. Tardó 37 minutos en componer el peinado diario

y maquillarse, interrumpida por cinco mates que le alcanzó su madre. Mientras se peinaba pensó en los entredichos del día anterior con la cajera de la tienda, en la inconveniencia de desayunarse con café con leche acompañado de pan y manteca, en la languidez de estómago que habría de sentir a las once de la mañana, en la conveniencia de tener en el bolsillo un paquete de pastillas de menta, en el paso siempre animado y rápido de la caminata a mediodía de vuelta a su casa, en los forcejeos consabidos con Juan Carlos la noche anterior junto al portón de su casa, y en la necesidad de quitar las manchas de barro de sus zapatos blancos con el líquido apropiado. Al maquillarse pensó en las posibilidades seductoras de su rostro y en las distintas opiniones escuchadas sobre el efecto positivo o negativo del sombreado natural de las ojeras. A las 8:30 salió de su casa. Vestía uniforme de algodón azul abotonado adelante, con cuello redondo y mangas largas (PUIG, 1984, p.53-54).

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937 Juan Carlos Jacinto Eusebio Etchepare se despertó a las 9:30 cuando su madre golpeó a la puerta y entró al cuarto. Juan Carlos no contestó a las palabras cariñosas de su madre. La taza de té quedó sobre la mesa de luz. Juan Carlos se abrigó con una bata y fue a cepillarse los dientes. El mal gusto de la boca desapareció. Volvió a su habitación, el té estaba tibio, llamó a su madre y pidió que se lo calentara. A las 9:55 tomó en la cama una taza de té casi hirviendo, con la convicción de que ese calor le haría bien al pecho (p.61).

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937, María Mabel Sáenz, conocida por todos como Mabel, abrió los ojos a las 7:00 de la mañana cuando su reloj despertador de marca suiza sonó la alarma. No pudo mantenerlos abiertos y volvió a quedarse dormida. A las 7:15 la cocinera golpeó a su puerta y le dijo que el desayuno estaba servido (p.70).

El ya mencionado día jueves 23 de abril de 1937, Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho, se despertó a las 5:30 de la mañana como era su costumbre, aunque todavía no hubiese aclarado el día. No poseía reloj despertador. Había luna nueva y el cielo estaba negro, al fondo del terreno en que se levantaba el rancho estaba la bomba hidráulica. Se mojó la cara y el pelo, se enjuagó la boca (p.76).

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937 Antonia Josefa Ramírez, también llamada por algunos Rabadilla, y por otros Raba, se despertó con el piar de los pájaros anidados en el algarrobo del patio. Lo primero que vio fue el cúmulo de objetos arrumbados en su cuarto: botellas de lavandina, damajuanas de vino, latas de aceite, una barrica de vino oporto, ristras de ajo colgando de la pared, bolsas de papas, de cebollas, latas de kerosene y panes de jabón (PUIG, 1984, p.83).

O procedimento dialoga com as propostas literárias do *nouveau roman* francês, na busca de uma representação objetiva da realidade que, ao dar ênfase à importância dos objetos no espaço narrativo, acaba por apontar para a crescente perda da

capacidade de ação individual no contexto de racionalização das ações do mercado sobre os indivíduos, no tecido social. Essa perda se manifesta, nos trechos citados, pela regulação do cotidiano das personagens (exceto Juan Carlos) por fatores externos às suas necessidades ou seus desejos individuais.

O recurso também colabora para uma denúncia da estratificação social entre os indivíduos, na diegese. Rabadilla tem de levantar-se de madrugada (com o piar dos pássaros), pois é empregada doméstica na casa da família de Mabel e começa a trabalhar logo cedo. Pancho levanta, também, com o raiar do sol (não tem um relógio despertador sequer, mas nem por isso está mais livre da regulação racional do tempo), pois é um trabalhador braçal e pretende tornar-se suboficial da polícia para tentar migrar para uma condição econômica e social superior à que apresenta, e isso o obriga a integrar-se às convenções sociais: só os indivíduos produtivos merecem ser recompensados, sob essa lógica.

Nélida (Nené) apresenta condições econômicas um pouco melhores que as duas personagens anteriores, porém, não sendo rica, é a personagem mais submetida à racionalização do tempo, na diegese, entre outras razões porque seu trabalho como empacotadora num supermercado a insere no ritmo da produção em série. A ironia maior, no trecho em que se descreve o cotidiano da personagem, é que os mesmos princípios que organizam o seu tempo no trabalho parecem organizar, também, seu tempo em casa e, inclusive, em seus momentos amorosos com Juan Carlos. Nisso, a personagem Nélida é emblemática da capacidade das ações reguladoras, no capitalismo, para empreender ações (inclusive simbólicas e culturais) para tentar controlar, permanentemente, os indivíduos no tecido social, evitando, desse modo, que o tempo livre se converta em possível via de subversão da ordem.

Mabel, apesar de também ter seu tempo regulado, vive uma situação cômoda, pois sua família é rica e ela é professora numa época em que essa ainda era uma carreira de distinção social, no interior da Argentina nos anos 1940, aproximadamente.

De qualquer forma, seu cotidiano também é regulado, inclusive para as vivências amorosas às escondidas com Juan Carlos. Este, por sua vez, é, entre todas as demais personagens, o único que não sofre regulações voltadas à racionalização do uso de seu tempo. O jovem, que é, também, uma espécie de malandro caipira, não trabalha, passa o tempo envolvido em jogos, saídas noturnas e amores simultâneos.

É, também, um romântico, inclusive morre vitimado pela tuberculose, numa recorrência ao motivo da doença, caro ao romantismo. Sua trajetória irregular aos olhos da sociedade veda-lhe a possibilidade de integração social – a família de Mabel não aceita a relação da jovem com Juan Carlos, preferindo o jovem inglês Cecil, dono de propriedades e gado bovino, apesar de que essa relação também não prospera, na narrativa. Porém essa trajetória irregular confere a Juan Carlos a possibilidade de viver e circular mais livremente no tecido social. Aliás, ele é uma das poucas personagens de *Boquitas pintadas* que transita entre todos os setores socioculturais apresentados na narrativa. Sua condição menos afeita à racionalidade que sustenta a ordem econômica proporciona-lhe, também, maior mobilidade nas relações interindividuais e eróticas (ainda que não lhe proporcione integração social).

Cabe notar que a regulação do cotidiano das personagens na diegese de *Boquitas pintadas* se choca com a fragmentação estrutural da narrativa, cuja organização pauta-se numa lógica não linear nem teleológica em que, apesar das indicações de datas e localizações espaciais, o efeito resultante é o de uma pulverização do tempo.

Esses romances parecem apresentar opções estruturais e enunciativas que constituem uma via alternativa de resistência contra a racionalização alienante, em favor da subjetividade dos indivíduos, como forma de denúncia, inclusive. Já evidente, nos anos 1960 na América Latina, esses romances tratam de um contexto semelhante àquele que Robbe-Grillet tinha constatado na década anterior para a França, marcado por:

Grande transformação social e humana, nascida do aparecimento de dois fenômenos novos e de capital importância: de uma parte, as auto-regulagens da sociedade e, de outra parte, a passividade crescente, o caráter de “olheiros” que os indivíduos adquirem, progressivamente, na sociedade moderna, a ausência de participação na vida social, aquilo que, na sua manifestação mais visível, os sociólogos modernos chamam de despolitização, mas que, no fundo, é um fenômeno muito mais fundamental que se pode designar, numa gradação progressiva, por termos tais como: despolitização, dessacralização, desumanização, coisificação (GOLDMANN, 1976, p.190).

Nesse contexto de desumanização, a alternativa de humanização encontrada pelos romancistas consiste em investir numa tensão entre a totalidade e o fragmento, em favor deste, que problematiza as tentativas de totalização e de síntese operadas no tecido social pelas ações do capital via indústria cultural. Subjaz a essa operação a desconfiança de que o todo não é verdadeiro ou de que as visões totalizadoras podem ser parciais, também, e o investimento numa representação fragmentada do universo e do cotidiano das personagens pode oferecer não necessariamente uma visão positiva, mas uma via de resistência para os indivíduos representados.

Quanto às possibilidades de resistência por parte do indivíduo, elas se identificam ao intelectual também, nas representações literárias dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, como também apareciam associadas ao intelectual, por vezes, em seus antecedentes vernáculos, os romances de fundação. Daniel Bello, do romance *Amalia*, de José Mármol, por exemplo, é um indivíduo que reúne o saber esclarecido (não convertido em mito alienante) aos saberes do universo local (gaúcho) e, desse modo, demonstra uma flexibilidade

que lhe permite lidar com unitários e federais, na Argentina sob a ditadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). A não integração custa-lhe a vida, no desfecho da diegese, mas é, também, o fundamento de sua sobrevivência e das demais personagens de seu entorno ao longo da maior parte da história narrada.

Nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, o papel do intelectual em relação às suas obras e às personagens que ele, como escritor, cria também se ajusta à perspectiva de uma resistência possível. Mais visível na postura de alguns autores – Isabel Allende, Manuel Puig, Pedro Lemebel, Luis Rafael Sánchez, Roberto Drummond, por exemplo –, uma das razões escriturais que configuram uma perspectiva ética em seus romances é a denúncia do autoritarismo e das mazelas histórico-sociais de seus países, em relação às quais entendem que, como escritores, podem, também, contribuir para o debate.

No tocante às próprias personagens, porém, a questão é mais complexa, visto que, pela necessidade de ajustar-se à verossimilhança do relato, sua configuração oscila entre personagens explicitamente críticas, personagens alienadas e personagens que articulam momentos de alienação e momentos de iluminação. No entanto, a alienação é um de seus traços constitutivos. Por mais que se trate, também, de um procedimento que visa ao contraponto de vozes que caracteriza esses romances, não se pode esquecer de que, no conjunto, todas as personagens são, no modo como se concretizam na diegese, criação individual de cada romancista e, desse modo, esse procedimento corresponde à *mîse-en-scène* de uma perspectiva crítica e autoral que é, por vezes, também, a do próprio romancista.⁶⁹

Num ponto, porém, os romances de estética melodramática do pós-*boom* são mais radicais do que a perspectiva de uma resistência possível identificada à figura do intelectual: neles, a possibilidade de resistência associa-se a (ou potencializa-se em) indivíduos tradicionalmente marginalizados, no tecido

social. Sua condição situada à margem do sistema econômico e, também, social deixa-as numa condição de isolamento capaz de salvar sua humanidade, paradoxalmente. Molina, por exemplo, é um homossexual amaneirado e, de certo modo, fora de seu próprio tempo, em *El beso de la mujer araña*. O mesmo se pode dizer em relação à Loca del Frente, em *Tengo mierro torero*. É pouco provável a integração das travestis que figuram na narrativa de *Sirena Selena vestida de pena*. Mércio e Wilza Carla também figuram marginalmente, no tecido social, em *A quadratura do Ó*. Nesses casos, são indivíduos que, numa época em que, na América Latina, também já estava afirmando-se um padrão homossexual afim ao universo gay norte-americano identificado à esfera do consumo, mantiveram-se à margem desse padrão, situando-se, pois, periféricamente nele.

No caso de Selena (Leocadio) ou de Martha Divine, de *Sirena Selena vestida de pena*, elas podem aspirar, em alguns momentos, à integração ao universo gay norte-americano, mas isso não ocorre, na diegese, entre outras razões, por suas origens latinas, suas feições de origem africana e a distopia entre o desejo de posse de bens e produtos de beleza e suas reais condições econômicas. Isto é, elas também figuram apenas marginalmente nesse padrão.

Esse é um traço importante, pois é comum a essas personagens, também, uma existência em geral marcada senão pela pobreza, mas ao menos por uma condição econômica modesta. Também Juan Carlos em *Boquitas pintadas* é um Don Juan caipira e pobre. Daniel Santos e Beto Galán, em *La importancia de llamarse Daniel Santos e Bolero*, respectivamente, estão ligados a origens africanas e pobres, ao corte de cana, à vida na periferia e ao universo musical popular ainda associado à coletividade. À margem do tecido social também está Mario Jiménez, em *El cartero de Neruda*, pois a personagem é semianalfabeta, vive de seu trabalho como carteiro e das limitadas rendas da pensão que mantém com a sogra, após casar-se com Beatriz. Semianalfabeta e pobre é, ainda,

a Loca del Frente, de Lemebel. E esse levantamento poderia ampliar-se se considerássemos um número maior de personagens, nesses romances.

Em outros casos, são personagens esclarecidas, mas à margem do tecido social em razão da conjuntura político-econômica em que se encontram. É o caso de personagens como Freddy Noguera, em *Sólo cenizas hallarás*, de Vergés, também de Valentín, em *El beso de la mujer araña*, ou, ainda, Fernanda María, em *La amigdalitis de Tarzán*, de Bryce Echenique. São personagens em constante deslocamento geográfico, em fuga, exilando-se, ou condenadas à prisão, tendo que se adaptar ao universo, às regras e ao idioma do outro, tornando-se elas mesmas o outro, numa posição periférica.

De certo modo, esses indivíduos, por sua condição marginal no tecido social, estão, também, menos submetidos aos riscos de alienação e coisificação, haja vista que, se o mito é esclarecimento e o esclarecimento converteu-se em mitologia nas sociedades capitalistas, os indivíduos que se julgam esclarecidos arriscam-se a deixar-se levar por essa mitologia, alienando-se, também. Mas os indivíduos representados nesses romances, numa espécie de ignorância humilde, decorrente de sua própria marginalidade no tecido social, não se dão ares de esclarecidos sem ser. Esse é outro traço de sua constituição híbrida. Ao contrário, a naturalidade com que se inserem no universo da canção popular, com que assistem aos filmes no cinema ou acompanham as novelas de rádio os colocam no âmbito da fruição natural da ficção e da cultura popular, sem aspirações ao esclarecimento (o qual pode ser apenas um mito). E isso é mais evidente quanto mais aparentemente associadas ao universo da cultura popular e massiva as personagens são.

Sua sabedoria está em deixar claro que, por sua condição marginal, elas dão um testemunho cotidiano de seu não esclarecimento – só sabem que não sabem de coisa alguma, versão de Sócrates para pobres, homossexuais, negros, mulheres e demais indivíduos que, nas narrativas dos romances em

análise, figuram na periferia (simbólica ou de fato) do capitalismo latino-americano.

Essa perspectiva escritural liga-se, na verdade, a um processo mais amplo, relacionado ao desenvolvimento das investigações no campo da história dos movimentos e das classes populares que, a partir dos anos 1960, se preocupou em repensar os movimentos populares, não para buscar significados retrospectivos que eles talvez nunca tenham tido, mas, para empregarmos aqui uma expressão de Eric Hobsbawm (1998), para escrever uma história “de baixo para cima”, capaz de conferir voz a indivíduos e grupos sociais que, tradicionalmente, foram representados pela voz dos outros, e nunca puderam elaborar suas próprias versões da (própria) história.

Não se trata de supor que os romances de estética melodramática do pós-*boom* procurem recriar uma suposta consciência coletiva inexistente, mas, sim, de que as representações, no plano diegético, conferem visibilidade a indivíduos que normalmente não foram considerados nas representações culturais e artísticas latino-americanas da mesma perspectiva que outros indivíduos situados em outros lugares sociais e discursivos foram.

Por essa via, a concepção do indivíduo como mônada, sua condição de isolamento e, mesmo, de humilhação decorrente das tentativas de despersonalização da sociedade orientada pelas ações do capital, é mobilizada para uma tentativa de resistência que se apresenta, também, como uma espécie de dever moral, não só do intelectual, nesse contexto, mas de todos aqueles indivíduos que, em algum momento, notam que é inaceitável colaborar para a manutenção de uma ordem social, política e econômica pautada em oposições classistas, étnicas, eugênicas ou heteronormativas, que servem para preservar a dominação e o controle da ordem por alguns setores do tecido social.

Falar a partir das margens constitui, nesses casos, um modo de resistir à concórdia autoritária, segundo a perspectiva crítica apresentada no discurso literário, nesses romances. Não

se trata propriamente de um traço positivo, mas de uma resistência possível pela intensificação deliberada do isolamento a que a sociedade burguesa e sua estruturação racional pautada no controle da individualidade condenam o indivíduo representado no plano diegético. Desse modo, esse isolamento converte-se numa espécie de lugar de fala mais livre.

Quanto a esse aspecto, os romances melodramáticos do pós-*boom* enquadram-se numa estética do paradoxo, uma vez que operam uma inversão real das perspectivas que normalmente apresentam como aceitável o mundo regulado pelo capital e alienado à lógica da razão instrumental, desmascarando suas fraturas e apontando para o quão inaceitável tais perspectivas são, nos planos éticos e morais. Se lidos sob um olhar, digamos, malicioso, sua perspectiva potencializa a crítica e pode gerar conhecimento, também. É paradoxal, porém, porque é uma resistência negativa. Para esses indivíduos isolados e marginalizados:

Ao mesmo tempo em que vive[m] o privilégio de ser a célula última a guardar o potencial de libertação do todo social, vive[m] também a humilhação de que a grandeza de tal “tarefa” só lhe[s] foi concedida mediante a certeza social de que nenhuma libertação é possível no isolamento indigno (MORAES, 2006, p.142).

Essa insistência em salvar traços da subjetividade dos indivíduos representados não se dissocia de certa politização da arte também. Atualmente, falar em politização da arte requer uma reflexão sobre um contexto que se desenha a partir da década de 1990 e que, de certo modo, ultrapassa aos limites de nossa discussão neste estudo. Porém, entre os anos 1960 e 1980 – período em que estão ancoradas as bases conceituais e ideológicas da literatura latino-americana do pós-*boom* –, ainda se concebe uma arte politizada em termos que, mesmo desconfiados em relação à ideia de representação coletiva e

em relação às oposições entre capitalismo e socialismo, não as perde totalmente de vista, talvez em razão do impacto que a oposição entre os Estados Unidos e a URSS representou para o planeta ao longo de quase oito décadas, no século XX, ao que se somou a situação de Cuba, em 1959, que trouxe o debate para o interior da América Latina, e, ainda, em razão dos diversos regimes ditatoriais implantados aqui, ao longo do século XX.

O sonho de uma resistência possível presente no plano da representação ficcional, nos romances estudados neste trabalho, liga-se ao desejo por liberdade individual, por democracia e por melhores condições de vida, especialmente para um conjunto de indivíduos que “dan la existencia buscando un poquito de felicidad. Los que no tienen en qué caerse muertos” (SÁNCHEZ, 2000, p.63).

É por essa razão que o herói problemático, entendido como um indivíduo constitutivamente fraturado, e o herói das narrativas de massa se tocam na configuração diegética desses romances. O herói das narrativas de massa é, segundo Umberto Eco (1991), conciliador e caritativo, na medida em que premia os bons, pune os maus, restabelece a harmonia perdida, mas não altera a ordem estabelecida. Ele se diferencia do herói problemático, pois este reflete sobre sua própria condição no romance, e acaba sendo conduzido à desgraça da não integração, enquanto àquele caberiam o êxito e a monodimensionalidade.

Contudo, quando se leem os romances de estética melodramática do pós-*boom*, que se estruturam a partir do diálogo com as narrativas folhetinescas e os produtos massivos em geral, conforme estamos mostrando ao longo deste estudo, só uma leitura um tanto limitada poderia classificar indivíduos como Molina, a Loca del Frente, Hilda Furacão, Freddy Noguerras, entre outros, como monodimensionais. Além disso, não há nada que lhes confira integração ou êxito certos em suas trajetórias individuais.

Por outro lado, eles são, também, recriações literárias do universo folhetinesco: a heroína romântica (Molina e a Loca

del Frente); a prostituta regenerada (Hilda Furacão); o agitador político (Freddy Noguerras). Mas eles são, além disso, indivíduos problemáticos que, na impossibilidade de serem conscientes o tempo todo das autorregulagens da sociedade, alcançam momentos de iluminação que os tornam indivíduos críticos de sua própria condição e das desigualdades que marcam as relações entre os indivíduos, no tecido social, e da violência concreta e simbólica que regula a ordem dessas relações. Por vezes são, sim, alienados, mas isso não é tudo o que são.

Estamos diante, portanto, de um herói híbrido, no romance de estética melodramática do pós-*boom*, que empreende lutas do bem contra o mal – como nas narrativas de massa –, tendendo à defesa do bem, nos termos de uma moralidade corrente no plano da superfície narrativa, mas o peso de sua existência não se limita à afirmação da ordem alienada, ainda que ele, normalmente, também não seja capaz de mudar tal ordem na esfera coletiva. Molina se doa para a morte por amor, em *El beso de la mujer araña*, mas não é só por amor, é, também, por acreditar ou desejar um mundo melhor e mais igualitário e livre.

O protagonista de Pedro Lemebel, em *Tengo miedo torero*, deixa de ser uma simples *loca*, bicha velha e alienada, para tornar-se a *Loca del Frente* – em alusão ao movimento Frente Patriótico Manuel Rodríguez, de oposição a Pinochet, na história narrada. Sua politização redimensiona a monodimensionalidade inicial da personagem. Ou seja, estamos diante de representações que articulam tipos planos a ações político-sociais oblíquas, de modo que não deixam de ser personagens cuja psicologia aproxima-se, por vezes, do tipo e do estereótipo, mas, ao menos tempo, não se reduzem a simples tipos sociais limitados à reação a estímulos exteriores. Não são simples massa compacta, apesar de serem massa também. Mais do que tipos e estereótipos, propriamente, elas são excêntricas.

Enfim, ainda que de modo difuso, as diegeses desses

romances potencializam uma representação das contradições das sociedades representadas, de modo que se opera uma crítica dessas mesmas contradições. Ao fazerem uma leitura das contradições sociais que marcam as sociedades de sua época, mesmo sem assumir partidos ideologicamente comprometidos (aliás, desconfiando deles), tais narrativas não se alinham à sociedade burguesa decadente, operando um questionamento de seus valores e de suas estruturas sociais.

Flagram desejos semelhantes de mobilidade social e ascensão econômica que estão no horizonte dos indivíduos na América Latina há muito tempo, porém continuam improváveis de concretizar-se em plenitude, ao passo que os indivíduos representados veem-se cada vez mais expropriados de sua individualidade, também. No plano diegético, esses romances procedem a uma crítica que passa por vários aspectos socio-culturais, como a etnia, a condição socioeconômica, a orientação sexual e o sistema político.

Ao estruturarem-se por meio da tensão entre iluminação e alienação própria à forma do romance enquanto gênero, os romances de estética melodramática do pós-*boom* optaram, também, pela problematização da própria representação, incorporando à condição de enunciador indivíduos que, por suas origens étnicas, sua condição social ou sua orientação sexual, em geral são marginalizados nos mais diversos estratos da sociedade.

Ao explorarem como matriz escritural e discursiva uma estética pautada nos mitos judaico-cristãos e, consequentemente, também numa concepção patriarcal, branca e heteronormativa do tecido social – a estética melodramática –, tais romances puseram em contato, pela via do choque, esferas simbólicas e sociais que não se deixam tocar de outro modo, uma vez que as bases simbólicas que administram e legitimam as relações no tecido social latino-americano moderno estão constituídas de modo a converter em objetos aqueles indivíduos que diferem de seu núcleo estruturador, por razões cujo fundamento é de base econômica, também – negros,

homossexuais, pobres, mulheres, etc.

Como os romances de fundação, também os romances de estética melodramática do pós-*boom* apresentam uma concepção da literatura como representação de uma realidade, o que se liga a uma postura ética dos autores, nos diversos contextos de violência, autoritarismo e ditaduras que marcam a América Latina entre os anos 1960 e 1980. Mas os romancistas mostram-se, em geral, desconfiados em relação aos discursos totalizadores (de direita ou de esquerda) e, desse modo, dão mostra de uma noção de representação da realidade que não é um retrato estático do tecido social, mas são representações que, ancoradas no imaginário das personagens, via imagens e símbolos difundidos pela indústria cultural, acabam por problematizar os modos pelos quais os discursos alienadores legitimam-se, isto é, como o falso esclarecimento converte-se em mitologia.

Esse é um tipo de representação que mantém a oscilação entre momentos de iluminação e momentos de alienação por parte dos indivíduos – eis uma tensão inerente à própria forma do romance –, de modo que colabora para o desmascaramento de heróis ou heroísmos positivos, que não se mostram possíveis nesse contexto.

Talvez por isso muitos romances de estética melodramática do pós-*boom* tenham se constituído como leituras ficcionais, por exemplo, de ditaduras. Um traço comum, por exemplo, entre *El beso de la mujer araña*, *Sólo cenizas hallarás*, *De amor y de sombra*, *Ardiente paciencia*, *Onde andaré Dulce Veiga?*, *A quadratura do Ó*, *Tengo miedo torero*, ou mesmo *La amigdalitis de Tarzán*, é justamente apresentarem leituras alternativas aos discursos hegemônicos que ampararam diversas ditaduras latino-americanas sob o argumento de que elas salvariam seus países do “risco do comunismo” e que ainda promoveriam o desenvolvimento.

Nesses romances, o discurso literário está estruturado de modo a desmascarar esse mito, na medida em que tais narrativas apresentam personagens que são vítimas das

consequências violentas desses sistemas políticos autoritários. Personagens presas, fugitivas, exiladas, excluídas por suas posturas políticas ou condições sociais e de gênero, trata-se, em geral, de indivíduos para os quais não há lugar num tecido social orientado pela ideia de ordem, segundo um modelo racional que ampara o mito do progresso. Nesse contexto, para a afirmação da cultura (falso esclarecimento convertido em mitologia), é necessária a supressão da individualidade e, mesmo, do indivíduo.

Já no romance de fundação latino-americano, via-se uma abertura do discurso literário à representação de alguns indivíduos situados perifericamente no tecido social (as mulheres, por exemplo), porém os romances de estética melodramática do pós-*boom* se diferenciam desses antecedentes por ampliarem o rol de indivíduos representados no discurso literário e, o mais importante, por conceder-lhes voz.

Um exemplo é o traço de natureza homossexual, que mal se manifesta na configuração de algumas personagens, nos romances de fundação – como na beleza das mãos de Daniel Bello, no refinamento de Eduardo Belgrano ou nas lágrimas sem fim de Efrain – e, conforme nota Sommer, nesses romances apenas amenizam o machismo truculento de sociedades recém-independentes que precisavam criar modelos de famílias felizes para a nação (SOMMER, 2004). Nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, por sua vez, o motivo da homossexualidade ganha maior espaço, no plano de representação, e também ganha um lugar discursivo para enunciar-se da perspectiva das próprias personagens homossexuais, como na diegese de *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, ou na história narrada em *Melodrama* de Jorge Franco.

É importante observar que não se trata apenas de uma postura de escritores que, por vezes, também se identificaram com a condição de indivíduos marginais, no tecido social, apesar de haver situações como essa, também. A trajetória biográfica de Puig é sugestiva a esse respeito, pois é difícil imaginar Manuel

Puig integrado à provinciana General Villegas, na infância, sendo desde pequeno vítima de preconceito por sua evidente homossexualidade. Talvez se possa pensar algo semelhante, também, a respeito de Caio Fernando Abreu, que, no entanto, viveu sua juventude num momento mais favorável, em razão da liberação sexual dos anos 1960-1970. Pedro Lemebel foi um exemplo emblemático do intelectual cuja condição marginal, pela origem pobre e pela condição de gênero, conferiu-lhe um lugar de fala a partir das margens da esfera econômica. Porque se trata, também, de uma questão associada à esfera econômica, como é a problemática do romance enquanto gênero moderno, em sentido amplo.

E econômicas já eram, também, as razões que, nos romances latino-americanos do século XIX, estavam na base do desfecho das trajetórias de personagens como María, do romance homônimo de Jorge Isaacs, na base do apagamento da presença e da importância dos negros na Argentina sob a ditadura de Rosas por José Mármol, em seu romance *Amalia*, na base do escamoteamento promovido por Martín Rivas para esconder a violação (moral por meio da relação erótica às escondidas) de Agustín com Adelaida Molina, no romance *Martín Rivas*, de Blest Gana, ou na contenção da voz da prostituta, no romance *Lucíola*, narrado pela personagem Paulo Silva.

A maior diferença está em que, nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, a desconfiança dos romancistas em relação à sociedade burguesa e à sua decadência cria, para eles, condições discursivas não comprometidas em conciliar as esferas em oposição para manter a ordem das aparências. Sua abordagem é mais negativa, também, pois expressa um olhar melancólico que, ao voltar-se para trás, vê um passado marcado pelo horror da dominação social e cultural, e ao olhar para frente, não encontra perspectivas positivas, ainda que talvez não desista de procurá-las.

Em geral, são indivíduos que, disfarçados, travestidos, tecem a espera (por mudança), envolvidos em estilhaços de memória (histórica), a partir de suas pequenas lembranças, que

vão das letras de boleros e da atuação de atrizes do cinema romântico hollywoodiano ou latino-americano à percepção política e ao desejo de liberdade e de felicidade individuais (e coletivas também).

Para isso, valem-se de materiais que ocupam a posição de resto no tecido social latino-americano – letras de canções populares, vivências no universo periférico das grandes cidades, pobreza, etc. –, fundando, por essa via, uma linguagem própria, a linguagem do resto (de memória, de história, de esperança), onde encontram sua possibilidade de falar, talvez o único refúgio concreto ao seu alcance no presente em que se situam. Seu poder, portanto, está em chamar a atenção para o pequeno, o “sub” (o sub-homem, o submundo, o subgênero). Parece ser a condição de indivíduos que, para driblarem o luto, precisam investir no jogo como via de humanização.

DESAFIOS E PRAZERES DO JOGO, DO PENSAR E DA RESISTÊNCIA: TATEANDO ALGUNS LIMITES

MANUEL PUIG CONSTITUI UM CASO SINGULAR QUE, AO LONGO DE TODA A sua carreira como escritor, manteve-se fiel aos princípios de tradução de outras linguagens para o discurso literário e diálogo com os *mass media* e, especialmente, a estética melodramática, sem que, com isso, se repetisse. De certo modo, a história do pós-*boom*, a história da carreira literária de Puig e a história do desenvolvimento literário dos romances de orientação melodramática analisados neste livro se confundem e complementam-se.

Não é coincidência que Puig seja, provavelmente, o autor do pós-*boom* mais referido ao longo deste estudo. Seus quatro primeiros romances – *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973) e *El beso de la mujer araña* (1976) – abriram caminho, ao menos na literatura hispano-americana, para o desenvolvimento futuro de uma vertente literária liberada da sombra borgeana, na Argentina, e aberta ao diálogo com a arte *pop*, o melodrama literário e cinematográfico e o *kitsch*, na América Latina. De modo mais amplo, Puig figura como um escritor importante entre os que abriram caminho para o desenvolvimento de uma perspectiva crítica e relativamente mais livre, no diálogo com tais materiais, linguagens e recursos escriturais, sem conferir-lhes uma conotação de mera inferioridade ou atraso sociocultural.

Puig também escreveu peças teatrais e roteiros cinematográficos e, no conjunto de seus textos, reconhece a tradição cinematográfica como via narrativa, ao mesmo tempo em que nega certa tradição literária (ancorada em Borges, na

Argentina), apagando as marcas ou sombras castradoras dessa influência e recodificando, também, as representações da pátria, conforme observa Julia Romero (1996).

Desse modo, ainda seguindo, aqui, o argumento de Julia Romero, Puig cria uma imagem de escritor associada a uma estética oculta e marginal em relação às consagrações do mercado. Por outro lado, porém, desde meados dos anos 1990 – após sua morte, portanto –, Puig foi se tornando, cada vez mais, um escritor consagrado, aos olhos da crítica, visto como um dos importantes renovadores da prosa de ficção da literatura latino-americana da segunda metade do século XX, ainda que continue sendo pouco lido no Brasil, por exemplo.

É nesse contexto que cabe refletir, aqui, sobre um pequeno texto pouco conhecido de Manuel Puig, provavelmente escrito na década de 1980 (talvez na segunda metade), no período que a crítica costuma designar como a última fase do autor. Essas são hipóteses apresentadas por Julia Romero, que foi a responsável pelo restabelecimento do texto encontrado junto aos manuscritos do autor, escrito à caneta (quase integralmente), que a autora publicou como texto inédito num apêndice, no primeiro número da revista *Orbis Tertius*, em 1996.

O texto, que apresenta apenas trinta e cinco linhas, no formato em que foi publicado, é um esboço de roteiro ou um protorroteiro cinematográfico, gênero que o autor conhecia bem, pois já tinha se dedicado a ele mais de uma vez, e também tinha estudado cinema anteriormente. Segundo Julia Romero, o manuscrito não apresentava título, e o título com que o texto foi, então, publicado – “Un destino melodramático” – é proveniente das próprias sugestões de sua diegese.

Como em *El beso de la mujer araña*, a importância desse pequeno texto está no modo como a própria ideia de melodrama é articulada a uma perspectiva irônica, que desautomatiza a aparente simplicidade diegética e promove um salto qualitativo na abordagem da estética melodramática, no percurso literário do pós-*boom*, ao mesmo tempo em que reafirma a consciência crítica e formal do autor. Esses aspectos não

constituem uma novidade na poética de Manuel Puig, mas justamente por reaparecerem reunidos e sintetizados num texto tão breve – porém emblemático –, escrito já no fim da vida e da carreira do autor, eles se revestem de um sentido que é, ao mesmo tempo, o de uma síntese de sua postura como escritor de literatura melodramática e de afirmação dos princípios que sustentaram toda a sua obra literária.

“Un destino melodramático” apresenta, basicamente, a seguinte fábula: numa situação em sala de aula, uma menina (a aluna) pergunta à professora se esta pôde consultar o que aquela tinha lhe pedido, isto é, o significado do termo “melodrama”. Então, a professora conta-lhe que pesquisou no dicionário o significado do termo, cotejando-o com o significado do termo “drama”, por meio do qual o outro era apresentado na definição do dicionário. A partir desse diálogo aparentemente ingênuo, a menina continua insistindo em tentar compreender o que é um melodrama, e procura situar a conversa por meio de exemplos da vida real, ao passo que a professora, por sua vez, lança mão de uma mediação que lhe permite explicar o conceito a partir de referências a filmes e ao estrelato do cinema – mencionam-se, no texto, o filme *La usurpadora* e *Puerta cerrada* e as atrizes Libertad Lamarque e Margaret Sullivan, por exemplo.

E o texto se converte, também, num melodrama nos moldes da realização cinematográfica, à medida que as duas personagens se envolvem, em seu diálogo, com a ideia de melodrama, e a menina descobre que tem medo de ter um destino melodramático – marcado pelo fatalismo a que não se pode escapar –, e decide que vai rezar todos os dias para salvar-se de tal destino (o que seria paradoxal, mas é natural para o raciocínio da criança).

Para que não reste qualquer dúvida quanto ao olhar desconfiado de Puig em relação à cena, há uma nota de redação, no texto, que sugere que, para o momento final, em que a criança admite ter medo de ter um destino melodramático, “tal destino puede ser agravado más aun mediante luces

agoreras de J. Fipee y acordes apocalípticos de Max Steiner” (PUIG, 1996, p.12).

Chamando a atenção para a sua condição de espetáculo (tanto no sentido de espetáculo teatral quanto de espetáculo comercial, típico das ações dos *mass media* e da indústria cultural), a perspectiva enunciativa do texto marca sua distância crítica em relação à postura ingênua da pequena protagonista, ao mesmo tempo em que lhe confere um caráter fundamentalmente metalinguístico. Ao indagar sobre o conceito de melodrama, a menina potencializa uma incursão, a partir do conceito, pela própria história do gênero melodrama e sua trajetória, junto ao público que o popularizou e consagrou, a ponto de torná-lo mundialmente conhecido e popular, tanto que, na diegese, chama a atenção até mesmo de uma criança.

Nascido no século XVIII e ressurgido com nova roupagem e mais popularidade no século XIX, o melodrama constituiu-se, ao longo de sua trajetória, num dos gêneros que exerceu maior poder de atração sobre o público, e, sob a influência do romance-folhetim e do cinema, converteu-se, no século XX, em via de “educação sentimental de mais de uma geração” (OROZ, 1992, p.14), não só na América Latina. A questão suscitada pela menina em “Un destino melodramático” reflete, de certo modo, esse interesse do público pelo gênero, em razão de sua configuração marcada pelo excesso de sentimentos e pelo gosto por contar uma história, elementos estruturais que, em si mesmos, nada portam de alienante. Ao contrário, parecem apontar para uma necessidade corrente dos indivíduos, desde tempos imemoriais: o de contar e ouvir, ver ou ler histórias ficcionais.

Como observa Silvia Oroz, até o final da década de 1950, o melodrama não era visto como um gênero alienante, e muito do preconceito que há sobre ele deve-se ao caráter estático que a oposição entre “alta cultura” e “cultura de massa” acabou por promover em relação aos produtos identificados como pertencentes a esta última.

O diálogo entre a professora e a aluna, no texto de Puig,

manifesta-se, nesse sentido, como uma simplificação deliberada do conceito de melodrama – que é apresentado pela professora como sendo uma “especie de drama en que, con recursos vulgares, se procura ante todo mantener la curiosidad y emoción del auditorio” (PUIG, 1996, p.11) –, que corresponde a dois aspectos realmente importantes para o gênero: a simplificação formal (ou esquematismo) e o apelo aos sentidos, que tendem a aproximar o leitor ou espectador da história narrada.

Foi essa percepção que Puig teve logo no início de sua carreira como escritor, entendendo que era possível fisgar o leitor por meio da elaboração de narrativas centradas no *pathos* emocional de personagens que, talvez movidas pelos mesmos desejos de novidade e aventura que o leitor ou o espectador de melodramas, não tinham outros modelos para projetar imaginariamente a realização desses desejos a não ser aqueles extraídos do melodrama folhetinesco ou cinematográfico. Várias personagens importantes de Puig são traduções desse envolvimento com o melodrama como via de realização imaginária: Mita e Toto, em *La traición de Rita Hayworth*; Nélide e Mabel, em *Boquitas pintadas*; e Molina (o paradigma desse procedimento), em *El beso de la mujer araña*.

Em “Un destino melodramático”, esse interesse que o melodrama desperta no espectador ou leitor, por meio de seus recursos “vulgares” – música, redundância, e *pathos* emocional –, passa de assunto referido a elemento estrutural do relato, à medida que as duas personagens começam a pensar, também, na existência dos indivíduos em termos melodramáticos. Tentando entender a explicação da professora, a menina conta-lhe que uma tia de sua mãe ficou solteira também por causa do destino, identificando nisso semelhanças com o exemplo que a professora dera-lhe de um melodrama, a partir de filmes protagonizados por Libertad Lamarque (*Puerta Cerrada*) e Margareth Sullivan (*La usurpadora*). Então, a menina explica o caso à professora:

– Señorita, una tía de mami se quedó soltera también por eso, un golpe de la mala suerte: le prestó el vestido a una amiga que entró a la casa de un soltero, y el novio de la tía de mami se creyó que era ella, y la esperó hasta que salió y la mató y se escapó, y nunca nadie supo más de él. La tía de mami nunca más salió de la casa. ¿Pero qué culpa tuvo ella? (PUIG, 1996, p.11).

A ironia apresenta-se, no trecho em questão, uma vez que aquilo que o melodrama apresenta como fatalismo – versão melodramática do *fatum* dos deuses sobre o destino dos indivíduos, na tragédia – deve-se, na verdade, às consequências do machismo e da rigidez das relações que o melodrama cinematográfico popularizou como modelo de sociedade burguesa, no século XX. Conforme observa Silvia Oroz, as origens populares do melodrama não apresentam essa mesma configuração, ela foi agenciada pelo mercado, entre os anos 1930 e 1950, como via de sustentação dos valores de classe e normatização, na sociedade burguesa. Julia Romero também observa:

Em geral, o melodrama difundido por Hollywood e por certa literatura era aquele que opera como linguagem modelar, que controlava e garantia a reprodução de modelos de subjetividade que correspondiam a uma moral sexual identificada com os modos de vida burgueses. Enquanto, em sua origem, o melodrama tinha sido tipicamente popular, isto é, expressão genuína dos interesses do povo e, nesse sentido, constituía uma literatura nacional-popular, posteriormente, o discurso estatal realiza uma operação que gera uma vertente de práticas escriturais e leitoras que

constroem dispositivos regidos pela lei do gênero (ROMERO, 1996, p.6).

No trecho acima citado, Puig chama a atenção para as fissuras da suposta naturalidade do “destino melodramático” que motiva o desfecho do conflito das personagens na situação contada pela aluna à professora, apontando, justamente, para o caráter não natural das ações do “destino” sobre os indivíduos envolvidos. No caso em questão, a moça, pelo simples equívoco do vestido trocado, foi morta pelo noivo de sua tia que, enciumado, se sentiu traído. O “golpe do destino”, na situação em questão, não existe, a não ser como efeito fatalista e teatral na narrativa, mas é responsável pelo destino das personagens envolvidas: uma morre, a noiva nunca mais sai de casa, o noivo foge (desaparece).

O motivo da falsa identidade, corrente na estética melodramática, desvela, nesse caso, a falsa identidade do mito do “destino fatal”, que não corresponde a outra coisa senão a uma consequência do machismo e da rigidez das relações e dos lugares sociais do homem e da mulher que, ao cruzarem-se sem a devida legitimação social, se chocam contra os valores normatizados, levando, na situação em questão, à vingança reacionária, mais conhecida em termos jurídicos como “crime em defesa da honra”.

Desse modo, a aparente ingenuidade do diálogo entre as duas personagens, no protorroteiro de Puig, colabora para uma crítica dos erros do sistema patriarcal, ao mesmo tempo em que aponta para a porosidade da representação melodramática agenciada com fim conciliador no tecido social, questionando as próprias noções de naturalidade das relações interindividuais, de classe e de dever de obediência às normas sociais legitimadas – também chamadas, por vezes, de destino. Por essa via, “os usos polêmicos e estratégicos que Puig faz da estética melodramática – estética que se sustentava na identificação como fundamento de valor – permitem elucidar uma crítica da consciência pré-social vigente nessas

ideologias” (ROMERO, 1996, p.6).

Na América Latina, a potencialização de tal crítica põe em relação não só o melodrama enquanto gênero e produção cultural, mas também como produto simbólico cuja capacidade de orientar condutas constituiu um fator real de estruturação social. Há uma diferença entre o público leitor ou espectador de narrativas melodramáticas a partir dos anos 1960, na América Latina, e o público das três décadas anteriores, isto é, justamente aquele que se consagrou como espectador do melodrama cinematográfico de produções tanto hollywoodianas quanto latino-americanas.

O público pós-1960 lê a estética melodramática como elemento de fruição, mas a lê, também, a partir das motivações interpretativas oferecidas pelas discussões acerca das políticas de gênero e do feminismo, do questionamento do imperialismo, do neocolonialismo na América Latina e na África, e das desconfianças em relação ao capitalismo como alternativa de desenvolvimento e progresso, no contexto da crítica cultural da época.⁷⁰

Por essa razão, ao mesmo tempo em que o olhar crítico potencializa-se em relação aos elementos conservadores difundidos pelo melodrama (já agenciado pela indústria cultural como produto simbólico capaz de legitimar valores e comportamentos sociais), o público e as leituras correntes do melodrama a partir dos anos 1960, também, ampliam a distância em relação aos valores que o melodrama tinha para o público dos anos 30, 40 e 50 do século XX, na América Latina.

Silva Oroz mostra que, ao menos até meados da década de 1940, as relações do público-espectador do melodrama cinematográfico eram diferentes, entre outras razões, porque se tratava de um público pertencente a centros urbanos semirurais – a Coronel Vallejos de Puig, recriação literária de General Villegas, ou a General Pringles, de César Aira, são expressivas dessa ideia –, pertencentes a sociedades de padrão agroexportador cujas estruturas sociais eram mais rígidas e hierarquizadas. Segundo ela, a própria noção de cidadão é muito precária,

nesses contextos marcados por estruturas políticas oligárquicas. “Un destino melodramático”, apesar de muito sintético, parece flagrar essa rigidez, ao alinhar as noções de destino, desgraça e fatalidade como vias naturais das trajetórias de indivíduos que, em alguma medida, não se ajustam às normas e condutas sociais legitimadas – exemplo do assassinato da noiva pelo rapaz que achou que tinha sido traído por ela, no relato da personagem protagonista.

No conjunto dos romances do pós-*boom* estruturados a partir da estética melodramática que estudamos aqui, promove-se um desmascaramento da permanência dessa rigidez das estruturas e das práticas sociais hierarquizadas que, apesar de socialmente ultrapassadas, se mostraram influentes, no nível simbólico e no plano político, no tecido social após a década de 1960, também. Em certos casos, a crítica da cultura foi conservadora, pois, em vez de recontextualizar o melodrama dos anos 1930-1950 para lê-lo segundo seus paradigmas, a partir dos anos 1960, optou-se, por vezes, por condená-lo como gênero espúrio, em vez de proceder-se a uma crítica dos modos como tais aspectos estruturais do gênero tinham sido apropriados para fins de autopreservação do sistema de capital pela indústria cultural.

Em “Un destino melodramático”, a ingenuidade da perspectiva da menina que descobre o que é um melodrama acaba tocando, então, nas duas esferas éticas conflitantes que põem em choque o indivíduo e o mundo, na estética melodramática, e, de certo modo, nas sociedades capitalistas latino-americanas, também. Ao dizer que vai rezar todos os dias para salvar-se de um destino melodramático, a personagem aproxima, por um lado, a concepção de salvação do indivíduo pelas obras (típica da ética cristão-católica) da concepção de destino como algo desde sempre estabelecido, por outro lado.

A primeira constitui-se num mito judaico-cristão que localiza a salvação e o amor acima das esferas de poder das instituições legitimadas no tecido social. Por ela, a fé, fundamento do amor no melodrama, está acima de todas as coisas, o que

faz com que, simbolicamente, amor e fé sejam capazes de promover a redenção e a salvação do indivíduo. Porém, quando nos atemos ao diálogo das duas personagens no roteiro, notamos que os exemplos polarizam a questão, pois a professora apresenta à garota a ideia de destino como algo fatal, ilustrando-o por meio do raio, que pode cair sobre o indivíduo e eletrocutá-lo, fulminando-o. O exemplo concreto, no relato, por sua vez, é o da morte da moça pelo noivo ciumento (supostamente traído), que põe em desgraça os três envolvidos.

Nesse caso, a concepção de destino é a de algo já determinado cuja realização apenas confirma desígnios independentes das forças do indivíduo. A máscara dessa concepção, entretanto, está em que esse é o mesmo argumento que vale para referendar, por exemplo, as conquistas econômicas da classe burguesa e capitalista, uma vez que suas conquistas seriam, sob essa mesma lógica, mostras de confirmação de seu destino positivo. Nisso, o esclarecimento enquanto racionalismo mobilizado para fins de autopreservação da lógica do capital aparece convertido em mitologia ou em fala naturalizada, e obscurece o caráter histórico das ações que justifica.

Desse modo, por sugestão do relato, em “Un destino melodramático”, o destino é orientado pela dinâmica do capital no melodrama moderno. Portanto, não é destino, pois não há destino. A mascarada social ganha uma configuração caldenoniana, aqui – “que toda la vida es sueño/, y los sueños, sueños son” –, e, ao mesmo tempo, ocorre um desmascaramento da ideia naturalizada de destino, incapaz de apresentar-se como *fatum*.

O breve protorroteiro “Un destino melodramático” potencializa, de modo sintético, o que também potencializam os romances de orientação melodramática do pós-*boom* que estudamos neste trabalho: uma operação de restituição dos valores originais do melodrama, pautada na diversão e no jogo como vias de comunicação que atendem às demandas reais do público, em oposição às necessidades de autopreservação da lógica do mercado. Enquanto peça que move as engrenagens

do sistema de produção, o indivíduo está sob o permanente risco de ser limitado em seu potencial para a ação individual e coletiva. Sob certo ângulo, ele é, também, um bem (objetificado) para o mercado.

No entanto, o conhecimento do gênero melodramático (e isso pode ser estendido para grande parte do conjunto de produtos artísticos de massa) pode produzir conhecimento, conforme Oroz (1992) e Eco (1991), na medida em que permitem uma inversão dessa relação de objetificação, possibilitando aos indivíduos ou espectadores apropriarem-se dos produtos que consomem (o próprio melodrama, por exemplo) por meio da antecipação (apreensão de sua linguagem). Ciente do funcionamento estrutural do melodrama, o leitor ou espectador pode adiantar-se aos acontecimentos – sabe que os bons serão recompensados, que os maus serão punidos, que a ordem não será drasticamente alterada –, e isso lhe confere algum poder de controle sobre a história narrada e, também, sobre a própria história, na medida em que os produtos de massa que consome potencializam tanto a sua alienação quanto o desmascaramento das engrenagens que sustentam a lógica de autopreservação da indústria cultural.

O conhecimento antecipado do desfecho de uma trama narrativa melodramática – que é, também, ideológica – confere ao indivíduo uma posição de resistência possível (mesmo que problemática), por meio da intensificação do tratamento do estereótipo mobilizado como elemento de promoção da identidade entre os indivíduos, nos produtos culturais massivos. Julia Romero observa que:

Os estereótipos – incluindo-se a história melodramática como um estereótipo – ofereciam um mecanismo de consolo que amenizava a angústia da impossibilidade, as individualidades e seus desejos dissolviam-se ou deslocavam-se nos modelos que apareciam legitimados, e envolvia-os numa imobilidade própria

dos regimes reacionários (ROMERO, 1996, p.8).

Ao mobilizarem os estereótipos sociais e culturais ancorados na mitologia judaico-cristã (no plano espiritual) e nas tradições oligárquicas e autoritárias (por vezes militares), no plano político, característicos das representações da estética melodramática como dispositivos de leitura da história e da cultura na América Latina, os romances de estética melodramática do pós-*boom*, por meio de enunciações que põem em tensão o conteúdo referido – os mitos imobilizados da lógica do consumo – e o modo como se articulam no plano da enunciação narrativa, colaboram para recolocar em movimento os estereótipos anteriormente imobilizados, desmascarando o fato de que tais estereótipos foram empregados, historicamente, para a manutenção de uma trajetória de dependência (por extensão, dos países periféricos) em relação aos centros do capital – a Europa e os Estados Unidos, nos séculos XIX e XX, ao menos.

O recurso para essa emancipação é a astúcia, o jogo como técnica emancipadora. Não se trata da astúcia com fins de autopreservação ou dominação alienante. Trata-se da astúcia como estratégia para driblar o próprio sistema racional de autopreservação e, portanto, não porta a mesma conotação, na relação entre o indivíduo e os produtos de massa que se potencializa, por exemplo, entre o indivíduo consumidor de melodrama e o melodrama, no cinema, conforme problematizado na literatura do pós-*boom*. Em primeiro lugar, porque o contexto dos indivíduos representados nas narrativas em análise neste trabalho é contingente. As personagens não têm garantia alguma de manutenção de sua subjetividade, *a priori*. Em segundo lugar, porque os indivíduos representados nesses romances nunca colonizaram povo, região ou cultura alguma, ao contrário, por vezes estiveram submetidos a relações de natureza (neo)colonial.

São personagens cuja existência está, em geral, marcada

pelo desprestígio, seja por sua condição social ou sexual ou sua origem étnica marginalizada. Estão mais próximas do gracioso do drama barroco, ou do bobo do melodrama teatral, do que de uma classe burguesa decadente que busca revestir de aparente sabedoria a própria estupidez, revelando-a, paradoxalmente.

A motivação para o emprego da astúcia como via de desautomatização dos estereótipos mobilizados na estética melodramática pela indústria cultural para uma possível alienação dos indivíduos é mais nobre nas representações que analisamos nos romances de estética melodramática do pós-*boom*, na medida em que a astúcia constitui-se na única arma dos indivíduos representados, que, desse modo, agem por necessidade, tentando salvar a própria subjetividade. Burlar as regras do jogo faz parte do jogo que pode salvar-lhes, impossibilitados que estão de escapar dele. O indivíduo que burla o jogo – subverte o melodrama agenciado pelo mercado e apropria-se dele para salvar-se, nos discursos literários e ficcionais do pós-*boom* – tem como referência literária não o burguês, mas o pícaro, que depende da própria astúcia para sobreviver numa sociedade degradada.

A estratégia consiste em aguçar o jogo entre a natureza (dominada por uma razão instrumental) e a humanidade dos indivíduos. Aqui retomamos o protorroteiro de Puig e, por extensão, o *corpus* que dá base a este estudo. Pois esse jogo que suscita o enfrentamento entre as técnicas da razão instrumental e as técnicas simbólicas humanizadoras potencializa-se na linguagem do cinema, arte de massa por excelência. Com a linguagem do cinema e dos *mass media*, o indivíduo expandiu a própria percepção da realidade e aprendeu a ver faces das estruturas sociais nem sempre visíveis no cotidiano. Para Benjamin, por exemplo, o filme serviu:

Para exercitar o homem nas percepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta

quase diariamente. [...] Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver adaptado as forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica (BENJAMIN, 2013, p.63).

Ou seja, na impossibilidade de negar a influência das técnicas e da razão instrumental na vida e no cotidiano do indivíduo, no contexto das sociedades de massa, a melhor alternativa não estaria em tentar negá-las – alternativa, aliás, impossível desde os anos 1950, aproximadamente –, mas, sim, em procurar adaptar-se a elas de modo a obter alguma aprendizagem. A importância do confronto do indivíduo com os produtos culturais massivos está, desse modo, na possibilidade de que, nos limiares da alienação e do autorreconhecimento, o outro objetificado e representado como espelho de si mesmo possibilite ao indivíduo o reconhecimento da trajetória de controle da natureza por meio das técnicas instrumentais, viabilizando a potência desse jogo para fins humanizadores e emancipadores para si próprio. A eficácia do recurso talvez seja questionável, mas sua potência crítica não pode ser desconsiderada.

No jogo há, naturalmente, algo em jogo, que é capaz de colocar o indivíduo em contato com valores e necessidades não submetidos à lógica do capital. A criança é emblemática a esse respeito – e não é mera coincidência que o artista seja comparado por Baudelaire (1997) à criança e ao convalescente, indivíduos cujas condições, no mundo, afastam-se das injunções normatizadas da lógica do capital.

Para Molina, Mario Jiménez, a *Loca del Frente*, a *Sirena Selena* ou, no nível da enunciação, também para Luiz Zapata, Luis Rafael Sánchez ou Caio Fernando Abreu, como autores implícitos – por vezes não muito implícitos – em *Melodrama, La importancia de llamarse Daniel Santos* ou *Onde andar*

Dulce Veiga?, isto é, para os indivíduos envolvimento pela vivência ou pela mediação com esses produtos culturais cuja configuração melodramática é ambivalente, o jogo estabelece tensão, e, dessa forma, “o jogo encerra um determinado sentido. No jogo, existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 1971, p.4), o que o institui como uma ficção destinada a preservar o valor pessoal dos indivíduos envolvidos com ele. É como uma pequena “mentira” capaz de colocar em questão percepções e vivências significativas para os jogadores, desvelando a mentira maior que é a aparência de naturalidade do cotidiano ordenado pelas técnicas instrumentais de controle da natureza com vistas à dominação e objetificação dos indivíduos.

No protorroteiro “Un destino melodramático”, mas também nos demais romances que consideramos neste trabalho, o jogo operado pelos indivíduos problemáticos representados consiste, justamente, na aproximação e no consumo dos estereótipos sociais e culturais agenciados pelo mercado para, depois de apreendê-los, restituir, ao menos parcialmente, o valor de diversão e fruição da cultura popular que lhe eram originários e que, pouco a pouco, foi mobilizado como dispositivo de autorregulação socioeconômica. O jogo funciona de modo a desautomatizar o olhar dos indivíduos sobre a aparente normalidade (normatividade) da vida cotidiana, possibilitando que se tornem visíveis as fraturas dessa mitologia aparentemente coerente em sua superfície.

No plano da criação literária dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, esse jogo crítico manifesta-se, por exemplo, nos processos de tradução de modelos estrangeiros importados (como o padrão hollywoodiano do cinema, por exemplo) para realidades que não se coadunam aos modelos em questão. Outra vez é Puig quem mostra a complexidade do procedimento. Ao transpor para a provinciana Coronel Vallejos os sonhos do *glamour* dos filmes de Hollywood, em *La traición de Rita Hayworth*, não é fácil determinar quem

foi, realmente, traído, mas fica a sugestão de que o código importado é que foi traído, de fato. A estrela do cinema – Rita Hayworth – trai as expectativas de Mita e do pequeno Toto, na diegese desse romance, já que não lhes oferece em sua totalidade o mundo dos filmes a que ambos assistem e desejam. Mas ela é, também, traída, haja vista que é recodificada num contexto que não se coaduna aos cenários cinematográficos hollywoodianos – a pampa provinciana da Argentina de Coronel Vallejos, nos anos 1930-1940.

Há mais nesse gesto do que alienação, pois ele problematiza a natureza do consumo dos estereótipos da esfera do consumo tanto para a criação literária, no pós-*boom*, quanto para as leituras a que esse procedimento se abre para os leitores. Já que, no melodrama, “lo que origina el conflicto es alguna intervención del destino” (PUIG, 1996, p.11), mas o destino não é um dado a *priori*, resta ao indivíduo – protagonista, autor ou leitor – a alternativa de corromper o destino entendido como algo já dado, seja para desmascará-lo ou para atrair a curiosidade do público.

Convertido em linguagem pura, os estereótipos perdem sua força como via de alienação. Para indivíduos que não têm, sequer, uma linguagem própria – não é possível esquecer o histórico de dependência econômica e cultural latino-americano –, a linguagem da necessidade é, por vezes, a única arma à disposição para resistir à barbárie sociocultural. Esse procedimento, que é também hermenêutico, constitui-se numa violência pura, que equivale à violência da linguagem humana em seu potencial salvador, isto é, enquanto meio que comunica imediatamente a si mesmo, sem fins imediatos, sendo, por isso, capaz de tensionar e, talvez, fragilizar as determinações e as coerções que procuram condicionar a linguagem às ações da violência (do poder), sob a lógica do capital.

Por necessidade e ética emancipadora, os romances de estética melodramática do pós-*boom* negam uma ideia de cultura homogeneizadora em nome da revitalização de uma ideia da cultura mais ampla, diversificada e menos estratificada,

capaz de vincular-se, ainda, às necessidades do indivíduo enquanto membro de uma dimensão coletiva maior e identificada ao âmbito da cultura popular.

Por meio desse olhar retrospectivo à própria trajetória – que é correlata, também, à trajetória de toda uma vertente de desenvolvimento do pós-*boom* literário latino-americano –, Puig parecia apontar, com “Un destino melodramático”, para a ideia de que, enquanto projeto poético, sua trajetória estava concluindo-se (o que não quer dizer que tivesse se esgotado). Isto é, depois de iniciar seu projeto literário dialogando com o melodrama literário e de consolidar o diálogo com o melodrama cinematográfico e com a arte *pop*, o caminho estava aberto para quem se dispusesse a empreender novas viagens. O caminho terminava, a viagem começava, de certo modo, também.

No fim dos anos 1980, porém, quando Puig escreve seu protorroteiro “Un destino melodramático”, muito da conjuntura que tinha tornado possível o desenvolvimento ideológico da literatura do pós-*boom* passava por reconfigurações importantes. Ruía a ordem bipolar que opunha o capitalismo ocidental ao socialismo soviético, começavam a desenhar-se as novas articulações geopolíticas que, nos anos 1990 e 2000, culminariam numa ordem multipolar, intensificava-se a crise do modelo de Estado-Providência, além do processo de redistribuição dos países subdesenvolvidos da América Latina em periferias e semiperiferias. A inserção das sociedades latino-americanas na esfera do consumo não era mais apenas algo possível, e sim um fato concreto.⁷¹

Nesse contexto, falou-se, inclusive, na morte do romance, que, no entanto, como observou Féher (1997), não morreu. Mas quais seriam as possibilidades para o desenvolvimento do romance de estética melodramática do pós-*boom*, nesse contexto em que as tensões ideológicas que o tornaram possível já não constituíam mais as questões centrais no debate político e social latino-americano?

Em termos estruturais, a linguagem que tinha criado

condições para a enunciação crítica de reivindicação da individualidade, no romance do pós-*boom* centrado em matrizes escriturais e culturais ancoradas na estética melodramática, era a linguagem do estereótipo convertido em mito de consumo, que lhe possibilitou emancipar-se e desmascarar os impasses dos processos de modernização e progresso que não tinham promovido bem-estar social, de modo geral e igualitário, no tecido sociocultural.

Paradoxalmente, o fim dos anos 1980 também não apontava para alternativas positivas para a individualidade. Ao contrário, as ações do capital pareciam cada vez mais presentes em todas as esferas do tecido social. Como sabemos, porém, novos romances melodramáticos do pós-*boom* continuaram sendo publicados – Lemebel, Mayra Montero, Jorge Franco, Mayra Santos-Febres, entre outros romancistas, dão uma mostra disso. Isso nos leva a uma pergunta mais: que alternativas restaram, nesse contexto, para os romances de configuração melodramática do pós-*boom*, depois da década de 1980? A primeira resposta, e mais óbvia, porque, de certo modo, já está respondida ao longo de nosso estudo, na medida em que nossa argumentação dialoga com romances publicados nos anos 1990 e 2000, é que os caminhos trilhados pelos escritores do pós-*boom* nos anos 1960, 1970 e 1980 continuaram sendo seguidos, por vezes, pelos escritores.

É o caso de romances como *Tengo miedo torero*, cuja diegese se desenvolve tratando de um tema dos anos 1970 – o golpe militar no Chile e a ditadura de Pinochet. Algo semelhante, porém marcado por sensíveis alterações, pode ser notado no ressurgimento do interesse por produtos culturais como o bolero, no âmbito da produção cultural e da reflexão intelectual na América Latina após os anos 1980. Isso justifica, também, o retorno a essa matriz cultural e escritural no romance do pós-*boom* posterior a essa década.

Os caminhos abertos por Puig e outros iniciadores do pós-*boom* também permitiram que, nas últimas décadas, os precursores se tornassem referência para as últimas etapas do

pós-*boom*, numa perspectiva que é de retomada, mas é, também, de distanciamento (em geral respeitoso), por meio da paródia, do *camp* e, mesmo, da imitação e da cópia, que estão longe de serem procedimentos simples de diálogo.

Há, por fim, uma perspectiva que é uma das mais radicais no desenvolvimento dessa vertente do pós-*boom*, após os anos 1980. Uma perspectiva de leitura crítica da relação entre o indivíduo e o mundo no universo da cultura de massa que, mais do que desmascarar o esclarecimento convertido em mitologia como via de adaptar-se à sua própria época, opta por uma postura de permanente denúncia das ações de um mecanismo de controle, também por meio de uma enunciação literária problemática, investindo, justamente, na ação da individualidade e da imaginação como criação ficcional.

Vimos a falsa objetividade flagrada em “Un destino melodramático” como paradigma de revelação da violência bruta do mito convertido em esclarecimento, que é capaz de desmascará-lo, desse modo. Isso se deve a que sua perspectiva enunciativa torna difícil a contemplação imparcial da realidade representada. É esse o paradigma crítico da maior parte dos romances de estética melodramática do pós-*boom* considerados neste trabalho.

Nessa outra perspectiva, no entanto, parece alterar-se de tal modo a distância crítica entre o indivíduo e a realidade cada vez mais poderosa, ante a qual os objetos apresentam cada vez mais autonomia, enquanto os indivíduos estão cada vez mais limitados em sua capacidade de ação, que a ficção transforma-se na última realidade passível de humanização. Somente pode salvar-se, sob tal perspectiva, enquanto se é capaz de criar e ficcionalizar, pois, convertido em trabalhador há muito tempo, o escritor só é capaz de manter sua individualidade enquanto ficcionaliza o próprio mundo, aspecto em que se aproxima da condição de existência dos indivíduos representados no nível diegético, nos romances em análise.

Talvez esse seja o outro extremo do desenvolvimento dos romances do pós-*boom* pela vertente de diálogo com as

matrizes escriturais do melodrama. Não se trata de uma afirmação teleológica – em momento algum deste trabalho, falamos em desenvolvimento linear teleológico para essa vertente escritural –, mas de um limite no que se refere às concepções que orientam a postura dos romancistas em face do que nararam e do mundo representado, no plano diegético, nessa vertente de desenvolvimento do *pós-boom*.

Fora desses limites geopolíticos e históricos, seria necessário ampliar o diálogo para novos âmbitos que ultrapassam os limites de nossa discussão, conforme já viemos anunciando, fragmentariamente, inclusive, por meio de alguns comentários periféricos (em notas). Pela importância que tem como escritor e por ser, também, um conterrâneo de Puig, que é um dos mais importantes escritores identificados ao *pós-boom*, César Aira constitui um nome importante dessa última perspectiva, dentro do desenvolvimento do *pós-boom* posterior aos anos 1980.

Não pensamos em toda a sua produção, Aira publica muito, é um escritor que sabe que é necessário publicar e vender. Interessam-nos, aqui, *Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento*, justamente porque operam uma espécie de transição entre as décadas de 1980 e 1990, ao mesmo tempo em que, no plano diegético, dialogam com a matriz do melodrama e do folhetim, por uma via que, sendo herdeira de seu precursor, aponta para novos desdobramentos literários.

A APORIA E O MELODRAMA PERPÉTUO DE CÉSAR AIRA EM *CÓMO ME HICE MONJA* E *LA COSTURERA Y EL VIENTO*

Como Puig, César Aira também nasceu numa cidadezinha provinciana do interior de Buenos Aires, na Argentina. Puig nascera em General Villegas em 1932, Aira em Coronel Pringles em 1949. Até mesmo a proximidade das patentes militares na denominação das localidades corrobora as comparações. Mas esse é um daqueles casos em que a semelhança porta, também, a diferença, e vice-versa. Nos limites de nossa

discussão neste estudo, em relação à apropriação da estética melodramática e das matrizes escriturais do melodrama e do folhetim no romance latino-americano do pós-*boom*, não é difícil admitir que Puig foi referência para Aira também, mas que este não se contentou com a possibilidade de permanecer à sombra do precursor. Para Lidia Santos:

Posto na difícil situação de suceder Manuel Puig, importante escritor do post-*boom* com quem guarda semelhanças biográficas, César Aira parece não ter tido outra saída senão radicalizar o uso da cultura de massa pela literatura. Se Puig assegurou o rompimento com a “cultura da biblioteca” através do uso dos meios massivos (LUDMER, 2007), Aira se apresenta à narrativa argentina com a *persona* de um escritor da cultura de massa (SANTOS, 2013, p.59).

Para o leitor dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, a questão é complexa. “¡Cuántas cosas que parecen distintas [...] serán en realidad las mismas, con algún pequeño detalle trocado!” (AIRA, 1999, p.233). E a clareza do raciocínio da personagem de Aira, no entanto, não soluciona a questão.

A proposição poderia ser invertida: “quantas coisas que parecem iguais são, na verdade, diferentes, com apenas alguns detalhes semelhantes”. Não se trata de um simples gosto por aporias e jogos linguísticos, mas de uma questão que surge do cotejo de dois textos de Aira com o conjunto de romances considerados até agora, neste trabalho: *Cómo me hice monja*, escrito em 1989 e publicado em 1993, e *La costurera y el viento*, escrito em 1991 e publicado pela primeira vez em 1994.

Ambos os textos, ainda que de maneiras diferentes, dialogam com um substrato narrativo proveniente das narrativas populares e da estética melodramática, especialmente a partir do folhetim. No entanto, essas narrativas operam uma

apropriação tão livre dessas matrizes escriturais e discursivas, que qualquer tentativa de aproximação obriga-nos, também, a ressaltar as diferenças em relação às fontes incorporadas e parodiadas. Sandra Contreras comenta essa característica dos textos literários de César Aira, observando que:

A literatura de Aira é feita de transformações, metamorfoses súbitas, torções imperceptíveis. Ela própria é o ato de uma torção por meio da qual outra coisa irrompe no mesmo para que o mesmo retorne transfigurado, como algo que é, absolutamente, outra coisa (CONTRERAS, 1996, p.96-97).

Cientes dessa característica de sua obra, nossa hipótese de leitura para *Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento* supõe que, com eles, a estética melodramática como via de realização do romance do pós-*boom* atinge um de seus extremos estruturais possíveis que, se não inviabiliza sua continuidade posterior, exige-lhe uma reflexão acerca dos rumos possíveis para seu desenvolvimento ulterior.

Nesses dois romances, a dissolução da estética melodramática e a dissolução do romance atingem um nível tal que, apesar de não escapar ao gênero romance, tais narrativas apontam para caminhos que não são mais os mesmos trilhados segundo os fundamentos iniciais do pós-*boom*. De certo modo, nos textos literários de Aira, “subjacentes ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo, junto aos quais sua obra pode ser cronologicamente localizada, persistem traços das narrativas do *Boom*, do *Post-Boom* e do neobarroco latino-americanos” (SANTOS, 2013, p.69).

Cómo me hice monja está narrado em primeira pessoa, pelo narrador-protagonista nomeado César Aira, que centra sua narrativa na história de sua infância, aos seis anos de idade, para contar as peripécias que vão de sua experiência ao tomar pela primeira vez um sorvete, até a sua morte, tempos depois,

por consequência desse mesmo episódio inicial, em razão de uma vingança, como esclareceremos oportunamente. O título da narrativa constitui-se, pois, num jogo anagramático, como também observa Santos (2013), uma vez que “hacerse monja” (tornar-se freira) quer dizer, também, “hacerse jamón” (tornar-se presunto), expressão vulgar existente, também em português, para designar a morte de um indivíduo, geralmente em condições obscuras ou delinquentes.

No contexto da diegese, a saturação verbal proposta já no título do romance também aponta para outra das esferas do contexto de diálogo estabelecido na narrativa: o de violência, autoritarismo e barbárie na sociedade Argentina a partir do primeiro Peronismo (1946-1955), conforme aponta, por exemplo, Carmen de Mora (2005), pois essa é a época em que está ambientada a diegese.

As chaves para essa leitura estão presentes na própria história narrada, pela referência do protagonista, por exemplo, à enfermeira Ana Módena, que é responsável pela seção de pediatria do hospital onde a criança fica internada, por ocasião de uma intoxicação. Por meio de um olhar adulto identificado à perspectiva infantil, o narrador a qualifica como “la enfermera-Perón”. O rapto final do narrador protagonista – o “cómo se hizo monja”, e por que não dizer “santa” – não deixa de constituir-se, ainda, numa paródia irônica ao rapto do corpo de Evita, para muitos uma santa, por vezes mitificada pela massa na sociedade argentina.

A primeira observação que salta à vista do leitor acerca de *Cómo me hice monja*, então, é a liberdade estrutural que organiza sua perspectiva narrativa, na medida em que esta se caracteriza como um relato que, sem ser uma narrativa pertencente ao gênero maravilhoso, está narrada por um protagonista já morto, no plano da história narrada – ainda que saibamos que, pelo simples fato de estar narrando sua própria biografia, não pode estar morto. Para a orientação escritural do relato, isso não chega a constituir uma contradição, entre outras coisas porque uma das características marcantes do

protagonista é seu hábito de mentir (e há, ainda, certa sugestão irônica de que ele seria retardado mental). De qualquer modo, para fins de leitura, trata-se de um protagonista que morre, no desfecho da diegese.

Nisso já se prefiguram dois elementos importantes para a constituição de *Cómo me hice monja*, a saber: a capacidade do protagonista para mentir, inventar e ficcionalizar; e a consciência expressa, no plano enunciativo, da representação literária convertida em espetáculo, isto é, como produto passível de agenciamento pelo mercado e pela indústria cultural. Aira parece, justamente, driblar esses agenciamentos jogando com uma técnica de criação literária que retoma desde o discurso das revistas pornográficas à chamada *pulp fiction*. Isso se relaciona aos próprios procedimentos construtivos da diegese desse romance:

Os quatro elementos do procedimento narrativo, em *Cómo me hice monja*, são: a invenção de histórias, a memória perfeita, isto é, a memória que cria histórias a partir do detalhe conduzido ao que é microscópico, e o exemplo (amplificado).// Os capítulos seguem adiante, ramificam-se em histórias conectadas pelo delírio da narração, uma escrita que não esquece o que foi escrito antes. O romance propõe a alternativa de inventar histórias para continuar e manter a narração, para fazer o romance, para encher os espaços enquanto escreve, pois as histórias sustentam a estrutura romanesca [...]. A invenção contínua de histórias ajuda no andamento do romance, “a poética de Aira é a da invenção” (2002a, 224). E o que significa querer continuar inventando ao mesmo tempo em que se vai escrevendo? É um desejo de sobrevivência do texto. O delírio da invenção [como]* efeito de sobrevivência” (2002a, 20)

[...], pois, como afirma Sandra Contreras, a sobrevivência é a matéria do relato em suas diversas formas (VIVEROS-GRANJA, 2006, p.84-86, grifos autor).

Aira escreve para o mercado, o que não lhe impede de driblar suas normas e leis, num procedimento que aproxima, também, o horizonte das técnicas instrumentais de sua subversão por meio de técnicas humanizadoras ancoradas no jogo, no riso e na ironia. Uma marca dessa disposição ao driblar e ao jogo com as leis do mercado está no fato de que a diegese de *Cómo me hice monja*, mas também de *La costurera y el viento*, parece ficar inconclusa, e fios narrativos importantes são deixados de lado no meio do caminho. Enfim, em seu discurso literário Aira não fixa saberes, fazendo-os girar, instalando-se, desse modo, no terreno próprio da literatura.

A diegese de *Cómo me hice monja* inicia-se com a personagem contando, justamente, que vai relatar como “se hizo monja” e “tomó los hábitos”, o que, como o leitor nota pouco a pouco, se redimensiona, distanciando-se do âmbito religioso para aproximar-se do universo da traquinagem que caracteriza as ações da personagem. Os hábitos, nesse caso, são os da mentira deliberada, não os hábitos (as práticas e a vestimenta) de uma freira. Desse modo, o relato se desenvolve acompanhado de uma piscadela do “menino Aira” para o leitor, que logo nota que “el hábito es fuerte” (AIRA, 1999, p.22). A mentira associada ao exagero e certo efeito de humor converte-se num traço estrutural da diegese, então, como se nota num dos primeiros trechos da história narrada, em que o protagonista experimenta pela primeira vez um sorvete, na companhia do pai:

Él pidió uno de cincuenta centavos, de pistacío, crema americana y kinotos al whisky, y para mí uno de diez, de frutilla. El color rosa me encantó. Yo iba bien predispuesta. [...]

Cargué la cucharita con extremo cuidado, y me la llevé a la boca.// Bastó que las primeras partículas se disolvieran en mi lengua para sentirme enferma del disgusto. [...] Pasó por mi mente la alternativa atroz de tragar el helado, sólo por complacerlo. Era un dedal, el vasito más chico, para párvulos, pero ahora me parecía una tonelada.// No sé si mi heroísmo habría llegado a tanto, pero no pude siquiera ponerlo a prueba. El primer bocado me había dibujado en el rostro una mueca involuntaria de asco que él no pudo dejar de ver. Fue una mueca casi exagerada, en la que se conjugaba la reacción fisiológica y su acompañamiento psíquico de desilusión, miedo, trágica tristeza de no poder seguir a papá ni siquiera en este camino de placeres. [...]// -¿Qué te pasa?// En su tono ya estaba todo lo que vino después.// En circunstancias normales el llanto me habría impedido contestarle. Siempre tenía las lágrimas a flor de ojos, como tantos chicos hipersensibles. Pero un rebote del gusto horrendo, que me había bajado hasta la garganta y ahora volvía como un latigazo, me electrizó en seco.// -Gggh...// -¿Qué?// -Es... feo.// -¿Es qué?// -¡Feo! -chillé desesperada (AIRA, 1999, p.10-11).

Mentir se convierte numa atitude programática do protagonista que, para isso, joga, inclusive, com a ambigüidade identitária que sugere sua homossexualidade evidente desde a infância. No trecho acima, além do fascínio pela cor rosa do sorvete e da observação irônica de que “iba bien predispuesta”, as marcas dessa ambigüidade se manifestam no uso do feminino para referir-se a si mesmo e, também, na observação de que não podia seguir seu pai “ni siquiera en este camino

de prazeres” (AIRA, 1999, p.11, grifo nosso), e o relato deixa evidente o descontentamento do pai em relação ao amaneiramento da criança e, desse modo, essa observação do protagonista sugere que ele não seguia os mesmos caminhos (masculinos) paternos.

No âmbito familiar, o tema de sua homossexualidade é silenciado, traço que remete à sexualidade reprimida, na estética melodramática, que, na diegese, está marcada pela não aceitação (silenciada) do pai, a resignação (por aceitação) da mãe e o silêncio sobre o assunto por parte do conjunto das personagens (exceto o próprio narrador protagonista), numa perspectiva de representação que, no plano da história narrada, segue as tendências correntes do tratamento da sexualidade como um tabu na estética melodramática, sem fixá-las, contudo. Como nota Santos, na relação do narrador-protagonista com o pai:

À figura paterna [...] cabe um papel herdado de um outro gênero literário de menor prestígio, caro a Manuel Puig: o melodrama. Constatado o erro de avaliação sobre a resposta do filho [que dissera que o sorvete que acabara de experimentar era ou estava ruim, o que o pai interpreta como mais um sinal de seus caprichos, marca de sua homossexualidade], o pai se transforma, por sua violenta reação, em assassino do vendedor de sorvetes. Como em *Los dos payasos*, a acumulação de recursos do melodrama leva o enredo, já no início, a um delírio narrativo, justificado pelo narrador, ainda no primeiro capítulo, como um artifício barroco (“buscaba otra explicación, más barroca, una vuelta de tuerca que no anula lo anterior”). Um pouco adiante, o narrador cita ainda o uso da estrutura de um subgênero do melodrama – a radionovela, com a qual, diz o narrador,

havia aprendido “la regla de oro de la ficción: es demasiado complicado para no ser cierto” (AIRA, 1993, p.65; SANTOS, 2013, p.61).

Aos seis anos de idade, o pequeno Aira (personagem), seu pai e sua mãe se mudam de Coronel Pringles para Rosário, e então seu pai o leva para tomar um sorvete, algo inexistente em Pringles nos anos 1940, sobre o qual o pai há muito vinha fazendo-lhe uma grande propaganda. A primeira experiência do protagonista com essa delícia, no entanto, contraria as expectativas do pai, introduzindo os conflitos dramáticos que dão curso à história narrada.

Por um lado, em sua estada na sorveteria fica sugerida a insatisfação do pai com os sinais da homossexualidade do filho. Por outro lado, o episódio ganha proporções inesperadas, tornando-se, de fato, exagerado. Ao insistir em que o sorvete de morango que o pai tinha lhe comprado era algo horrível, levando-o à ânsia de vômito e ao constrangimento do pai em razão dos caprichos do filho, o pai resolve experimentar o sorvete da criança e se dá conta de que, de fato, está estragado. Então ele decide tomar satisfações com o sorveteiro, e a discussão se transforma numa briga de tal proporção que culmina no assassinato do sorveteiro pelo pai do protagonista, que o mata asfixiado num balde de sorvete:

Papá ló tomo [al heladero] con las dos manos por la nuca, se le pegó con todo el cuerpo (parecía como si lo estuviera violando) y le metió la cabeza en el tambor de frutilla, que había quedado abierta.// –¡Te lo vas a comer! ¡Te lo vas a comer!// –¡Nooo! ¡Saquenmeló!...ggh... de encima...!// –¡Te lo vas a...!// –¡Gggh...!!!// –Te lo vas a comer!// Con fuerza hercúlea le hundía la cara en el helado y apretaba y apretaba. Los movimientos de la víctima se hacían espasmódicos, y más espaciados... hasta que

Após uma luta corporal cuja representação não deixa de lado, também, a malícia erótica – por sugestão do relato, o domínio do sorveteiro pelo pai corresponde, também, a um estupro, algo que talvez manifeste sua inconformidade com a homossexualidade do filho – o pai do protagonista mata o sorveteiro.

Como consequência desse episódio, o pequeno Aira é acometido de uma doença que o deixará internado por um bom tempo – pela contaminação do sorvete –, seu pai será preso e condenado a oito anos de prisão pelo assassinato do sorveteiro, e o protagonista e sua mãe viverão, a partir de então, as dificuldades de uma vida marcada pelo desamparo, em razão da ausência do provedor – paródia ao modelo familiar patriarcal. Ao exagerar as proporções do episódio desencadeado na sorveteria, Aira conecta as duas pontas do discurso – o enunciado e sua enunciação, o dizer e o dito – a partir da própria semelhança fônica entre o assunto e a narrativa sobre ele, na diegese: “helado” (sorvete) e “relato”, em espanhol.

É em sua estadia no hospital que o protagonista revela, então, sua atitude programática de mentir que, desde então (aos seis anos de idade, ainda que suas percepções sejam as de um adulto), converte-se em um princípio vital para si e, também, para a narrativa de *Cómo me hice monja*, já que é desse princípio que depende o desenvolvimento da diegese. A primeira estratégia do protagonista foi desenvolvida no próprio hospital, e tinha por objetivo confundir o médico e a enfermeira. Porém, mais do que isso, tinha como objetivo marcar para si a independência e autonomia em relação aos demais indivíduos a seu redor. Sua capacidade de mentir se constitui, para ele, na razão de sua própria existência: “Mentía. Decía lo contrario de la verdad, o de lo que me parecía más verdadero” (AIRA, 1999, p.41).

O jogo para confundir o médico vai, então, mesclando-se à verdade, e “en ese punto la ficción se confundía con la verdad,

mi simulacro se hacía real, tenía todas mis mentiras de verdad. [...] Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado, mi vocación surgió de esa fuente” (AIRA, 1999, p.41). Não é difícil notar que o discurso do protagonista joga com as possibilidades expressivas da vocação como algo espiritual (para tornar-se freira). Mas constitui-se, ainda, também como expressão do espírito, numa via de elaboração de uma voz, que é a sua voz, que se confunde com a voz da própria ficção na diegese. Isso torna indistintas a realidade e a ficção, a mentira e a verdade, na história narrada: “Y entonces empecé a mentir con la verdad (y viceversa) no sé cómo” (AIRA, 1999, p.47).

Essa perspectiva de enunciação identificada ao protagonista (e também ao autor, pela correspondência dos nomes), problematiza a distância estética entre o narrador e a história narrada, promovendo um encolhimento da distância entre a ficção e a realidade, na narrativa do romance, que obriga o leitor a aceitar que tudo o que o protagonista conta é pura ficção, e que essa atitude corresponde a um convite para aceitar o jogo da própria narrativa enquanto prática de comunicação e interação social humanizadora.

O recurso à ficção acaba por apontar o caráter construído de qualquer produto da linguagem, desmascarando sua aparente naturalidade. Nesse sentido, o recurso à imaginação, ao quimérico, à ilusão, “nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova [realista], sem ultrapassar os limites da forma [do romance]” (ADORNO, 2003, p.59).

Certo dia, a mãe e o protagonista vão visitar o pai (Tomás) na prisão. Enquanto estão no ônibus, o pequeno Aira começa a interrogar a mãe sobre o paradeiro do pai, que ele sabe, mas o faz para atrair a atenção dos demais passageiros para si e, desse modo, poder agir e atuar – aqui não temos um contexto de politização e luta pela sobrevivência ante a ameaça da ditadura, como em *Tengo miedo torero*, por exemplo, mas são também ação e atuação que estão em jogo, no procedimento

da personagem de Aira, algo de que Puig também tinha lançado mão como estratégia de sedução em *El beso de la mujer araña*:

–¿Adónde está mi papá?// ¡La voz que puse!
Fue un graznido... pero cristalino, sin nada de balbuceo.// Mamá echó una mirada alrededor.
El colectivo estaba atestado, y los que nos rodeaban se habían puesto a mirarnos, alertados por mi llanto. No atinó a decir nada.// –¿Adónde está mi papá? –Empecé a levantar la voz.// Pobre mamá. Habría tenido motivos para pensar que se lo hacía a propósito.// –Ahora lo vas a ver –dijo sin comprometerse. Trató de cambiar de tema, de distraerme: –Mirá qué lindas flores.// Pasábamos frente a una casa con soberbios parterres en el jardín delantero.// –¿Está muerto? (AIRA, 1999, p.64).

O cinismo é o que marca o comportamento do protagonista, no trecho acima. O caráter puramente lúdico do procedimento, no relato de Aira, marca uma distância crítica diferente daquela potencializada na narrativa de Lemebel e na de Puig, na medida em que nas narrativas destes o procedimento ajusta-se a um plano ético que, no relato de Aira, não é posto em questão do mesmo modo. Conforme diz o protagonista, a propósito do episódio ocorrido no trecho que acabamos de citar: “Yo estaba lanzada. Los pasajeros del colectivo ya habían entrado en la historia, lo que me excitó fuera de toda medida. Porque yo era la dueña de la historia. [...]// Yo palpaba el interés de la gente (AIRA, 1999, p.64). O caráter lúdico das ações do protagonista converte sua atitude de contador de história em deliberada atuação, tornando a representação literária (que ele mesmo integra) uma versão de sua própria realidade convertida em espetáculo teatral, internamente à diegese, e, também, em espetáculo comercial – que se concretiza no

produto livro, para vender, inclusive.

Enquanto Puig renovou a literatura argentina através da transformação dessa cultura em ferramenta experimental, Aira introduz no campo literário do país a discussão sobre o lugar do escritor num campo cultural por ela dominado. Suas curtas narrativas, falsamente descartáveis, emulam as historietas publicadas para venda em massa. Não mais as “entregas” próprias da ficção seriada, que tanto encantavam a Puig, mas as narrativas baratas da *pulp fiction* (romances policiais, histórias de faroeste), produção de autores anônimos cujos pontos de venda se encontram fora do mercado da literatura, tais como bancas de jornal, supermercados, etc. Neste sentido, a novidade da narrativa de Aira reside nas questões que levanta em relação ao espaço que sobra à literatura nesse mercado comercial (SANTOS, 2013, p.59).

O modo como o protagonista de *Cómo me hice monja* agencia sua imaginação para a espetacularização de suas próprias vivências se circunscreve ao que poderíamos classificar como sendo uma “imaginação melodramática”, nos termos de Brooks (1995), marcada pelo excesso, pela gestualidade e pelo assombro transpostos para o texto literário como estratégias para atrair e seduzir o leitor, ora aproximando-se dele, ora criando um efeito de suspense, ora chamando a atenção para o próprio procedimento da escrita ficcional, de modo que, ao mesmo tempo, marca certa diferença em relação à imaginação melodramática típica, que investe na representação pautada numa ideia de verossimilhança.

Narrando um de seus sonhos estranhos – entre os vários que o protagonista habituou-se a ter por um tempo, numa espécie de sequela psicossomática de sua doença e de sua longa

estadia no hospital em decorrência do episódio do sorvete –, o protagonista explícita o próprio espetáculo:

¿Qué sería de mí? Caería en sus manos [de los padres, muñecos atroces en el sueño]? Entrarían? ¿Me daría un ataque de imprudencia y les abriría yo misma, sin pensar, llevada por un optimismo imbécil...? ¿Les creería?// ¿Cómo saberlo? Eso era lo peor: que no hubiera desenlace... O mejor dicho: que lo hubiera. Porque si sólo faltara el desenlace, habría podido quedarme de algún modo tranquila, esperándolo... procrastinar, dejarlo para después... ¡Pero éste era el desenlace! Y no era... (AIRA, 1999, p.34).

Ao relatar esse sonho, no qual imagina que tinha sido deixado sozinho em casa, sob ordens dos pais para não abrir a porta a ninguém, ele se vê ante a dúvida sobre se abre ou não a porta para dois bonecos que batem à porta e parecem ser os próprios pais, mas também parecem ser bonecos assustadores. No entanto, o sonho se converte em tema de sua ficção também. O procedimento consiste em empregar as interrogações para provocar o efeito de suspense característico dos fins de capítulo do folhetim, de modo a evidenciar que se trata de uma ficção, no relato de Aira, aspecto em que se distancia, por exemplo, do próprio folhetim, no qual a estratégia consiste em atrair a atenção do leitor justamente pelo efeito de realidade que a narrativa suscita, por meio da sedução do leitor.

A distância fixa do ponto de observação do narrador, no romance tradicional e, também, no romance de folhetim, vê-se sabotada na narrativa de *Cómo me hice monja*, articulada a partir de posições e lugares de observação que variam segundo as necessidades internas da diegese para, desse modo, revelar a própria estrutura narrativa que a torna possível. O desenvolvimento diegético ocorre, então, pela articulação de

uma perspectiva múltipla para a configuração da narrativa, que opera, ora com a ilusão de objetividade, ora com a explicitação do espetáculo enquanto efeito produzido, ora como lugar de enunciação, ora como desmascaramento da própria natureza de autopreservação do espetáculo como estratégia de agenciamento do mercado para a alienação dos indivíduos.

Há certo efeito de objetividade por parte do narrador-protagonista, por exemplo, ao narrar os acontecimentos que o levam à morte. Por meio da paródia a uma concepção das relações interindividuais marcada pelo desejo de vingança e pelo patetismo, o pequeno Aira conta como ocorreu sua morte. Em busca de diversão em seu dia a dia, ele tinha desenvolvido uma nova estratégia para brincar quando saía de casa com sua mãe, no cortiço onde moravam enquanto o pai estava preso. Ele deixava que sua mãe se afastasse e ia atrás dela, escondendo-se, para que tivesse de reencontrá-la, conferindo, desse modo, algum efeito de suspense e novidade a suas aventuras (não se pode esquecer que o narrador-protagonista é um menino de seis anos de idade). Numa dessas brincadeiras, ele é abordado por uma mulher desconhecida, que se aproxima dele, inicia uma conversa e leva-o até a própria casa.

Sem reconhecê-la, o pequeno aceita, também, o jogo, fingindo tê-la reconhecido, porém a situação escapa a seu controle e, chegando a casa dessa mulher, ela – que o tinha levado pelo braço sem soltá-lo sequer um momento – revela ser a viúva do sorveteiro assassinado pelo pai da criança, a qual estava há muito tempo em busca do pequeno e sua mãe para vingar-se da morte do marido. Nisso, o recurso à vingança é uma característica herdada da matriz escritural do melodrama pela via do folhetim. O inusitado da situação é o tipo de morte preparado para a criança, que é sufocada num grande balde de sorvete, de modo semelhante, portanto, à morte do sorveteiro pelo pai do protagonista:

[La viuda] Lo tenía todo preparado. Encendió un motorcito (las conexiones eran precarias,

esa instalación no debía servir más que para una sola ocasión) y por debajo de su zumbido se oyó el glu-glu de una crema que se batía. Echó una mirada adentro de un tambor de aluminio, tiró la tapa al suelo, apagó el motor... Metió la mano y la sacó cargada de helado de frutilla que le chorreaba entre los dedos...// –¿Te gusta?// Yo estaba paralizada [...]. Saltó sobre mí, me levantó en vilo como a una muñeca. [...] Me llevó al tambor y me arrojó adentro de cabeza... era un tambor grande y yo era diminuta, y como la crema no estaba muy sólida logré girar hasta tocar con los pies en el fondo. Pero ella puso la tapa antes de que yo lograra asomar la cabeza, y la enroscó sobre la crema que la embalsaba. Contuve el aliento porque sabía que no podía respirar hundida en el helado... El frío me caló hasta los huesos... mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar... Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... (AIRA, 1999, p.114).

O efeito de objetividade da situação narrativa se deve à crescente impossibilidade da criança de escapar das mãos da viúva, que age pelo ódio – toda sua capacidade de mentir, inventar e ficcionalizar não altera o fato de que ela é apenas uma criança de seis anos de idade. Entretanto, sua fragilidade contrasta, por outro lado, com sua fala e sua lucidez permanentes ao longo de todo o episódio que culmina na sua (suposta) morte.

Mas mesmo esse efeito de aparente objetividade está saturado de humor. O que paralisa o pequeno protagonista, desestabilizando-o, por exemplo, diante da viúva, é o recurso que ela emprega para a vingança – a submersão no sorvete. Segundo o menino, a sua atitude mais verdadeira ao longo da narrativa tinha sido fazer ânsia de vômito ao experimentar o

sorvete pela primeira vez, diante do pai (no início da diegese). A estratégia de vingança da viúva, nesse caso, toca no ponto frágil da personagem, apelando, justamente, para algo sobre o qual ela não pode fingir.

Outro traço desse processo de configuração de uma perspectiva narrativa cujas distâncias frente ao narrado oscilam segundo as necessidades do relato manifesta-se no jogo do protagonista em relação à própria sexualidade, situado no plano de sua enunciação enquanto narrador do relato. Apesar de chamar-se, como o autor, César Aira, a personagem se refere a si mesma no feminino o tempo todo – numa espécie de gesto *camp* infantil –, numa postura que finge ignorar o machismo do pai. Quanto a isso, a narrativa também corrobora pequenos efeitos de suspense que sugerem a iminência de algum acontecimento vexatório associado à sua homossexualidade que, entretanto, não se concretiza.

É o que acontece em relação às idas do protagonista ao banheiro, na escola. Segundo o seu relato, numa espécie de “coincidencia mágica repetida” (AIRA, 1999, p.55), sempre que ele pedia para ir ao banheiro, um ou dois garotos maiores do que ele e pertencentes a outra turma também iam ao banheiro, razão por que acabam por se tornar amigos. Segundo o narrador protagonista:

Había una coincidencia mágicamente repetida que quizás explique esta incongruencia de mi carácter. Cada vez que yo pedía ir al baño, dos o tres veces por día, en cualquier momento casual que caía del cielo, y atravesaba el patio desierto, otro chico también lo hacía, un chico de otro grado, no sé de cuál. Habíamos terminado por hacernos amigos. Se llamaba Farías. ¿O Quiroga? Ahora no quiero acordarme, se mezclan los nombres. Quizás eran dos (AIRA, 1999, p.55).

A expectativa de que algum escândalo se revele é desviada para um caminho inesperado, e o narrador protagonista e o(s) menino(s) que o persegue(m) em suas idas ao banheiro – e que são mais velhos do que ele, conforme se sugere em outro trecho da história narrada – tornam-se amigos. Há, nisso, certas sugestões eróticas que retomam a ideia do “texto maricón” dos textos iniciais de Puig. No fragmento acima, a “incongruência do caráter” da personagem protagonista se torna ambígua, apontando tanto para sua homossexualidade quanto para sua habilidade para mentir e ficcionalizar.

Na superfície do relato, porém, nada ocorre, apesar de que é em decorrência de um desses encontros no banheiro que o pequeno Aira descobre que tinha aprendido a ler, ao reproduzir por escrito em sala de aula umas palavras de baixo calão que tinha visto na parede do banheiro. A sugestão do narrador, segundo a qual “Fue uno de los escándalos memorables de la Escuela 22 de Rosario” (AIRA, 1999, p.58), promove uma expansão narrativa, conectando de modo ambivalente a história da “niña Aira” às fofocas que teriam marcado a infância da personagem, em razão da delicadeza e do amaneiramento que conotavam sua homossexualidade (talvez haja nisso alguma referência a anedotas acerca da biografia de Manuel Puig, em sua infância em General Villegas).

Na diegese, além do efeito de suspense, o exagero deliberado do narrador a respeito do que conta se constitui, também, num modo de tornar visível a armação discursiva do conjunto da representação. Outra vez, o recurso porta um traço afim à natureza da representação, na estética melodramática – o excesso –, como se nota nos trechos seguintes, que correspondem, na narrativa, ao andamento do episódio ocorrido na sorveteria:

Yo ya no podía retroceder. Estaba jugada. En cierto modo, no quería retroceder. Se me rebelaba que mi último camino a esta altura era demostrarle a papá que lo que tenía entre

manos [el helado] era inmundo. Miré el rosa del helado con horror. La comedia asomaba a la realidad. Peor: la comedia se hacía realidad, frente a mí, a través de mí. Sentí vértigo, pero no podía echarme atrás.

Cargué la cucharita mecánicamente. De sólo pensar que ese suplicio iba a seguir me sentía desfallecer (AIRA, 1999, p.12,16).

Mesmo tratando-se de uma criança meio manhosa e muito engenhosa como é o protagonista, há que reconhecer o exagero de seu comportamento em relação ao episódio do sorvete. O horror provocado pela cor do sorvete (rosa), a vertigem, o suplício e o desfalecimento tornam a situação narrativa uma evidente encenação – apesar de a personagem ter sido, de fato, obrigada a comer um produto estragado cujas consequências provocadas deixaram-na hospitalizada por muito tempo.

Esse excesso de gestos, caretas e, enfim, o conjunto de sua atuação acabam revelando, na diegese de *Cómo me hice monja*, as ações individuais permanentes do narrador-protagonista, que controla, administra e procura conferir ao narrado uma aparência de acontecimento natural que se desenvolve por si só, de modo que, pela intensificação da representação, impede-se que a aparente naturalidade da representação se cristalize.

Quando a personagem insiste em questionar-se, por exemplo, sobre o motivo de nunca ter tido bonecas – o motivo é que ele é um menino, e, aos olhos da sociedade em que ele vive, meninos não brincam de boneca –, diferentemente das demais meninas, vem à tona o tema da sexualidade velada e reprimida, na diegese, como um comportamento natural dos indivíduos na provinciana Coronel Pringles (e poderia ser de Coronel Vallejos ou General Villegas, de Puig, também), ou de qualquer outra região provinciana da América Latina, nos anos 1940-1950, época em que está ambientada a história narrada. Ao chamar a atenção para esses silenciamentos

discursivos sustentados numa ideia de ordem, o discurso da narrativa de Aira questiona as bases dessa mesma ideia de ordem. E isso se faz por meio do exagero e do patetismo em *Cómo me hice monja*.

O desmascaramento de toda a maquinaria envolvida na representação se revela porque se criam fissuras no discurso, por meio das quais o diálogo, a explicitação da representação, o travestismo da linguagem, o gosto pelo jogo e o humor se manifestam como vias de subversão a favor da individualidade: “El juego era mi libertad” (AIRA, 1999, p.104), diz o protagonista a certa altura do relato. A consciência de que apenas a intensificação do espetáculo da vida cotidiana pode desmascarar sua aparente naturalidade, que já aparecia em Puig, por exemplo, torna-se, aqui, a razão da existência do protagonista, que só existe enquanto indivíduo, de fato, em sua habilidade de brincar com a realidade – jogar, narrar.

E quando a estruturação da narrativa parece, desse modo, afastar-se das tendências gerais do romance de estética melodramática do pós-*boom* ao tentar conferir um efeito de autenticidade a uma experiência individual que, na verdade, não é exclusiva do protagonista, eis que se evidenciam novamente os vínculos diegéticos com uma das matrizes escriturais fundamentais ao romance melodramático do pós-*boom*: o rádio. Aira (o escritor empírico) também deve ter sido ouvinte de rádio, como a maior parte dos escritores latino-americanos nascidos entre as décadas de 1930, 1940 e meados da década de 1950. Também com o rádio aprendeu estratégias de ficção.

O pequeno protagonista de *Cómo me hice monja* conta que, com a ausência do pai (preso), duas coisas se redimensionaram para ele e sua mãe. A primeira foi certa aproximação entre ambos, em razão da própria solidão dos dois. A segunda foi a aproximação das duas personagens em relação ao rádio. Segundo ele, em sua casa acompanhavam-se três radioteatros diários (todos os que eram transmitidos): um de natureza religiosa voltado para crianças, protagonizado pelo menino Jesus, que realizava pequenos milagres cotidianos, “como para

ir practicando” (AIRA, 1999, p.76). O outro era de tema histórico, que abordava vários momentos da história argentina, por meio de uma personagem idosa cuja memória:

Débil y senil, en realidad era formidable: las escenas de su vida remota revivían no como revive el pasado habitualmente, como cuadros mudos, sino en cada una de sus inflexiones sonoras, hasta el último suspiro o roce de una silla al ponerse de pie precipitadamente el Caballero virreynal muerto sesenta años atrás cuando entraba al salón la dama muerta cuarenta años atrás, de la que él, por supuesto, estaba enamorado (AIRA, 1999, p.77-78).

O terceiro era, segundo o protagonista, muito complicado, cheio de personagens cujo traço comum eram os envolvimentos amorosos. Era a “Novela Lux” (isto é, patrocinada por essa marca). E as duas personagens também ouviam todo tipo de programas informativos, musicais, de perguntas e respostas, programas humorísticos, etc. Desse modo, o pequeno protagonista aprendeu as estratégias narrativas do rádio, também.

A repetição serializada cuja aparente mesmice eliminaria a aventura, não deixando nada mais para ser dito, funciona, na verdade, para o pequeno Aira da diegese, como um modo de aprendizagem de técnicas de agenciamento da linguagem para seduzir o outro, permitindo ao protagonista tornar-se uma espécie de Deus da ficção: “Pues bien: mi memoria se confunde con la de la radio. O mejor dicho: yo soy la radio. [...] No el aparato, el mecanismo, sino lo que salió de ella, lo que se transmitía siempre, inclusive cuando la apagabámos o cuando yo dormía o estaba en la escuela” (AIRA, 1999, p.73-74).

Em contato cotidiano com as ilusões dos produtos transmitidos pelo rádio, a personagem aprendeu a driblá-los e a fazer ficção com ou como elas. Aliás, a influência da linguagem e da programação dos meios de comunicação de massa

é fundamental para compreender certo efeito que, por vezes, beira o absurdo, tanto em *Cómo me hice monja* quanto em *La costurera y el viento*. Conforme o narrador protagonista de *Cómo me hice monja*, aliás: “Lo verdaderamente inexplicable no tiene otro santuario que los medios de comunicación masivos” (AIRA, 1999, p.80).

Frente às agruras do cotidiano – não se pode esquecer que, mesmo com o exagero do protagonista, ele e a mãe vivem abandonados num cortiço, em razão da prisão do pai –, “sólo un loco podía adoptar lo real de la realidad” (AIRA, 1999, p.112), argumenta o narrador, que, por meio da fantasia, se afasta das crenças ordinárias que ordenam o mundo à sua volta, emancipando-se nele, de certo modo. Sua singularidade em relação às demais personagens e à própria mãe está em que “tenía una vida real totalmente separada de las creencias, de la realidad general conformada por las creencias compartidas” (AIRA, 1999, p.107).

De fato, o traço marcante do narrador-protagonista de *Cómo me hice monja* é que ele não para de falar, o que vincula seu procedimento narrativo à linguagem do rádio. E nisso há uma postura de resistência por parte do pequeno Aira e do Aira autor, também: enquanto fala, a personagem mantém-se viva, sobrevive. Sua existência individual, enquanto manifestação na narrativa, está à marcê da ficção. O rádio, enquanto matriz discursiva e narrativa, ensinou uma estratégia de vida ao protagonista.

Em certa medida, a assunção da tese de Benjamin sobre a exceção como sendo a regra (BENJAMIN, 1987) pode ser lida como uma constatação que aponta, entre outras coisas, para a crise epistemológica da própria condição do narrador (como ideia), cuja autoridade precária o obriga, por vezes, a simular sua própria existência para conferir algum efeito de realidade a ela (internamente ao relato), pois, enquanto autoridade para narrar, ele só existe como manifestação textual, na sociedade orientada pelas ações mercadológicas do capital, onde há poucas condições para as ações individuais.

A sugestão do relato de Aira, porém, é que esse fato pode ser revificador, pois, na medida em que a possibilidade de transmissão da experiência plena do narrador tradicional se perdeu, o utilitarismo da narrativa passou a ser, também, um meio de coerção (mobilizado, por exemplo, pelos *mass media* e pelos discursos do poder do capital em geral, sob a orientação e o controle da indústria cultural). No entanto, a desintegração do narrador, não como elemento narrativo, mas como ideia de autoridade sobre a experiência e o narrado, não impediu a narrativa de buscar meios de expressão de uma voz crítica.

Permanece vigente, na diegese de *Cómo me hice monja*, por exemplo, um narrador que, mesmo restrito à materialidade do relato, coexistindo apenas internamente a ele e fragilizado enquanto ideia, é potencialmente capaz de mobilizar a linguagem como poder de subjetivação, que pode desautomatizar a percepção do indivíduo em relação aos mitos ou os atos de violência que dão sustentação à ordem social de barbárie por vezes estabelecida como norma social – no substrato narrativo de *Cómo me hice monja*, estão o machismo e o patriarcalismo, além do autoritarismo do primeiro governo peronista, por exemplo. Desse modo, esse procedimento se mostra capaz de apontar para além do texto, para a leitura e a interpretação enquanto práticas sociais constitutivas de significação da própria narrativa da história social e da história dos *mass media*, na América Latina.

LA COSTURERA Y EL VIENTO: A LIBERDADE IMAGINATIVA COMO VIA DE SUBJETIVAÇÃO

É esse encurtamento da distância estética entre o narrador e a história narrada que redimensiona a apropriação da estética melodramática, seja a partir do cinema ou do folhetim, em *Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento*. A condição narrativa dos indivíduos enquanto narradores desses relatos, que (só) existem enquanto narram, confere-lhes uma liberdade de ação e invenção que não se circunscreve às normas

jurídicas que tradicionalmente orientam as produções discursivas no tecido social. Como só existem, de fato, no plano diegético, tais indivíduos estão livres para fazer todos os tipos de associação e apropriação, enquanto narradores – inclusive narrar supostamente depois de morto, no primeiro dos dois romances. Segundo Viveros-Granja:

La costurera y el viento é uma história contínua, qualquer percalço serve para aumentar a narração em desenvolvimento, o leitor pode lembrar-se de uma série de elementos rocambolescos que se sucedem, e perceberá a associação de fatos orientados pela imaginação para dar continuidade à história e sustentar sua estrutura (VIVEROS-GRANJA, 2006, p.83).

Paradoxalmente, essa é uma ética que, enquanto prática escritural, remonta às origens do folhetim. Como nota Marlyse Meyer (1996), no século XIX, um dos procedimentos comuns entre os folhetinistas, especialmente os iniciantes, era a apropriação livre de temas, motivos, situações narrativas e, mesmo, de trechos de criação literária de outros escritores. Orientada pela preocupação em contar uma história, e não por noções como originalidade ou autenticidade – que estão na base da concepção de alta literatura, na modernidade –, essa postura discursiva confere uma liberdade criativa que, por um lado, põe em dúvida as ações autorais e, portanto, a potência do indivíduo, mas, por outro, restitui ao ficcionista condições de dedicar-se ao ato de narrar sem ter de limitar-se às normas sociais e às determinações do gênero e da verossimilhança vigentes para as chamadas altas literaturas.

Essa estratégia reivindica para o discurso literário traços da literatura popular. Como observam Eco (1991) e Oroz (1992), as narrativas populares devem ser vistas não apenas em relação à sua difusão por meio da venda, mas também em

relação à sua estrutura marcada por um desenvolvimento com pontos previsíveis que atendem a expectativas anteriormente criadas por um público leitor ou espectador interessado em acompanhar uma história, em geral constituída por uma ideia figurada em forma de alegoria (o bem X o mal, por exemplo) e figurativizada sob representações ancoradas na sentimentalidade e no moralismo. Nesse sentido, o verossímil não corresponde, exatamente, apenas ao que poderia ter acontecido, mas amplia-se, tornando-se potencialmente aquilo que, num universo imaginário muito amplo, poderia ter acontecido e, principalmente, atenderia às expectativas imaginativas do público, ávido por aventuras narrativas.

É esse o traço mobilizado por César Aira para a criação de *La costurera y el viento*, cuja estruturação diegética está amparada na apropriação livre de elementos da estética melodramática e do folhetim das histórias de aventura, por meio de um princípio associativo semelhante ao empregado pelo escritor de radioteatros Pedro Camacho, em *La tía Julia y el escribidor*, quando este começa a dar sinais de loucura, mesclando numa mesma história os núcleos narrativos dos diversos radioteatros que escreve simultaneamente. Quanto a isso, o princípio escritural de ambos porta traços do absurdo, e a estratégia atende ao desejo (do autor e do público) de contar uma história que apresente aventura, suspense e amor, três dos elementos mais difundidos para o público consumidor, no âmbito da cultura de massa.

O narrador, em *La costurera y el viento*, inicia a narrativa afirmando que, há algum tempo, está procurando uma fábula para escrever um romance sobre o qual se permitirá todas as liberdades, inclusive as mais improváveis. De modo semelhante a *Cómo me hice monja*, a ficção não só se instala como princípio narrativo para a configuração da diegese, mas também como condição de sobrevivência do narrador, que se dobra em autor também, no âmbito da história narrada, pois a narrativa apresenta um escritor chamado César Aira, que está em Paris (apesar de algumas sugestões de que estaria, na

verdade, no bairro Flores, em Buenos Aires, onde viveu/vive o autor empírico César Aira, de fato), e procura uma fábula para escrever um romance. No desenvolvimento dessa fábula, a voz narrativa, por sua vez, centra-se no narrador onisciente, ainda que ambas se cruzem, por vezes, nos dois planos da diegese.

O motivo da “costureirinha” que encarna a boa moça que acaba sendo corrompida pelas agruras da vida difícil na cidade grande constitui um tópico literário do folhetim do século XIX (MEYER, 1996), e está inicialmente associado ao tema da prostituição, como observa Valéria de Marco (1986), em razão do aumento das periferias e da carestia do custo de vida no contexto das sociedades industriais europeias, na época. Por essa via, a narrativa de Aira, em *La costurera y el viento*, parte de um motivo tipicamente folhetinesco – a costureira que sofre as consequências de um destino que não pode controlar e os envoltimentos de um amor impossível –, parodiando-o, ao mesmo tempo em que o trata, também, a partir de uma perspectiva, por vezes, metalinguística, como se pode notar já nas primeiras linhas da narrativa:

Estas últimas semanas, ya desde antes de venir a París, he estado buscando un argumento para la novela que quiero escribir: una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones. Hasta ahora no se me ocurrió nada, fuera del título, que tengo desde hace años y al que me aferro con la obstinación del vacío: “La costurera y el viento”. La heroína tiene que ser una costurera, en la época en que había costureras... y el viento su antagonista, ella sedentaria, él viajero, o al revés: el arte viajero, la turbulencia fija. Ella la aventura, él el hilo de las aventuras (AIRA, 1999, p.119).

Em outro ponto da diegese, tratando supostamente de histórias e personagens reais da pequena cidade de Coronel

Pringles – obviamente, outra estratégia ficcional de Aira –, o narrador, que aqui praticamente se confunde com o autor que, internamente ao plano da história narrada, está tentando reunir materiais para escrever seu romance, depara-se, então, com sua personagem protagonista, numa aparente casualidade de que, além de irônica, se mostra plasmada de certo efeito de humor, pela suposta coincidência:

Delia tenía una profesión, un oficio, y en eso era una excepción entre las mujeres del barrio, sólo amas de casa y madres, como era el caso de la mía. Era costurera (costurera, justamente, ahora me doy cuenta de la coincidencia), y podía haberse ganado la vida con su trabajo y de hecho lo hacía porque su marido tenía no sé qué empleo vago de transportes y en líneas generales no podía decirse que trabajara. Ella era una costurera de fama, confiable y prolijísima, aunque de gusto pésimo. Lo hacía perfecto, pero había que darle instrucciones muy precisas, y vigilarla hasta el último minuto para que no lo echara a perder siguiendo su inspiración nefasta. Pero era rápida, era rapidísima. Cuando las clientas iban a probarse... Había cuatro pruebas, eso era canónico en la costura pringlense (AIRA, 1999, p.130).

A narrativa mobiliza para a constituição diegética, então, elementos que pertencem à tradição narrativa popular, mas, ao mesmo tempo, opera uma crítica da provinciana Coronel Pringles, por meio da representação de indivíduos localizados à margem, no tecido social. Em *La costurera y el viento*, essa ideia de marginalidade se vincula, em níveis variados, a personagens como a costureira (Delia Siffoni), a própria professora de arte (Silvia Balero), a esposa desamparada pelo marido que a trocou por outra e não dá atenção ao filho (Cati Prieto) e

uma infinidade de vizinhos fofoqueiros cujo parâmetro para avaliar os indivíduos situa-se no âmbito da capacidade de trabalho e integração social que demonstrem. Nesse rol, também figuram as personagens Ramón Siffoni (marido de Delia) e Chiquito – caminhoneiro aparentado à família do narrador, cuja localização, no tecido social, não é muito diferente da marginalidade, também, apesar de sua condição econômica mais cômoda. Ainda que se trate de homens, o que constitui algo a seu favor no universo machista e patriarcal em que estão inseridos, ambas as personagens não escapam à condição de margem, também.

Os princípios que situam o universo desse conjunto de personagens no âmbito da estética melodramática são, basicamente, o moralismo e a concepção de família segundo um padrão pequeno-burguês que, no entanto, o narrador desmascara ao longo da história narrada. Isso é importante porque põe em relação as personagens e os acontecimentos centrais para o andamento da diegese de *La costurera y el viento*.

Delia Siffoni é costureira e vive com o marido (Ramón Siffoni) e o filho Omar em Coronel Pringles, também num período que, por sugestão, corresponderia a meados da década de 1940 ou 1950. O marido, que tem um caminhão velho, é, também, um viciado em jogo – fato que só se revela ao longo da história narrada – e isso justifica a vida difícil de Delia. Certo dia, ela recebe de Silvia Balero a incumbência de fazer para esta um vestido de noiva como nenhum visto até então em Pringles, devendo fazê-lo rápido, no entanto, pois o casamento precisa ser realizado às pressas – a noiva está grávida. Como observa o narrador, entretanto, há um mistério em relação a esse casamento (o noivo):

El verdadero problema no era ella, sino el marido. ¿Quién sería? Misterio. Para casarse se necesitan dos. Ella se casaba, por amor según decían (o le hacían decir en los relatos: todo era muy indirecto), no por necesidad... Muy

bien, era mentira pero muy bien. Al menos era coherente. Salvo que, ¿con quién? Porque el sujeto, el responsable, era casado, y tenía tres hijas (AIRA, 1999, p.138).

Num determinado dia, enquanto o pequeno Aira e Omar (filho de Delia e Ramon) brincam de esconde-esconde, Omar desaparece. Ao que parece, teria se escondido no caminhão de Chiquito e não teve tempo de sair quando este arrancou para viajar (ou não teria percebido que o caminhão sairia para uma viagem de trabalho rumo ao sul – a Patagônia). Desesperada, Delia Siffoni chama um táxi para alcançar o caminhão. Nesse ponto da diegese, a situação já está marcada pelo humor irônico, pois há apenas dois táxis na cidade, eles nunca são usados para outra função além de levar passageiros até a estação de trem, e o que a atende (o motorista é o senhor Zaralegui) é um carro muito antigo (um modelo Chrysler dos anos 1930) que nunca teria condições de alcançar o caminhão de Chiquito. Ao chegar à sua casa, em Pringles, Ramón Siffoni descobre que sua mulher viajou para o sul atrás de seu filho e, então, decide ir atrás dela também.

A sugestão inicial de uma busca autêntica por parte das personagens, no entanto, vai dissolvendo-se, uma vez que vários fios narrativos vão desenvolvendo-se simultaneamente, e a razão da busca – o filho desaparecido – é esquecida, de certo modo, tornando-se secundária para as demais peripécias que lhes conferem certo sentido de aventura que difere da monotonia da vida ordinária em Pringles. Logo, a busca pelo filho se constitui num fio narrativo que se esfuma ao longo da diegese, pois, apesar de as ações narrativas desencadearem-se em razão da busca que Delia e Ramón fazem pelo filho desaparecido, o motivo do desaparecimento do filho vai perdendo importância, e, ao final da diegese, torna-se praticamente algo ignorado.

Nota-se, desse modo, que a narrativa se encaminha para

dois fins: resistir a uma ordem alienante e ordinária que cristaliza a existência dos indivíduos representados; e encontrar um mecanismo e uma fabulação que tornem possível ao escritor escrever um romance (situado internamente à própria diegese, pois esse escritor está numa mesa de bar em Paris). Ambos os fins estão ligados. Para escrever o seu romance cheio de aventura, a alternativa encontrada por Aira (narrador, autor no relato e, de certo modo, correspondente, em parte, ao autor empírico) é apropriar-se de códigos já saturados pela cultura de massa, explorando, desse modo, clichês, por meio de um olhar que beira o absurdo. E a narrativa do romance explicita esse processo de construção fabular:

Muy bien. Ya están en el escenario todos los protagonistas de la aventura. A ver si puedo hacer una lista ordenada:// 1) el gran camión con acoplado, el planeta doble, del Chiquito, abriendo la marcha.// 2) la carcaza del Chrysler de Zaralegui, a esta altura más parecida que nada a una bañadera china de laca negra [pues se había chocado con el camión de Chiquito].// 3) el cadáver de Zaralegui.// 4) Delia Siffoni, perdida, caminando al azar.// 5) el vestido de novia de Silvia Balero, llevado por el viento.// 6) Ramón Siffoni en su camioncito rojo (un día antes).// 7) y cerrando la comitiva, el misterioso autito celeste [de Silvia Balero, que va en busca de su vestido de novia] (AIRA, 1999, p.159).

Na diegese, o suposto desaparecimento de Omar – que é, também, duvidoso – soa estranho desde o princípio, como nota o próprio narrador, haja vista que, em razão da pequena extensão da cidade de Coronel Pringles, seria praticamente impossível alguém desaparecer ou passar despercebido ao olhar dos vizinhos. A alternativa do desaparecimento por ter

ficado escondido no caminhão de Chiquito, de fato, é mais crível.

No entanto, a perseguição ao caminhão por parte de Delia Siffoni, no táxi de Zaralegui – um Chrysler dos anos 1930 – e a perseguição seguinte de Ramón Siffoni em busca da esposa não podem ser levadas a sério, por mais que a justificativa se manifeste no plano ético – o amor pelo filho e pela família deve levar o pai e a mãe a sacrificarem-se para restabelecer a ordem familiar, segundo a ótica patriarcal agenciada pelo discurso, na estética melodramática.

Essa perseguição corresponde a uma paródia a um dos maiores clichês do cinema, popularizado nos filmes hollywoodianos: a perseguição do bandido pelo herói. Na diegese de *La costurera y el viento*, essa perseguição é reforçada, ainda, com a adição de Silvia Balero como perseguidora, num estranho e minúsculo carrinho azul, seguindo Ramón Siffoni para tentar encontrar Delia e poder resgatar seu vestido de noiva.

A situação narrativa lembra a exploração do mesmo clichê em *Onde andaré Dulce Veiga?*, porém escapa a uma lógica racional, no relato de Aira. Desse modo, o Chrysler dos anos 1930, que provavelmente nunca alcançaria o caminhão de Chiquito (o próprio narrador é quem diz isso), sofre uma colisão com esse caminhão, chocando-se em sua traseira, não se sabe se por ter avançado ou por alguma freada brusca do caminhão. Nessa colisão, morre o taxista Zaralegui, porém nada ocorre com Delia, enquanto o carro fica grudado ao caminhão e é levado acoplado sem que Chiquito perceba. Ao acordar após a batida, Delia descobre que algo está errado, é arrebatada por um vento forte que a leva voando pelos ares da Patagônia, ao mesmo tempo em que a faz perder o vestido de Silvia Balero, que ela tinha levado para continuar costurando no táxi, enquanto ia para o sul (a Patagônia) atrás de seu filho.

Como se pode notar, o tratamento narrativo do clichê passa, de repente, para o plano do maravilhoso – dotando de alguma aventura a vida monótona da costureira –, num ritmo que constitui uma das marcas do relato: um acontecimento se

liga a outro, que se liga a outro, sucessivamente, deixando claro que o importante para o narrador é poder contar algo. Sob essa lógica, justificam-se transformações como a que se verifica em Silvia Balero, que, depois de ser estuprada por Chiquito num hotel à beira da estrada, torna-se negra (era loira) e dá à luz um monstro (ela já estava grávida e por isso iria se casar às pressas).

Desse modo, a diegese estabelece um diálogo, também, com a fábula e a lenda, gêneros que se ligam à tradição das narrativas orais e que também apresentam grande aceitação junto ao grande público. Se alterarmos, intencionalmente, o “não” por “não só”, no fragmento abaixo em que Sandra Contreras sintetiza o procedimento escritural de Aira a esse respeito – num gesto que é, também, de traição ou tradução ao rigoroso texto da autora, mas respeitoso de nossa parte –, teremos uma síntese de como interpretamos a imaginação livre e a adaptação criativa a partir de outros gêneros escriturais e formas literárias na estruturação de *La costurera y el viento*:

Nesse sentido, talvez se deva entender a *volta do (ao) relato* que a literatura de César Aira implica: não [só] como uma apropriação irônica ou uma paródia das formas tradicionais de narrativa (a fábula, o melodrama, as histórias em quadrinhos, o romance gótico, de aventuras), mas também de uma maneira mais abstrata, como a recuperação de um relato em “estado puro”, de sua “opção formal” (CONTRERAS, 1996, p.107, grifos nossos).

Do mesmo modo que em *Cómo me hice monja*, há uma necessidade de falar permanentemente, por parte das instâncias narrativas (narrador e autor, no relato) em *La costurera y el viento*, que se expressa na atitude do narrador, a qual contrasta com a mudez e a insignificância do autor (internamente ao próprio relato), que é praticamente ignorado até mesmo pelos

garçons do bar onde está sentado escrevendo, em Paris. Essa atitude parece constituir-se num modo de resistir à perda de sua capacidade de ação enquanto indivíduo (o escritor do relato), no tecido social. Na diegese de *La costurera y el viento*, tal tentativa de resistência se manifesta por meio da interrupção do tempo e por meio da metalinguagem, que desautomatizam o curso das ações cotidianas, no presente da enunciação identificado à realidade do autor que tenta escrever seu romance.

A negação do tempo ordinário corresponde a uma atitude que aproxima esses dois romances de Aira – *Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento* – do conjunto maior de romances estudados neste trabalho. É também para negar o tempo submetido à ordem alienadora e violenta que Molina se abre ao universo imaginário da ficção cinematográfica, que a Loca del Frente passa horas ouvindo programas de rádio como *Al compás del corazón*, que Mario Jiménez se envolve com as metáforas e a literatura de Pablo Neruda, que o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* empreende sua viagem pelo interior do país em busca da cantora desaparecida, que Daniel Santos e Beto Galán trocam o dia de trabalho pela noite de vida boêmia, em *La importancia de llamarse Daniel Santos* e *Bolero*, respectivamente.

Em *La costurera y el viento*, a subversão do tempo constitui-se num traço estrutural que resiste à ordem alienante que tende a converter a vida individual em trabalho. O narrador opõe um processo de desreferenciação temporal à constatação de que a sociedade pringlense recriada na diegese avalia os indivíduos por sua capacidade de trabalho, situando, desse modo, o relato na temporalidade da fábula – era uma vez.

A certa altura da diegese, o narrador observa, por exemplo, que “¡Han pasado tantos años que ya debe de ser martes!” (AIRA, 1999, p.190). Não há lógica racional ordenadora que explique ou determine o quando a que se refere essa afirmação. O tempo se converte numa espécie de não tempo ou presente perpétuo que, driblando o antes e o depois, interrompe o curso automatizado do tempo racionalizado segundo

a lógica do capital. Era esse, também, o tratamento do tempo em *Cómo me hice monja*. Na abertura dessa narrativa, o narrador já o revela:

Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida. Yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado por un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su mejor detalle. Antes de eso no hay nada: después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos (AIRA, 1999, p.9).

Não é casual que o narrador de *La costurera y el viento* oponha seus pais – sinédoque da sociedade pringlense, caracterizada por ele como “gente realista, enemiga de las fantasías. Todo lo juzgaban por el trabajo, su patrón universal para medir al prójimo” (AIRA, 1999, p.135) – à sua própria postura em relação ao trabalho, sempre por meio do humor e da ironia, para, por fim, negar a validade da existência vista como uma vida integrada ao tecido social marcada pelos negócios, pelo tempo ritmado pela concepção burguesa da sociedade:

[el criterio de mis padres] yo lo heredé en bloque y sin discusión: siempre he venerado el trabajo por encima de cualquier otra cosa; el trabajo es mi dios y mi juicio universal, pero nunca trabajé, porque nunca tuve necesidad de hacerlo, y mi devoción me eximió de trabajar por mala conciencia o por el qué dirán (AIRA, 1999, p.135).

Quizás lo que yo quiero ver, al cabo de un razonamiento que se sostiene a sí mismo, es gente que, como yo, no tenga vida. En eso estoy

condenado al fracaso. Es curioso, pero todos tienen vida, hasta lo turistas, que según mis razones no deberían tenerla. Nadie la deja en ninguna parte, todas las vidas parecen ser portátiles. Tener una vida equivale (para ponerse prácticos y dejarse de metafísicas) a tener negocios, asuntos, intereses. ¿Y cómo va a despojarse uno de todo eso? Muy bien. ¿Y cómo lo hice yo entonces?// No sé (AIRA, 1999, p.161).

O contraste de ambos os fragmentos aponta para certo dandismo que nega o trabalho porque ele é a regra – é o que é comum a todos. Mais do que uma simples atualização dos protestos contra o relógio, na trajetória cultural da modernidade, a postura do escritor Aira, internamente à narrativa de *La costurera y el viento*, faz do tempo um presente perpétuo que desestabiliza a ideia do tempo como propulsor do lucro. Esse tempo, que é uma negação da ideia racionalizada do tempo, parece comportar certo desejo, por parte do indivíduo que narra, em *La costurera y el viento*, de uma existência livre que pode ou possa encontrar a salvação fora do âmbito do trabalho.

O poder individual apresentado nesse gesto do ficcionista – internamente à própria história narrada –, constitui-se num perigo para a ordem convertida em norma reguladora. Não se trata de um poder igual ao poder e à violência da ordem e do tempo racionalizados para fins instrumentais, que regulamentam o tecido social sob a ótica do capital, mas de um poder do mesmo tamanho que, desse modo, provoca uma cesura na marcha daquele poder mítico e naturalizado que visa à autopreservação. Enquanto poder e violência da linguagem e não instrumentalizados pela lógica do capital, o procedimento de interrupção do tempo, na diegese de *La costurera y el viento*, manifesta-se como ameaça desestabilizadora da ordem naturalizada e suscita o despertar das consciências individuais – do leitor implícito e, por que não aceitar, também, do leitor

empírico? –, potencializando a restituição da humanidade do indivíduo sob o risco de alienação.

Nisso, Aira ata as pontas de seu discurso literário, no romance em questão, com a ética do melodrama em suas origens, antes de sua mobilização acentuada para fins de controle social pela indústria cultural e pelo mercado. A ideia de um tempo não regulado pela lógica do sistema de produção capitalista, no qual é possível viver sem ter de integrar-se à produção socialmente exigida, que já está presente no substrato ideológico de fábulas como “A formiga e a cigarra”, está presente, também, na base da concepção do melodrama enquanto ideia, segundo a qual as lágrimas purificam, redimem e podem salvar o indivíduo, mesmo que ele não tenha seguido anteriormente as normas da ordem estabelecida, como observa Silva Oroz (1992).

Na estética melodramática, a colocação moral das lágrimas – o sentimento capaz de vencer todos os obstáculos – é o que move o princípio do canto (melodrama é drama seguido de música triste, em uma de suas definições) e do conto, também, isto é, do contar. Ou seja, por meio da negação do tempo racional, Aira (o narrador-autor, em *La costurera y el viento*) reinstaura uma espécie de melodrama perpétuo, do discurso literário, no qual o indivíduo “¿Canta para caminar o camina para cantar? No hay respuesta, como no la hay para el enigma de la ópera. Porque no hay anterior o posterior, no hay sucesión, sino una especie de simultaneidad sucesiva” (AIRA, 1999, p.164). A estratégia corresponde à apropriação de uma reminiscência pelo indivíduo, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p.224), como via de resistência às consequências objetificadoras de uma ideia do progresso agenciada para tentar imobilizar a subjetividade dos indivíduos, no tecido social.

Somente sob tais condições o destino impossível do melodrama, normatizado para a autopreservação da rigidez social, torna-se legítimo, torna-se o “impossível real”. *La costurera y el viento* constitui o único caso entre todos os romances

considerados na realização deste estudo em que a impossibilidade da realização amorosa do casal protagonista é real, ainda que pela via do maravilhoso.

Como já tínhamos dito, Delia Siffoni, depois de ter sofrido o acidente no táxi de Zaralegui, foi levada pelo vento, voando pelos ares da Patagônia. Depois de enfrentar diversas peripécias no deserto do sul argentino – outra face do “realismo existista de César Aira”, como o chama Lidia Santos (2013) –, Delia descobre que era amada por Ventarrón, um forte vento do sul que não só a conhecia há muito tempo, mas que também a tinha salvado da morte, nos últimos acontecimentos: “El viento estaba enamorado. Había estado enamorado desde toda la eternidad, al menos de su eternidad de viento. Y ahora que la historia empezaba a desplegarse frente a él, la encontraba de pronto demasiado real, chillona, paradójicamente impredecible” (AIRA, 1999, p.216).

Ventarrón e Delia não poderiam ser felizes para sempre porque Delia já é casada – mas essa seria uma justificativa racionalizada e, de certo modo, ancorada nos valores patriarcais de base da estética melodramática, que podem ser agenciados para a normatização social. Acima dessa justificativa, porém, não poderiam concretizar essa relação porque Delia não pretende abandonar a vida que tem porque, em meio às aventuras que viveu desde o desaparecimento do filho, descobre que ama seu marido e seu filho realmente. Para o caráter humanizador da narrativa, esse fator é mais importante do que incompatibilidade prática dessa relação: ela é uma mulher; ele, um vento. Há nisso traços do romance popular, que acaba, por vezes, restituindo a ordem inicial. Mas isso importa pouco, haja vista que, depois de lançada a ideia, seus caminhos possíveis são múltiplos e difíceis de controlar.

Por um lado, o recurso ao universo maravilhoso da fábula parece apontar para a impossibilidade de alternativas positivas para o indivíduo. Por outro lado, a ficção se apresenta, sob a ótica desse conjunto de romances, no pós-*boom*, como um lugar discursivo para uma resistência possível à alienação. A

ambiguidade, porém, não se desfaz. Trata-se de uma tensão entre as ações alienadoras do esclarecimento convertido em mitologia sobre os indivíduos, no tecido social, as quais o romance, como gênero, parece apresentar condições de enfrentar como poucas estruturas discursivas, conforme o próprio Adorno reconhece em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003).

No plano da expressão, tais narrativas compartilham, por vezes, “a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir sobre se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade” (ADORNO, 2003, p.62). Por outro lado, no plano da enunciação empreendida no discurso literário – que põe em relação o universo representado, as vozes conflitantes que o constituem e os fatores éticos ligados à própria visão de mundo a que, de certo modo, os escritores dão coerência e textura, no romance como gênero –, essa ambiguidade potencializa a decisão humanizadora, acima da controvérsia entre arte pela arte e arte engajada, e no limiar da oposição entre alta cultura e cultura de massa.

Por mais que se distanciem de muitos dos romances considerados neste trabalho, ao levarem ao extremo a liberdade imaginativa para a estruturação diegética, os dois romances de César Aira considerados aqui apontam para um traço comum ao conjunto de romances de estética melodramática do pós-*boom*, que é, na verdade, também, um traço constitutivo do próprio romance enquanto gênero moderno: a tensão entre crítica e alienação é inerente à sua natureza formal e, nos romances estudados aqui, manifesta-se de modo radicalizado.

A propósito dessa estratégia, na literatura de César Aira, Sandra Contreras observa que:

Determinada, então, cada uma dessas voltas como retorno, por um lado – isto é, não como uma volta do idêntico, mas como uma potencialização do mesmo –, e, por outro, como

simulacro – ou seja, como efeito da afirmação de uma distância na origem e de uma perspectiva como “ficção” –, o que retorna, dizíamos, é uma diferença na origem, uma diferença originária: o encontro com essa “coisa sem comparação” (CONTRERAS, 1996, p.103).

Poderíamos, então, admitir que *Cómo me hice monja* e *La costurera y el viento* constituem manifestações extremas de traços da estética melodramática e do folhetim apropriados pelo romance do pós-*boom*. São diferentes de seus antecedentes, ao mesmo tempo em que revelam a presença desses antecedentes como sendo sua sustentação estrutural. Se quando a viagem termina é que o caminho começa – parafraseando Lukács (2000) aqui –, a realização individual do romance como gênero e dos romances de estética melodramática do pós-*boom* analisados potencializa algo novo nestes dois romances de Aira, algo em devir.

O que fica evidente nos dois romances de Aira não é, portanto, uma crise da forma do romance, numa certa fase de seu desenvolvimento na estética melodramática do pós-*boom*, mas outra etapa de transição da própria sociedade capitalista, que se constitui, novamente, num fator de diálogo para a produção literária na América Latina, também.

FRONTEIRAS, LIMIARES: DESPEDIDA

Basta de carreras,
se acabó la timba.
¡Un final reñido
ya no vuelvo a ver!
Pero si algún pingo
llega a ser fija el domingo,
yo me juego entero.
¡Qué le voy a hacer..!
(*Por una cabeza*, Carlos Gardel)

(Rompiendo barreras, voy sobreviviendo
cruzando fronteras, voy sobreviviendo)
(*Yo viviré*, Celia Cruz).

QUANDO, AINDA NOS ANOS 1960, O ARGENTINO MANUEL PUIG PUBLICA SEUS primeiros romances, verifica-se uma situação ambivalente no sistema literário argentino, então, que é expressiva das contradições potencializadas na constituição temático-formal dos romances de estética melodramática do pós-*boom*. Por um lado, os romances agradavam ao grande público, mas, por outro, a recepção pela crítica foi hesitante ou, mesmo, enfática ao considerar tais narrativas, por vezes, como sendo anacrônicas ou menores – o próprio *La tracción de Rita Hayworth*, de Puig, teve, inicialmente, uma boa acolhida pela crítica na França, mas não na Argentina, como mostra Jill-Levine (2002).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, no entanto, quando o pós-*boom* se estabelece e sai de baixo da “sombra do boom”, fica evidente que uma vertente literária latino-americana que

vinha se desenvolvendo desde os anos 1960 incorporava à sua estrutura ou tinha em seu horizonte de composição elementos temático-estruturais associados à cultura de massa, aos *mass media* e à conjuntura política do seu presente histórico latino-americano.

O *boom* literário irrompeu de um parricídio, apagando seus antecedentes imediatos em meio ao fenômeno de publicação, comercialização e circulação promovido na literatura latino-americana, que teve seu auge na década de 1960. No entanto, como seria apontado pela crítica que estudou a *nueva novela latinoamericana*, o *boom* literário dos anos 1960 era um momento numa trajetória que vinha se desenvolvendo há, ao menos, três décadas, conforme explicam Monegal (1968) e Rama (2005).

O *pós-boom*, em um de seus desdobramentos, por sua vez, mais preocupado em relação à questão da dependência econômica e cultural – sua evidência era tamanha, que já não podia ser negada numa leitura da história política e social da América Latina que se fizesse a partir dos anos 1970-1980 –, investiu em narrativas cujas diegeses se estruturam a partir de estilemas, temas e motivos identificados à cultura de massa e a seus produtos, que, sob as ações da indústria cultural, praticamente todos os indivíduos em contexto urbano consomem, na América Latina, desde aproximadamente meados da segunda metade do século XX, mas nem sempre são aceitos como culturalmente legítimos ou expressivamente relevantes.

Nessa vertente escritural, ganhou destaque uma produção narrativa – no gênero romance – cuja configuração temático-estrutural dialoga com a estética melodramática para sua constituição, recorrendo tanto ao melodrama nos aspectos que o gênero apresenta desde suas origens, no teatro, quanto a outros produtos culturais vinculados à estética melodramática, como o romance de folhetim, o cinema melodramático, as radionovelas ou a canção popular de feição romântica.

No conjunto da produção narrativa do *pós-boom*, essa vertente também se desenvolveu ao longo de algumas décadas (e,

de certo modo, ainda está em desenvolvimento), de modo que também se desdobrou em linhas de criação narrativa, internamente à trajetória maior do pós-*boom* que integram. Entre tais caminhos, destacaram-se a tendência experimentalista, a tendência à crítica social e a tendência autorreflexiva, ainda que, por vezes, um mesmo romance possa apresentar traços de todas elas.

Num primeiro momento, ainda entre os anos 1960 e 1970, ganham destaque narrativas cuja configuração experimentalista opera uma incorporação das linguagens do *mass media*, especialmente o cinema. A literatura de Manuel Puig é emblemática dessa tendência, pois é marcante a presença do cinema em seu projeto literário. Já em *La traición de Rita Hayworth*, seu primeiro romance, publicado em 1968, não só a vida do pequeno Toto se desenvolve ao longo das idas ao cinema com a mãe, mas, ainda, o cinema se mescla ao discurso literário, fundando-o, por vezes.

Desse modo, empregam-se monólogos contínuos e longos, sem marcas que separem os parágrafos ou distingam claramente as frases de filmes vistos pelo garoto das frases que constituem observações pessoais provenientes de suas vivências cotidianas. Ao contrário, são esses pedaços de filmes que passam a integrar seu discurso e tornam-se parte das vivências da personagem, também. Nesse romance, já é o trabalho com ícones mitificados pela indústria cultural, especialmente as estrelas do cinema hollywoodiano, que formam o universo idealizado e modelar das personagens, como é o caso da própria Rita Hayworth, para a personagem Toto. É o mito de uma das mais belas e desejadas estrelas do cinema dos anos 1940, que tanto inspira quanto assusta o pequeno Toto, porque trai suas expectativas. E trai também os códigos, ao longo da narrativa do romance, criando a abertura para a “narrativa da conversação” que é esse primeiro romance de Puig.

Puig dá continuidade à experimentação narrativa em todos os demais romances que constituem a sua obra. *Boquitas pintadas* (1969) vem acrescentar ao primeiro um conjunto

de recursos e procedimentos, como a recorrência a diversas tipologias textuais, como cartas, boletins de ocorrência policial, boletins médicos, a inserção de diálogos de radionovelas, além da incorporação de ícones e valores provenientes desse universo, que levam as personagens, principalmente as femininas, a viverem uma espécie de filme de suas vidas, em cujo desenrolar elas revivem e reavaliam a trajetória de sua existência.

São personagens marcadas por desencantos e não realizações, que, por muito tempo, tentaram matizar, ao inserirem-se no universo de outras ficções, entre elas os filmes melodramáticos hollywoodianos e latino-americanos. Elas se lançam no universo romântico idealizado do cinema e da canção popular de feição romântica dos anos 1930 e 1940 e procuram realizar, por meio da ficcionalização de suas vidas, dentro de filmes reais ou imaginários, as experiências amorosas e sentimentais que a vida cotidiana não lhes proporciona. Mas é, também, esse conjunto de vivências que lhes possibilita, de certo modo, divisarem-se no universo de que fazem parte.

Puig investe numa narrativa que se pauta em fragmentos e emprega um olhar que, à maneira de uma câmera, permite ao leitor enxergar a trama desenvolvida, a partir de diversos ângulos que, ora identificados com a perspectiva de cada uma das principais personagens, ora mais distanciados da perspectiva delas, impele o leitor a realizar as potenciais conexões entre as diversas cenas e a desvendar as histórias e os conflitos que vão sendo tecidos ao longo da história narrada.

Colocados lado a lado, mas sem uma lógica linear pautada numa relação de causa e efeito, os diversos capítulos (entregas) do romance funcionam como membros de uma sintagmática que, depois de feita a montagem dos fragmentos, formam um todo instável e dinâmico, que narra os dramas individuais de Nené, Mabel, Raba, Pancho, Celina e Juan Carlos, ao longo de suas vidas, numa narrativa marcada pela movimentação de suas diversas partes ou peças, à maneira de um quebra-cabeça.

Sua perspectiva de representação, de um modo geral, mostra os acontecimentos apresentados na diegese em vez de comentá-los por meio de um narrador em terceira pessoa. Com isso, a ironia, como efeito discursivo no romance, constrói-se de modo matizado, e fica a cargo do leitor, por vezes, fazer suas próprias considerações críticas acerca dos destinos e desfechos das vidas de cada uma das personagens. Esse procedimento também colabora para o efeito ambivalente em relação ao tratamento conferido aos mitos (artísticos e culturais) e valores pequeno-burgueses, no plano diegético, que, no entanto, não deixa de potencializar, também, a crítica em relação a tais mitos.

Puig segue seu projeto de construir uma literatura que articula o meticuloso trabalho com a linguagem à aproximação dos gêneros popularizados pela cultura de massa, valendo-se do gênero policial, do melodrama e do folhetim, para, ao mesmo tempo, subvertê-los, na medida em que se vale de tais recursos ficcionais para representar e discutir criticamente as subjetividades problemáticas e ambíguas de personagens que vivem entre a alienação, as angústias do mundo moderno e os desejos sexuais que são, também, manifestação de sua localização problemática no tecido social.

Situados em meio a essa mobilidade cheia de conflitos, os romances alinhados a esse desdobramento escritural, no conjunto de romances de estética melodramática do pós-*boom*, podem ser vistos como manifestações literárias experimentais críticas, ainda que não haja um programa que articule e estabeleça, explicitamente, interesses comuns entre os escritores latino-americanos que desenvolvem obras experimentalistas afins às de Puig, inicialmente.

Ao longo dos anos 1970 e 1980, por sua vez, também ganha relevo um conjunto de romances, no marco do romance de estética melodramática do pós-*boom*, que não abandona a preocupação com a linguagem nem abandona o experimentalismo formal, porém confere ênfase, em sua constituição estrutural, a certas preocupações mais imediatamente situadas no plano

da história político-social da época, no contexto das ditaduras militares, da violência e do autoritarismo e, também, da estratificação cultural que marca o processo de inserção latino-americana no âmbito das sociedades de consumo.

Romancistas como Skármeta, em *Adiente paciencia*, ou Isabel Allende em seus romances iniciais, não perdem de vista a necessidade imediata no plano ético, no presente dessas narrativas, de que a literatura considerasse, também, certas lacunas ou fissuras do discurso da história e da historiografia, que ainda não tinham tratado detidamente (ou não tinham elaborado crítica e discursivamente uma reflexão sobre) os contextos de horror que assolam boa parte dos países latino-americanos do período, sob as ações de ditaduras militares. Ao mesmo tempo, ambos se encontram, na época, na difícil condição de refletir, na literatura, sobre as agruras de seu próprio presente.

Nesse sentido, opera-se, por vezes, um processo de leitura da história a partir da própria intimidade das personagens, do menor, de modo que a abordagem de temas político-sociais aparece sob o prisma de observação de personagens que, normalmente, não costumam figurar como vozes importantes na escrita da história – o carteiro semianalfabeto, os exilados em razão da posição política, mas também os pobres e demais grupos individuais que constituem o outro, no tecido social, conforme a representação de *Tengo miedo torero*, de Lemebel, por exemplo.

A tendência autorreflexiva, no romance de estética melodramática do pós-*boom*, por sua vez, põe em evidência a consciência crítica dos romancistas em relação aos processos de renovação formal do romance latino-americano a partir dos anos 1960, aproximadamente, sem deixar de lado o tratamento crítico em relação aos marcos temáticos fundamentais do romance do pós-*boom*: a história recente, a dependência econômica e cultural e a linguagem como matéria da própria narrativa. *La importancia de llamarse Daniel Santos* é emblemático a esse respeito, pois problematiza a própria configuração

da narrativa como um romance, ao mesmo tempo em que debate a histórica relação de dependência econômica porto-riquenha e as implicações desse processo na cultura do país.

Outro ponto dessa tendência se deixa vislumbrar em *Cómo me hice monja* y *La costurera y el viento*, de César Aira, por exemplo, em cujas narrativas se destaca tanto a preocupação por contar uma história capaz de divertir e entreter quanto a intenção de problematizar os próprios procedimentos escriturais mobilizados na elaboração diegética que, dialogando com elementos estéticos variados provenientes do cinema, do folhetim e do melodrama, entre outros, opera uma espécie de retorno do mesmo, no âmbito do pós-*boom*, que, no entanto, marca permanentemente a diferença e, desse modo, constitui-se numa manifestação criativa que, sendo também romance e recorrendo à estética melodramática, não se confunde com seus próprios antecedentes, no pós-*boom*.

A vertente escritural do romance de estética melodramática no pós-*boom* literário latino-americano passou, desse modo, de uma época de expressiva produtividade, nos anos 1970-1980, os anos de maior vulto para essa produção literária, às décadas seguintes em que esse componente da série literária continuou em desenvolvimento, ainda que não na mesma quantidade, e a publicação de romances mais recentes como os de Ángeles Mastretta, Pedro Lemebel, Mayra Santos-Febres, Mayra Montero, Jorge Franco, entre outros, corrobora essa ideia (ainda que o pós-*boom* não se desenvolva exclusivamente na linha escritural do romance de estética melodramática, naturalmente).

Os romances circunscritos ao pós-*boom* que dialogam com a estética melodramática, por conseguinte, desenvolvem-se a partir da mobilização, fundamentalmente, de quatro matrizes escriturais ou discursivas associadas ao melodrama: o conteúdo social, o rádio e o cinema, a canção popular de feição romântica e a paródia. Operam uma apropriação de elementos provenientes de outras épocas tanto dentro da série literária voltada à sentimentalidade e ao melodrama, na América

Latina, como os romances do Romantismo, quanto de outras esferas semióticas, como a canção popular – especialmente o bolero e o tango. Mas não se pode negar, ainda, a contribuição do cinema (especialmente o cinema melodramático latino-americano e, também, hollywoodiano), que se manifesta no nível estrutural e no nível diegético.

Por outro lado, tais romances também se manifestam, no sistema literário, como a expressão de um lamento pela crescente dissolução de tais produtos culturais associados à estética melodramática e à cultura popular, na América Latina pós-1960, em face da crescente internacionalização da cultura de massa e das ações da indústria cultural de padrão estadunidense.

Nos anos 1980, no entanto, nota-se que internamente ao próprio pós-*boom*, os romances orientados pela estética melodramática fazem uma releitura não só de seus antecedentes mais distantes, mas também daqueles romances, produtos culturais e autores que, nos anos 1960, foram iniciadores do pós-*boom*, como se pode notar, por exemplo, nas releituras que fazem Pedro Lemebel de Puig – em *Tengo miedo torero* – ou Luis Zapata do cinema melodramático mexicano – em *Melodrama*. Desse modo, a própria série literária é redimensionada, na medida em que passa a alimentar a produção escritural dentro da mesma série, num processo que é de renovação, mas de reavaliação de suas conquistas e seus limites, também.

Enquanto os efeitos do *boom* se tornaram logo visíveis – passando a influenciar tanto a literatura latino-americana quanto outras literaturas pós-1960 –, os efeitos do pós-*boom* parecem ter sido mais lentamente produzidos, mas não se mostraram menos importantes para as décadas seguintes e corresponderam, também, a necessidades mais imediatas, no plano da história, no sentido de elaborarem no discurso ficcional relatos sobre a(s) história(s) – política, social, cultural e de categorias individuais – não contadas até então ou apenas parcialmente contempladas na representação literária, na

América Latina.

A vertente do romance de estética melodramática do pós-*boom* faz, portanto, uma releitura tanto do romance latino-americano orientado pela estética melodramática, desde o século XIX, quanto uma leitura crítica da história social e cultural da América Latina que, representada, por vezes, já naqueles romances do século XIX, esteve associada à narrativa literária para a construção e afirmação de projetos e identidades nacionais, no processo da modernidade. Ocorre, porém, que os romances de estética melodramática do pós-*boom* operam essa retomada de outro ponto da série (literária e histórica), numa fase em que os mitos e as identidades nacionais, a expectativa de que os países latino-americanos fossem “nações do futuro” e as próprias matrizes modernas de poder mobilizadas naquelas narrativas passam por uma revisão e reavaliação crítica, a partir de prismas não utópicos ou desconfiados em relação às utopias ortodoxas de esquerda dos anos 1960, por exemplo.

A alternativa adotada para essa dupla perspectiva, nos romances considerados neste trabalho, é a estruturação diegética num ponto de interseção entre o entretenimento alienado e a observação crítica, que faz com que tais romances sejam suficientemente ambivalentes em sua constituição estrutural, para serem lidos tanto como romances que interessam apenas por sua história narrada (e, por vezes, por sua aparência de entretenimento) quanto como romances que procuram ler seus respectivos contextos históricos e culturais criticamente, em geral a partir de ângulos de observação menos tradicionalmente explorados na literatura latino-americana anterior aos anos 1960, associados ao menor, a indivíduos ou grupos sociais marginalizados no tecido social e, também, a elementos culturais de pouca visibilidade numa esfera cultural historicamente ancorada na oposição tradicional entre alto e baixo, o que, por sua vez, também se liga ao tema das distinções de classe social. Ou seja, os romances que lemos neste trabalho são narrativas de entretenimento, também. Mas não são apenas isso.

Na verdade, este é um traço importante dos romances de estética melodramática do pós-*boom*: a natureza problemática dos processos de hibridação operados em sua constituição. Por um lado, trata-se de processos de hibridação situados no plano da expressão, em que se incorporam às narrativas dos romances gêneros discursivos provenientes de outras esferas além do literário – letras de canções populares, cartas, bilhetes –, provenientes da própria literatura, como poemas, o folhetim e o ensaio, e ainda das linguagens dos *mass media* – especialmente o rádio e o cinema.

Por outro lado, e associado ao anterior, tal configuração híbrida, no plano da expressão, potencializa em tais narrativas uma hibridação formal que situa tais romances no âmbito do gênero romance – o qual se mostra capaz de fagocitar todos os materiais e gêneros discursivos com que se depara, desde seu surgimento –, ao mesmo tempo em que aponta para diferenças em relação ao gênero romance concebido como o correspondente degradado da epopeia burguesa, especialmente no que se refere à concepção e representação do indivíduo, no plano diegético.

O herói, tal como concebido enquanto representação do indivíduo, no romance concebido como epopeia burguesa, é, também, um burguês cuja consciência problemática o torna pertencente a esse universo e, também, um inimigo desse universo. Sua configuração tende ao matiz trágico, uma vez que sua integração não é possível ou exige o abandono e a alienação da consciência aos valores burgueses estabelecidos no tecido social. Já o herói do romance popular difundido no âmbito da cultura de massa, por sua vez, é monodimensional, incorpora valores universais a favor da promoção do bem e da luta contra o mal, ainda que, em geral, pouco colabore para a alteração das estruturas sociais, de fato.

O indivíduo representado no conjunto dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, por sua vez, é singularmente problemático, e não se circunscreve tranquilamente à categoria de indivíduo problemático, tal como previsto para o

romance entendido como epopeia burguesa, nem à categoria de herói monodimensional do romance popular. Não são indivíduos localizados na esfera da classe burguesa ou localizam-se apenas marginalmente nela, nem no plano econômico nem no plano social. Também figuram marginalmente em relação às bases que orientam o tecido social – patriarcal, branco e heteronormativo.

De fato, por vezes se trata de indivíduos que, no plano diegético, se envolvem em polarizações entre o bem e o mal, especialmente no que se refere ao diálogo com produtos culturais da indústria cultural que consomem, mas esse consumo, que faz parte de sua alienação constitutiva, não os limita enquanto indivíduos. Ao contrário, sua condição e localização híbrida no tecido social apontam para as fraturas internas à sua individualidade, o que os torna indivíduos problemáticos de um modo radicalizado.

É nesse sentido que se pode falar, a propósito dos romances de estética melodramática do pós-*boom*, numa estética do paradoxo. A apropriação da estética do melodrama em sua estruturação se constitui numa radicalização do paradoxo, que nem o romance folhetim nem o melodrama do século XIX operaram nesse nível, haja vista que os romances do pós-*boom* problematizam as aporias e contradições pertinentes à realidade de categorias sociais e aspectos estruturais da sociedade e da cultura latino-americana moderna que, mesmo quando postos no plano de representação em épocas anteriores, não tinham sido tratados com tal nível de problematização no que se refere às tensões envolvidas em suas relações constitutivas, no plano da cultura e no tecido social.

Romances como *El beso de la mujer araña*, *De amor y de sombra* ou *La importancia de llamarse Daniel Santos*, entre outros que consideramos neste estudo, apontam para esferas sociais e discursivas que, por vezes desprovidas de quaisquer oportunidades, encontram nas estrelas de cinema, no *fait divers*, na canção popular de feição romântica ou no modelo amoroso calcado no *pathos* melodramático uma via

de realização subjetiva ou individual, talvez limitada, espécie de “idealismo do pobre”, em busca de redenção para os indivíduos representados.

São personagens que, amparadas em representações e subjetividades alheias, encontram em produtos e elementos culturais e simbólicos da estética melodramática uma via de elaboração e expressão da própria subjetividade, na linguagem, ainda que isso também seja um procedimento problemático, para elas: “Usted es la culpabe/de todas *mis* angustias/de todos *mis* quebrantos.” É pelo recurso à acusação despeitada ou pela voz interposta (que canta o canto de outros), ou, ainda, pela liberação da imaginação a partir de discursos em circulação no tecido social, sob as ações da indústria cultural, que, nessas narrativas, os indivíduos podem tornar-se sujeitos do dizer, também, ao menos enquanto (se) enunciam. Sua condição à margem é o que, paradoxalmente, situa-os meio exteriormente na sociedade de consumo, e potencializa, no plano da representação, uma crítica da alienação em tal contexto, ainda que isso também aponte para o impacto que os valores e símbolos postos em circulação por meio de tais produtos provocam na existência dos indivíduos que tais personagens representam.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. Onde andaré Dulce Veiga? São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AB-SABER, T. O dia que o Brasil esqueceu. Folha de São Paulo, 05 out. 2003. Disponível em: < <http://www.observatorio-daimprensa.com.br/artigos/asp07102003996.htm>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

ACOSTA, L. Bolero. Cultura literaria, La Habana, p.1-4, 2003. Disponível em: <www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/opinion.esla.htm>. Acesso em: 30 ago. 2012.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. Notas de literatura I. trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.55-63.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AIRA, C. Cómo me hice monja y La costurera y el viento. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

ALENCAR, J. Lucíola. São Paulo: Ática, 1996.

ALLENDE, I. De amor y de sombra. 8. ed. Barcelona: Debolsillo, 2008.

ALVARENGA, L. G. Breve tratado sobre o som e a música. 2.

ed. [sem local]: CERNE, 2009.

AMÍCOLA, J. Parodización, pesquisa y simulacro. *Orbis tertius*. n.1, p.1-13, 1996.

ANDRADE, O. O santeiro do mangue e outros poemas. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1991.

APARICIO, F. Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de textos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. In: KNIGHTS, V.; FERNANDO-HOLGUÍN, V. (Eds.) *El bolero literario en Latinoamérica*. San Juan (Puerto Rico), 2008. p.21-39.

ARZUBIAGA, J. P. Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de ciencias sociales*, n.1, p.95-117, 2007.

AUERBACH, E. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. J Villanueva y E. Ímaz. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAPTISTA-DÍAZ, C. El bolero: un discurso postmoderno latinoamericano o una semiótica cultural. *Revista de literatura hispanoamericana*, n.54, p.7-19, 2007.

BARRADAS, E. Para leer en puertorriqueño: acercamiento

a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras (Puerto Rico): Editorial Cultural, 1981.

BARRADAS, E. Reseña de Luis Rafael Sánchez. La guaracha del macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Revista Iberoamericana, v.44, n.102-103, p.232-234, 1978.

BARRADAS, E. Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos: sobre el problema del machismo en La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez. Olho d'água, São José do Rio Preto. v.5, n.1, p.34-48, 2013.

BARTHES, R. Estructura del “suceso”. In: _____. Ensayos críticos. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. p.259-272.

BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BAUMANN, Z. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2013.

BENJAMIN, W. Origem do drama trágico alemão. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Trad. M. L. Mota, M. A. Cruz e M. Alberto. Lisboa: Relógio d'água, 1992. p.177-192.

BIANCHI, C. He sido desleal a mi vocación. Cultura literaria, La Habana, p.1-18, 2003. Disponível em: <www.cubaliteraria.com>

cu/autor/lisandro_otero/ciro.htm>. Acesso em: 30 ago. 2012.

BIRKENMAIER, A. Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio em La tia Julia y el escritor. *Revista Iberoamericana*, v.74, n.224, p.685-701, 2008.

BLEST GANA, A. Martín Rivas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [s./d].

BRETON, A. Manifesto do surrealismo [1924]. In: TELLES, G. M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1997. p.174-208.

BROOKS, P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Modo of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

CAMPOS, H. Poética sincrônica. In: _____. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.205-223.

CAMPOS, R. El orden desenmascarado: De amor y de sombra de Isabel Allende. *Inti – Revista de Literatura Hispánica*, n.29, p.197-205, 1989.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANCLINI, N. G. Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n.7, p.1-17, 2003.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, C. F. (org.) América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.343-362.

CASTELLANOS, N. El precio de un pecado: oír radionovelas a escondidas. *Signo y pensamiento*, v.25, n.48, p.92-104, 2006.

CASTELLANOS, N. La radio colombiana, una historia de amor y olvido. *Signo y Pensamiento*, n.39, p.15-23, 2001.

CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.3, p.75-85, 1996.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p.83-108.

CONTRERAS, S. Las vueltas de César Aira. *Actual (Mérida)*, n.33, p 91-110, 1996.

CORTÍNEZ, V. Polifonía: entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta. *Revista chilena de literatura*, v.32, p.79-89, 1988.

COSTA, L. M. A força do destino e a transgressão da mimese clássica. *Revista Letras UFSM*, n.3, p.1-17, 1992.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIEGO, J. L. Notas sobre exílio y literatura. In: AMÍCOLA, J.; SPERANZA, G. (orgs) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. La Plata: Beatriz Viterbo/Orbis Tertius, 1998, p.70-76.

DONOSO, J. *Historia personal del boom*. Pamplona: Leer-e, 2006.

DRUMMOND, R. *Hilda Furacão*. 14. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

ECHENIQUE, A. B. La amigdalitis de Tarzán. Santiago de Chile: Alfaguara, 1999.

ECHENIQUE, A. B. La última mudanza de Felipe Carrillo. Barcelona, 1988.

ECO, U. Apocalípticos e integrados. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, U. O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. La tradición y el talento individual. In: _____. Ensayos escogidos. Trad. Pura López Clomé. México, D. F.: UNAM, 2000. p.17-29.

ESQUIVEL, L. Como água para chocolate. Nueva York: Vintage, 1989.

FABRY, G. Personajes y lectura en cinco novelas de Manuel Puig. Frankfurt/Madri: Vervuet/Iberoamericana, 1998.

FÉHER, F. O romance está morrendo? Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FELIÚ, F. La vuelta AL caribe en 80 boleros: La importancia de llamarse Daniel Santos. In: KNIGHTS, V.; FERNANDO-HOLGUÍN, V. (Eds.) El bolero literario en Latinoamérica. San Juan (Puerto Rico), 2008. p.123-135.

FRANCO JR, A. O Kistch na obra de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (orgs.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p.33-58.

FRANCO, J. Melodrama. Bogotá: Planeta, 2006.

FRANCO, J. Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas. Revista Iberoamericana. v. 47, n.114-115, p.129-148, 1981.

GALINDO. J. L La estética camp en Melodrama de Luis Zapata. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, v.30, n.2, p.89-101, 2001.

GELPÍ, J. El clásico y la reescritura: *Insularismo* en las páginas de La guaracha del macho Camacho. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v.59, n.162-163, p.55-71, 1993.

GILKISON, J. A asunción das normas da novela rosa en De amor y de sombra, de Isabel Allende. Boletín Galego de Literatura, n.7, p.23-31, 1992.

GIORDANO, A. Manuel Puig. La conversación infinita. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

GOLDCHLUK, G. B. Intertextualidad y genesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978). 498h. Tesis Doctoral (Letras).

GOLDMANN, L. A sociologia do romance. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GONZÁLEZ, R. Constancia escrita: itinerario a ritmo de bolero. Cultura literaria, La Habana, p.1-2, 2003. p.2. Disponível em: <www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/>

opinionesra.htm>. Acesso em: 28 ago. 2012.

GONZÁLEZ-BOIXO, J. C. De la subliteratura a la literatura: el “elemento añadido” en La tia Julia y el escritor de Mario Vargas Llosa. *Anales de literatura Hispanoamericana*, n.7, p.141-156, 1978.

GREEN, J. T. Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HAUSER, A. Bajo el signo del cine. In: _____. *Historia social de la literatura y el arte III*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. p.271-312.

HOBBSAWM, E. Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E. Sobre história. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

HOZ, P. Lealtad y nación. *Cultura literaria*, La Habana, p. 1-7, 2003. Disponível em: <www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/pedro.htm>. Acesso em: 28 ago. 2012.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____. *Homo Ludens*. São Paulo: EDUSP, 1971. p.3-31.

HUTCHEON, L. La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, La Habana, p. 1-18, 1993.

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

HUTCHEON, L. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1985.

IPOLA, E. O tango em suas margens. *Novos Estudos*, n.16, p.2-6, 1986.

ISAACS, J. María. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [s./d].

JAKOBSON. R. Do realismo na arte. In: In: _____. *Teoría da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p.109-122.

JANSEN, A. La tia Julia y el escritor, nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v.6, p.237-245, 1977.

JASINSKI, I. O Olhar cinematográfico e a voz do enigma: uma leitura de *Buenos Aires affair* e *Onde andará Dulce Veiga?*. 210 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 1998.

JILL-LEVINE, S. Manuel Puig y La mujer araña. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

GAMA, V. F. N. Manuel Puig e Wong Kar Wai: imbricamentos do kitsch e da memória. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

JOZEF, B. A máscara e o enigma. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

JOZEF, B. O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

JUNKES, D. Esclarecimento, semiformação e a liquidação do indivíduo. 118f. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Federal de São Carlos: São Carlos, 2008.

KAMINSKI, A. Hacia un verbo queer. *Revista Iberoamericana*, v.74, n.225, p.879-895, 2008.

KAUS, S. Ardiente paciencia: testimonio del protagonismo perdido. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, n.1, p.50-56, 2000.

KNIGHTS, V. El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. [2008]. p.13. Diponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Knights.pdf>. Acesso em: 10 de out. 2013.

KNIGHTS, V.; FERNANDO-HOLGUÍN, V. (Eds.) *El bolero literario en Latinoamérica*. San Juan (Puerto Rico), 2008.

LACAN, J. El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. In: _____. *Escritos 1*. México: Editorial Siglo XXI, 2003. p.86-93.

LEITÃO, C. F. Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo. São Paulo, *Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária)*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

LEMEBEL, P. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama, 2001.

LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÓPEZ-BARALT, L. La guaracha del macho Camacho, saga nacional puertorriqueña. *Revista Iberoamericana*, v.64,

n.184-186, p.104-123, 1998.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p.193-243.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARCELO-PÉREZ, C. La condición humana y las rutas de la historia en la narrativa de Lisandro Otero. *Contexto*, v.11, n.13, p.77-87, 2007.

MARCO, V. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARCOS, J. M. Roa Bastos, precursor del post-boom. México, D. F.: Katún, 1983.

MÁRMOL, J. Amalia. Barcelona/Buenos Aires: Ramón Espasa y Compañía. [s./d.]

MARONNA, M.; SÁNCHEZ-VILELA, R. *Prácticas culturales y de consumo: la escucha cotidiana del radioteatro*. *Signo Y Pensamiento*, n.39, p.90-96, 2001.

MASTRETTA, A. *Arráncame la vida*. New York: Vintage Español, 1997.

MATTOS, C. F. *O arquipélago: a poética descentrada de Manuel Puig*. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola e Hispano-americana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MEYER, M. *O folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia

das Letras, 1996.

MIJOLLA-MELOR, S.; PERRON, R.; GOLSE, B. (Eds.) Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

MIRANDA, A. A quadratura do Ó: ou a maravilhosa estória do fanzoca que idolatrava Emilinha Borba. Brasília: Thesaurus Editora, 1979.

MOLES, A. O Kistch: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONEGAL, E. R. La nueva novela latinoamericana. Actas del tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, p.47-63, 1968.

MONSIVÁIS, C. Amor perdido. México, D. F.: Biblioteca Era, 1977.

MORAES, A. L. Sobre a negatividade do conceito de indivíduo em Adorno: a resistência possível. *Psicologia USP*, n.17, v.3, p.127-144, 2006.

MORIN, E. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MUDROVIC, M. E. En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80. *Revista Iberoamericana*. v.69, n.164-165, p.445-468, 1993.

NAVARRO, X. La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa. Dissertation (Doctor of Philosophy), Texas Tech University, 1998.

NEYRET, J. P. Entre acción y actuación: la politización del *kitsch* en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *Espéculo*, n.36, 2007. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo36/puiglebe.html>> . Acesso em: 5 ago. 2010.

NUNES, B. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, D. O livro do seminário. São Paulo: LR Editores, 1983. p.43-69.

OROZ, S. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

ORTEGA Y GASSET, J. Intimidades. In: _____. Obras completas: el espectador. Madrid: Revista de Occidente, 1967. p.635-663.

OSORIO, N. Beto Galán: el sonero como artista. *Cultura literaria*, La Habana, p.1-3, 2003. Disponível em: <www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/opinionessno.htm>. Acesso em: 30 ago. 2012.

PEREIRA, T. O autor da novela. João Pessoa: Ideia, 2013.

PIÑON, N. A força do destino. Rio de Janeiro: Record, 1977.

PIZARRO, A. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: _____. (org.) América Latina: palavra, literatura e cultura. São Paulo/Campinas, SP: Memorial/Editora da UNICAMP, 1995. p.19-28.

POSADA, A. M. L. Radio: la gran compañía – apuntes sobre radio y cultura política. *Signo y Pensamiento*, n.13, p.78-86, 1988.

POUILLON, J. O tempo no romance. São Paulo: Edusp, 1974.

PROPP, V. Morfologia do conto maravilhoso. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PUÉRTOLAS, J. R. El bolero: historia de un amor y algo más. In: RAMÍREZ, P. M. P. (coord.). Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III". Sevilla, 2004, p.511-528.

PUIG, M. Boquitas pintadas. Barcelona: Seix Barral, 1984.

PUIG, M. El beso de la mujer araña. 16. ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1997.

PUIG, M. La traición de Rita Haywoth. Buenos Aires, 2005.

PUIG, M. Un destino melodramático (Apéndice). Orbis Tertius, n.1, v.1, p.11-12, 1996.

PUPPI, U. O trágico: experiência e conceito. Trans/Form/Ação, v.4, p.41-50, 1981.

RAMA, A. El boom en perspectiva. Signos literários 1, p.161-208, 2005.

RAMA, A. El sistema literario de la poesía gauchesca. In: RIVERA, J. (Ed.) La poesía gauchesca. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [s/d]. p. IX-LIIL.

RAMA, A. Transculturación narrativa en América Latina. 2. ed. Ediciones El Andariego, 2008.

RODOLPHO, M. Um estudo dos procedimentos efrásticos. Codex, n.1, v.2, p.102-115, 2010.

ROMERO, J. La imaginación melodramática: sentimiento y

vida nacional (sobre la escritura de Manuel Puig). *Orbis Tertius*, n.1, v.1, p.1-12, 1996.

ROSENBERG, H. A tradição do novo. Trad. de Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SADER, E. A revolução cubana. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1985.

SAER, J. J. A literatura e as novas linguagens. In: MORENO, C. F. América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.307-323.

SÁNCHEZ, L. R. La importancia de llamarse Daniel Santos. San Juan (Puerto Rico): Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

SÁNCHEZ, L. R. Poética de lo soez. In: RONDÓN, J. C. S. Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez – Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe. Dissertation (Doctor of Philosophy), University of Nebraska, 2006. p.123-136.

SANTAMARÍA-DELGADO, C. Bolero y radiodifusión: cosmopolitismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. *Signo y Pensamiento*, v.27, n.52, p.17-32, 2008.

SANTIAGO, S. Manuel Puig: a atualidade do precursor. *Revista Iberoamericana*, v. 74, n.225, p.1119-1129, 2008.

SANTOS, B. S. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, L. Kitsch e cultura de massa na América Latina: a narrativa latino-americana dos anos 70-80. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana). Universidade de São Paulo, 1993.

SANTOS, L. *Kitsch Tropical*. Los medios en la literatura y el arte. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

SANTOS, L. O realismo exotista de César Aira. *Olho D'água*, São José do Rio Preto, v. 5, n.1, p.58-73, 2013.

SANTOS-FEBRES, M. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mandadori, 2000.

SELIGMANN SILVA, M. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2013. p.23-47.

SELIGMANN SILVA, M. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SHAW, D. *La nueva novela hispanoamericana*. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1985.

SHAW, D. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2005.

SHAW, D. *Skármeta: contexto e ideas literarias*. *Revista Iberoamericana*, v.60, n.168-169, p.1051-1061, 1994.

SHAW, D. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany (New York): SUNY Press, 1998.

SIGÜENZA, C. Nélida Piñón diz que “as palavras erotizam a realidade”. *Ilustrada*, Folha online, São Paulo, p.1-2, 18 out 2005. p.2. Disponível em: < www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou54426.shtml >. Acesso em: 19 jan. 2014.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência,

2006.

SKÁRMETA, A. Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cerca que cada escritor tiene para echar mano. Texto crítico, n.22-23, p.72-89, 1981.

SKÁRMETA, A. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Barcelona: Plaza & Janes, 1996.

SKÁRMETA, A. Neruda por Skármeta. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SKÁRMETA, A. Reina radio soy tu esclavo. Nueva Sociedad, n.100, p.186-191, 1989.

SKLODOWSKA, E. La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 1991.

SOMMER, D. Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SONTAG, S. Notas sobre Camp. In: _____. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.318-337.

THOMASSEAU, J. M. O melodrama. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TINHORÃO, J. R. A música popular no romance brasileiro (séculos XVIII e XIX). 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. Teoría da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p.305-356.

TOMASHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. ao espanhol de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p.199-232.

TYNIANOV, I. A noção de construção. In: TODOROV, T. Teoría da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p.129-135.

TYNIANOV, I. Da evolução literária. In: TODOROV, T. Teoría da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013b. p.137-156.

ULLOA, L. M. El tema homosexual en la narrativa mexicana del siglo XX. 2007. p. 4. Disponível em: <http://www.naua.se/Mexico07/Pub/Documentos/Luis_Ulloa_P.pdf>.

VARGAS LLOSA, M. La tía Julia y el escribidor. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2003.

VARGAS LLOSA, M. Lettres à un jeune romancier. Trad. de l'espanhol par Albert Bensoussan. Paris: Gallimard, 2000.

VELERIO-HOLGUÍN, F. La novela-bolero en la era de la reproducción mecánica. In: KNIGHTS, V.; VALERIO-HOLGUÍN, F.; _____. (Eds.) El bolero literario en Latinoamérica. San Juan (Puerto Rico), 2008. p.215-228.

VERA, H. E. La isla-mujer: lo femenino como liberación en El beso de La mujer araña de Manuel Puig. Acta Literaria, n.36, p.27-45, 2008.

VERGÉS, P. Sólo cenizas hallarás (bolero). Barcelona: Destino Libro, 1981.

VIVEROS-GRANJA, D. J. La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira. Cuadernos

de Literatura, v.10, n.20, p.79-90, 2006.

WEST-DURÁN, A. Devo(ra)ciones: sabores y saberes de la memoria en el bolero. In: KNIGHTS, V.; FERNANDO-HOLGUÍN, V. (Eds.) El bolero literario en latinoamérica. San Juan (Puerto Rico), 2008. p.229-242.

WOODS, G. Historia de la literatura gay. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

ZAPATA, L. Melodrama. México, D. F.: Quimera, 2008.

ZAVALA, I. El bolero: historia de un amor. Madrid: Celeste, 2000.

ZAYAS, E. C. Luis Rafael Sánchez: La importancia de llamarse Daniel Santos. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1988. (Reseña). Iberoamericana, n.146-147, v. 55, p.515-516, 1989.

ZAYAS, E. R. C. Reseña de Efraín Barradas: Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1981. Revista Iberoamericana, v.51, n.130-131, p.363-364, 1985.

ZORRILLA, R. O. Luis Zapata y El vampiro de la Colonia Roma. In: FERNÁNDEZ-PERERA, M. (coord.) La literatura mexicana del siglo XX. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/ CONAUTA/Universidad Veracruzana, 2008. p.401-456.

NOTAS

1 Posteriormente, a autora publicou, também, outro importante estudo sobre o tema. Cf. SANTOS, L. *Kitsch Tropical*. Los medios en la literatura y el arte. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

2A esse respeito, vale a pena conhecer as reflexões do autor sobre as relações entre a prosa brasileira e as interferências midiáticas em: SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

3 Em texto posterior, porém, o autor aponta o ano de 1975 como o ano de início do pós-*boom*. Cf. Shaw (2005).

4 No ensaio “La nueva novela latinoamericana”, Monegal (1968) adota o método geracional para tentar sistematizar as gerações da chamada *nueva novela latinoamericana*, entre as décadas de 1940 e 1960, aproximadamente, que estão na base do processo que culmina no *boom* literário dos anos 1960. Em seu estudo, Monegal identifica quatro gerações constitutivas da *nueva novela*: a) a dos escritores que publicam por volta dos anos 1940, como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, a qual ele considera como o marco na ruptura com a tradição narrativa anterior; b) os escritores que transformaram a forma narrativa em elemento central da discussão, como Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima e João Guimarães Rosa, apesar de que suas obras são praticamente simultâneas às da geração anterior; c) as “grandes máquinas de romancear” marcadas pela consciência da estrutura romanesca e pela sensibilidade em relação à linguagem

enquanto matéria narrativa, como Clarice Lispector, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guilleme Cabrera Infante e Mario Vargas Llosa, por exemplo, mas nessas a relação com as gerações anteriores é mais de diálogo (*trasvasamiento*) e coexistência do que de herança, como Monegal ressalta; e d) os escritores que aderem à experimentação com os *mass media* e mostram-se conscientes de que a própria forma do romance constitui uma de suas mensagens relevantes, como Gustavo Sáinz, Manuel Puig, Néstor Sánchez, Fernando del Paso, Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, entre outros. Como se nota, Emir Rodríguez Monegal também já demonstra certa consciência das limitações do critério geracional para tratar do tema das diversas etapas que vão da *nueva novela* ao *boom* e, diríamos hoje, ao pós-*boom*, apesar de que, na época em que o crítico escreve seu ensaio, o pós-*boom* ainda não tinha se delineado com suficiente visibilidade. Tais limitações tornam-se evidentes, para o autor, especialmente em razão da presença e ação simultânea de várias gerações no sistema literário latino-americano, em circulação sem nenhum critério geracional claro que organize seus vínculos com o sistema, fato para o qual os processos de publicação das grandes editoras, no contexto do *boom*, colaboraram, na medida em que divulgaram como contemporâneos entre si escritores e obras escritas e originalmente publicadas em datas e contextos variados.

5 Cf. MIJOLLA-MELOR, S.; PERRON, R.; GOLSE, B. (Eds.) *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005. No campo da psicologia analítica, a noção de arquétipo foi concebida por Jung, cuja hipótese considera a existência de formas inatas sem nenhum conteúdo que estruturariam os níveis fundamentais da psique, cuja existência se situaria além da própria psique. O arquétipo Simmesmo (*Selbst*) estaria no centro desse conjunto. Nesse sentido, o arquétipo é inapreensível, e o que se poderia conhecer a seu respeito são, na verdade, suas manifestações perceptíveis

pela psique. Potencialmente infinitos, os arquétipos manifestam-se em mitos, sonhos e símbolos que, vinculados às impulsões instintivas, constituiriam o(s) inconsciente(s) coletivo(s).

6 Em termos não mais de gênero, mas de construção, também é relevante a concepção de função construtiva elaborada por Tynianov, em: TYNIANOV, I. A noção de construção. In: TODOROV, T. *Teoría da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p.129-135. As funções construtivas são de dois tipos: a) função autônoma, isto é, o fator estrutural e procedimental de construção de uma obra particular; e b) função sinônima, por meio da qual os elementos particulares de distintas obras exercem, potencialmente, função(ões) correspondente(s), em nível relacional, numa série literária. Por exemplo: enquanto o romance *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, assume o gênero folhetinesco como elemento construtivo de sua estrutura narrativa, isto é, assume-o como função autônoma, o romance *La guaracha del Macho Camacho*, de Luiz Rafael Sánchez, recorre aos ritmos da fala e da música caribenhas para estruturar-se, e tais ritmos desempenham, estruturalmente, na narrativa, uma função autônoma. Ambos os romances agenciam funções autônomas distintas para obter o mesmo efeito: expressar certa ideia de alienação constitutiva de suas personagens. Ou seja, da relação das duas funções autônomas resulta uma função comum a ambas, a função sinônima.

7 No tratamento operacional dos elementos da narrativa, empregamos ao longo deste trabalho os conceitos de “tema” de “motivo” como os entendem os formalistas russos. Tomachevski define o tema como sendo a ideia comum ou central ao todo da história narrada, numa narrativa, obtida pela articulação das ideias particulares mobilizadas para a configuração de certo efeito de unidade do texto literário, no âmbito das ideias. Um motivo, por sua vez, consiste num subtema ligado ao tema central da história narrada, e pode associar-se às

situações vivenciadas pelas personagens, na narrativa, ou às próprias personagens. Cada narrativa é constituída por diversos motivos, pois, em princípio, cada frase pode apresentar um motivo mínimo, mas, obviamente, a análise do texto acaba privilegiando os motivos mais importantes para a sua configuração. Os motivos podem ser associados, quando são fundamentais para o andamento da história narrada e não podem, desse modo, ser ignorados, ou podem ser motivos livres, os quais, se forem subtraídos, não afetam as relações cronológicas e causais norteadoras do andamento das situações vivenciadas pelas personagens ou das próprias personagens. Enquanto os motivos associados são fundamentais para a configuração daquilo que se conta, os motivos livres são essenciais para a determinação do modo como a história narrada é contada.

8 Título original: *Cat people* (Estados Unidos, 1942), filme dirigido por Jacques Touneur.

9 O conceito de “estilema” é empregado, ao longo deste trabalho, segundo a definição de Umberto Eco, isto é, como unidade material mínima típica de determinado meio expressivo e de suas mensagens, em geral associado aos meios de comunicação, cuja presença numa manifestação semiótica potencializa o reconhecimento de um vínculo entre esse elemento mínimo (o estilema) e o horizonte do qual ele é proveniente. O termo costuma ser utilizado para tratar das linguagens dos *mass media* e, neste trabalho, é empregado para apontar a mobilização de traços estilísticos provenientes das linguagens dos *mass media* na configuração discursiva dos textos literários em análise. Cf. ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

10 Por razões funcionais, empregamos ao longo de nossas análises os conceitos de “história narrada” e “diegese” como equivalentes ao conceito de “fábula”, na terminologia dos

formalistas russos, isto é, como o conjunto de fatos ou acontecimentos que são comunicados numa narrativa, pautando-se, para isso, numa relação temporal e causal lógica. Há que ressaltar que, no entanto, não necessariamente tais acontecimentos aparecem dispostos na história narrada segundo a mesma ordem que seu desenvolvimento pressupõe, ou seja, por vezes os acontecimentos podem desenvolver-se numa ordem diferente daquela em que eles são apresentados ao leitor, no texto narrativo. Textualmente, por exemplo, uma história narrada pode ser apresentada ao leitor a partir do final (*in media res*), mas isso não altera a ordem lógica de seu desenvolvimento, na narrativa.

11 Susan Sontag define o *camp* como uma sensibilidade estética afim ao *kitsch*, que, no entanto, explora o mau gosto de um modo consciente, irônico e autoirônico, e em tamanha intensidade, que o assume, inclusive, como uma sensibilidade crítica que se constitui a partir de certa predileção pelo inatural e pelo artificial. A estratégia consiste em assumir que “Ser é Representar um papel” (SONTAG, 1987, p.323). Segundo Susan Sontag, a gênese dessa sensibilidade, originária ainda no século XVIII, é também o universo *kitsch*, mas o *camp* está diretamente associado ao gosto na era da cultura de massa. Por um lado, não se separa por completo do universo *kitsch*, pois o integra, porém o *camp*, por ser normalmente empregado de modo consciente pelos indivíduos, constitui-se numa verdadeira traição aos códigos tradicionais e, nesse sentido, se afasta da atitude *kitsch* mais característica, que crê que é inovação o que normalmente não passa de clichê. Conforme Sontag, o *camp* constitui uma “maneira de ver o mundo como um fenômeno estético” (SONTAG, 1987, p.327), estilizado, por meio da qual se exploram os artifícios que constituem o senso de beleza e naturalidade cultivado pela tradição, e os valores que orientam, tradicionalmente, o tecido social, desde a modernidade, ao menos. Desse modo, o lúdico se associa à estética *camp*. Então, o *camp* se liga a uma tentativa de

relativizar as oposições sólidas presentes nos padrões de julgamento modernos, no campo da arte e no tecido social. Por jogar tanto com o chamado bom gosto (pois é este o modelo que se toma) quanto com o mau gosto, põe em xeque a oposição natural/inatural, de forma que realiza uma ação potencialmente politizada de descentramento das noções de valor, gênero e indivíduo, que são históricas, como o próprio gosto *camp*. Essa atitude rompe com as tentativas de dicotomizar a coisa e sua representação, uma vez que, no *camp*, o elemento significativo só existe porque há a representação. É por essa razão que “a marca do *camp* é o espírito da extravagância” (SONTAG, 1987, p.337), e que ele está associado, por vezes, às expressões estéticas do universo gay e, particularmente, à *drag queen*. O *camp* não nega o arcabouço cultural instituído no tecido social, mas pauta-se na representação de indivíduos, objetos, atitudes e experiências que não cabem nas medidas sustentadas no tecido social, tradicionalmente. Como é um estilo difícil de classificar, ele apenas se apresenta como um padrão suplementar. O *camp* veicula, então, outro modo de ver a condição dos indivíduos, no tecido social, outra experiência daquilo que é *ser* humano, sugerindo que, no universo das relações sociais, os indivíduos existem em relação a determinadas intenções ou condições. Por isso, a sensibilidade *camp* procura estabelecer outra relação com o sério, como diz Sontag, não propriamente de oposição, por meio da teatralidade e do artifício.

12 A “écfrase” é considerada, aqui, como figura retórica que consiste na descrição verbal de imagens – em geral, pinturas, mas também imagens e cenas cinematográficas – por meio da linguagem verbal. Nesse sentido, não nos interessam, neste trabalho, as discussões pertinentes ao conceito de écfrase oriundos da retórica e da poética antigas. Para uma síntese das discussões a esse respeito, Cf. Rodolpho (2010).

13 Há nisso, também, um gesto *camp* por parte de Puig, pois,

ao apresentar Valentín, parodicamente, sob o prisma de uma heroína de filme melodramático, o escritor satiriza o tradicionalismo de certos grupos socialistas (especialmente de base leninista) em relação à homossexualidade, existentes na América Latina dos anos 1960 e 1970, entre eles o governo de Fidel Castro. Nesse sentido, *El beso de la mujer araña* segue a tendência ao “texto maricón” – a expressão é de Silvano Santiago (2008), apesar de que o crítico não a atribui a esse romance, e sim a outros de Puig –, marcado pelo desejo sexual velado, que, na obra do autor, já aparecia ao menos desde o romance *Boquitas pintadas* (1969), e pela criação de protagonistas que permitem uma identificação imediata, no nível do desejo, com certo modelo latino-americano de homossexual afeito ao estrelato dos filmes sentimentais hollywoodianos ou, mesmo, latino-americanos da primeira metade do século XX.

14 Não é inoportuno observar que Suzanne Jill-Levine (2002) recolhe em seu trabalho relatos de amigos e amigas da infância de Manuel Puig, nos quais eles afirmam que brincavam de fazer cinema, e Puig sempre gostava de ser roteirista e diretor, não só idealizando as personagens e escolhendo as atrizes que representariam os papéis, mas também acompanhando ele mesmo as representações idealizadas.

15 Direção de Miguel Morayta (México, 1949).

16 Direção de George Sidney (Estados Unidos, 1946).

17 Direção de Gilda de Abreu (Brasil, 1946).

18 O conceito de *kitsch* está associado ao falso, à mentira e ao inautêntico, e constitui um fenômeno social marcante, segundo Moles, numa dinâmica, no plano da cultura de massa, em que se “*produz para consumir e cria para produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração” (MOLES, 1972, p.20-21, destaques do autor). Moles refere-se

ao *kitsch* como um estilo sem estilo, justamente porque ele se compõe de uma mescla, geralmente excessiva, de elementos sedimentados ao longo do tempo, todos tomados como belos e provocadores de efeitos. Aliás, efeitoísmo é o traço definidor do *kitsch*, para Moles. Numa sociedade cuja dinâmica do capital leva, por vezes, os indivíduos a acreditarem que a posse de determinados bens equivale a possuir um estilo de vida, a sedimentação de estilos sucessivamente superiores, numa tentativa de “escalada sociocultural”, resulta num estilo sem estilo que, como o próprio Moles observa, tem como objetivo maior, a felicidade – o discurso de Moles é irônico –, concebida como satisfação das demandas de consumo. Desse modo, “a formação cultural que precede a criação da sociedade de consumo é um elemento importante para explicar a origem e a presença do *kitsch* em nossa cultura” (FRANCO JUNIOR, 1993, p.33).

19 Mario Vargas Llosa já tinha publicado, então, um conjunto de contos em *Los jefes* (1958), além dos romances *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967), *Conversación en la catedral* (1969) e *Pantaleón y las visitadoras* (1973). A obra do autor está marcada pela predominância da narrativa de caráter histórico e, nesse sentido, certa abertura à experimentação formal em *Pantaleón y las visitadoras*, a partir do diálogo com gêneros textuais associados ao universo burocrático militar, ainda que prefigure a aproximação aos gêneros massivos como o folhetim e o melodrama em *La tía Julia y el escribidor*, como nota González-Boixo (1977), não chegam a constituir “novos rumos” para a obra do autor, conforme esse mesmo estudioso apontava, logo após a publicação do romance que analisamos aqui, em 1977. De fato, conforme observa Bella Jozef (1974), Mario Vargas Llosa já se valia em sua obra de alguns temas e motivos potencialmente identificáveis com o folhetim e o melodrama. No entanto, o escritor peruano nunca abandonou seus pressupostos temático-formais e, nesse sentido, o todo de sua poética

está identificado com a narrativa mais característica do *boom* da literatura latino-americana, seja pelo tratamento de temas míticos e ainda ligados ao telúrico, seja pela concepção da narrativa enquanto totalidade de linguagem, ou máquinas de romancear, para empregar uma expressão de Emir Rodríguez Monegal (1968), a propósito do romance hispano-americano mais característico do auge do *boom*, durante a década de 60 do século XX. Desse modo, é razoável admitir que Vargas Llosa, pertencendo, em sentido geracional, à segunda e à terceira fases do *boom* (RAMA, 2005), justamente porque continua escrevendo nos anos posteriores à difusão narrativa desse período, se vale, em meados anos 1970, de recursos escriturais então já experimentados por narradores adeptos a uma abertura formal e uma aproximação dos produtos massivos e da indústria cultural, como Manuel Puig, entre outros, para ampliar o alcance de sua literatura junto ao público-leitor. Por mais que constatemos, internamente à estrutura de seu romance, uma adesão ao folhetim, ao melodrama e ao radioteatro que fazem de *La tía Julia y el escribidor* uma espécie de homenagem aos universos culturais popular e massivo com que o romance dialoga, o autor nunca se aproximou, de fato, das concepções e dos pressupostos temático-formais do pós-*boom* da literatura latino-americana, no conjunto de sua obra poética. Essa é uma questão complexa que aqui não podemos sintetizar, mas que aponta para a relevância – ao menos no que se refere à circulação literária e à adesão dos leitores – das narrativas de viés melodramático criadas e atualizadas por romancistas do pós-*boom* nos anos 1970 e 1980, aproximadamente.

20 Essa é, também, uma prática associada à recepção literária comum no âmbito da cultura de massa, desde o surgimento do folhetim, na primeira metade do século XIX. Marlyse Meyer (1996) relata em seu livro que, durante a publicação seriada de *Os mistérios de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue, muitos leitores escreviam cartas ao autor, pedindo-lhe que intercedesse pelo destino de determinadas personagens, ou

que recuperasse, para o público, alguma personagem simplesmente desaparecida da trama narrativa. Essa adesão do público à narrativa folhetinesca põe em cena, também, a complexa relação entre o público, o meio e a mensagem, na cultura de massa. Na verdade, esse é um traço da leitura de tais produtos que, por um lado, remete ao caráter coletivo da leitura ou da audição de histórias, na cultura popular (MARTÍN-BARBERO, 2001), cujos resíduos se mostram presentes na recepção do cinema, da radionovela e da telenovela, na América Latina. E, por outro lado, constitui uma problemática hermenêutica para os esquemas analíticos mais correntes para o estudo da cultura e dos meios de comunicação de massa. Pois tanto as perspectivas informacionais – cujos esquemas analíticos costumam focalizar os diversos aspectos do sistema de comunicação sem considerar as dinâmicas de intercâmbio, ruídos e intervenção por que a mensagem passa entre a emissão e a recepção, fator que constitui, em si mesmo, um dado da própria recepção de tais produtos – quanto as perspectivas sociológicas – centradas no suposto digirismo da indústria cultural e de seus produtos – acabam, por vezes, desconsiderando ou engessando as possibilidades de ação dos indivíduos (leitores e receptores) sobre os produtos que consomem. Num afã de denunciar o conservadorismo das formas ou o dirigismo dos meios, ambas as correntes por vezes desconsideram a limitação metodológica implicada na escolha de ignorar a significação político-cultural tanto dos conteúdos quanto dos próprios gestos de leitura associados à recepção e ao consumo de tais produtos, desconsiderando, pois, justamente o caráter processual inerente à comunicação.

21 Em princípio, o melodrama, enquanto gênero, é anterior ao folhetim, e este estabeleceu com aquele uma relação de diálogo desde suas origens, seja a partir de temas, motivos e um público comum em potencial (MEYER, 1996), seja porque muitos dos autores de melodramas, no século XIX, foram, também, autores de folhetins (THOMASSEAU, 2005). Na América

Latina, como também observa Marlyse Meyer (1996), tal vinculação na constituição estrutural é tão comum que se chega, por vezes, a empregar os termos como sinônimos. Segundo Martín-Barbero, “o gênero *melodrama* será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos – na qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) –, e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina, ao radioteatro e à telenovela” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.16-17).

22 A recriação, na narrativa, remete ao filme mexicano *La malquerida* (1949), dirigido por Emilio Fernández, uma adaptação da obra homônima do espanhol Jacinto Benavente.

23 VARGAS LLOSA, M. *La tía Julia y el escribidor*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2003, p.474.

24 É o caso do Sargento Lituma, personagem criada pelo autor no conto “Un visitante”, da coletânea *Los jefes* (1958), que volta a aparecer, por exemplo, em *La casa verde* (1966), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *La Chunga* (1986 – teatro) e *Lituma en los Andes* (1993). Sobre a presença, especificamente, desta personagem na obra do autor, Cf. Navarro (1998).

25 Nesse sentido, tanto a estética melodramática quanto o Surrealismo apresentam certa desconfiança em relação ao real, o que justifica uma abertura à imaginação como via de acesso e de expressão da subjetividade em ambos. Não é uma casualidade, então, que o folhetim e o melodrama recorram ao imaginário popular, na América Latina, para sua configuração, pois esse é um modo moderno de reivindicar as fontes da imaginação poética, no âmbito da cultura. Outra semelhança

entre o melodrama e o Surrealismo se encontra no fato de que ambos valorizam a expressão das emoções e da imaginação como via de acesso a um estado de distração que funciona como alternativa de liberação e como potencial via de enfrentamento às amarras sociais. Cf. Birkenmaier (2008); Breton (1997).

26 A primeira edição do romance não apresenta data, porém na última página da narrativa, após a conclusão da história narrada, menciona-se que o romance foi escrito em Havana, de março de 1982 a dezembro de 1983. Por essa razão, nossas referências ao romance tomarão como base o ano de 1983.

27 Os paradigmas a partir dos quais se desenvolvem as concepções de técnica criativa na literatura latino-americana a partir da década de 1960 se abrem a limites perceptivos amplos, tributários dos avanços nos estudos da psicanálise, da linguística e história modernas, que passaram a questionar toda noção de desenvolvimento linear e progressivo da história humana, culminando, também, na necessidade de uma reflexão mais detida nos modos de representação cultural dessa realidade. Por outro lado, esse paradigma age, em certo sentido, num processo afim ao operado pelas vanguardas artísticas latino-americanas das primeiras décadas do século XX, que questionaram o realismo burguês oitocentista, em nome do realismo. Nas palavras de Benedito Nunes (1983), trata-se de um modo encontrado, por meio dos desdobramentos internos da narrativa, para o desajuste ou a nova articulação com a realidade se declararem. Realidade, nesse sentido, significando um certo modelo de realidade. Desse modo, o questionamento dessa literatura procura transgredir “uma espécie datada de realismo [...]”.// Trata-se do realismo oitocentista, mais propriamente do naturalismo, a que corresponde o romance como estrutura unilinear, cenográfico quanto ao espaço, estático quanto ao tempo, objetivista quanto à visão das personagens, acontecimentos e situações, reprodutivo de cenas interiores ou exteriores, psicológicas ou sociais da “vida real”,

modelo via de regra ingênuo, despercebido da ilusionística e deformante trama de representações do senso comum, isto é, das representações sociais e das concepções de mundo, de que descendem, através da linguagem, os universos simbólicos da literatura” (NUNES, 1983, p.46).

28 A natureza complexa da relação entre o popular e o massivo presente em *Bolero* é uma característica, também, de outros romances que pertencem à categoria de narrativas de estética melodramática do pós-*boom*, e sua natureza ainda não está totalmente esclarecida. Trata-se de um procedimento de adoção, para o plano de representação literária, de modelos extraídos de ícones, valores ou símbolos não integráveis ou não totalmente integrados à sociedade de consumo e aos padrões de gosto que, sob as ações difusoras da indústria cultural, funcionam, também, como uma tentativa comercial de homogeneização dos padrões de consumo que têm por base o *american way of life*, mas também princípios e modelos de consumo que alcançam até mesmo as categorias identitárias de gênero, e os seus padrões de gosto e comportamento. Nesse sentido, a assunção de tais modelos funciona como uma alternativa de resistência às tentativas de imposição de gosto e valores pela via do consumo no universo que as histórias narradas em tais narrativas representam. Podemos encontrar esse mesmo recurso na configuração de personagens como Molina, protagonista de *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, cuja ideia de homossexual que representa não corresponde aos modelos efetivamente vigentes na América Latina dos anos 1970, modelo que seria retomado, posteriormente, por Pedro Lemebel para a criação da personagem-protagonista Loca del Frente, no romance *Tengo miedo torero*, publicado em 2001, cujos escritos iniciais são da década de 1980. *Bolero*, por sua vez, adere a essa perspectiva na configuração da personagem Beto Galán, que, apesar de ingressar, de certo modo, no âmbito do estrelato musical latino-americano dos anos 1940 e 1950, nunca abandona seus vínculos com

suas origens étnicas (é um mulato) e com a cultura popular em meio à qual surge.

29 O próprio conceito de realismo, no campo dos estudos literários, é complexo. Roman Jakobson, no texto “Sobre o realismo artístico” (originalmente publicado em 1921), discute o uso do termo “realismo” como elemento terminológico empregado pela crítica de arte e chama a atenção para o fato de que, na maioria das vezes, a noção de realismo é empregada como se fosse um conceito bem determinado, identificado com a verossimilhança e com a noção de verdade, herdeira do cientificismo do século XIX, como se se tratasse de uma ideia atemporal e autoevidente. No entanto, como todo conceito, o conceito de realismo também é histórico. Jakobson defende que ele deve ser analisado tanto do ponto de vista a) do emissor: uma obra pode apresentar uma intenção ou uma proposta realista e cumpri-la ou não; quanto b) do receptor: uma obra pode não apresentar uma intenção ou uma proposta realista e, no entanto, ser recebida como tal, pelo público, em geral, e pela crítica, em particular. Para Jakobson, a partir da justaposição de recortes históricos, há, ao menos, duas ambiguidades possíveis para cada ponto de vista acerca do realismo, que são: a tendência à deformação dos gêneros vigentes, entendida como uma aproximação à realidade, em razão de transformações histórico-culturais, sociais, tecnológicas ou perceptivas – é o que se nota nas propostas das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, em nome do realismo; e a tendência conservadora restrita a uma tradição, que é interpretada como sendo a mais próxima da realidade – é o que ocorre quando a crítica julga o caráter realista de uma obra da segunda metade do século XX tomando como paradigma a escola realista do século XIX. No caso “b”, as possibilidades são: o receptor é um revolucionário em relação aos códigos e aos padrões vigentes e tende a identificar as mudanças no(s) modo(s) de representação em nome do realismo como uma aproximação da realidade, valorizando, portanto,

as transformações operadas em tal(is) modo(s) de representação; e o receptor assume uma posição conservadora em relação ao(s) modo(s) de representação empregado(s) e tende a considerá-lo(s) uma deformação da realidade. Cf. Jakobson (2013).

30 Conforme nota Auerbach, “en la literatura moderna, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, como de alta política o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados por el arte imitativo, y lo son la mayoría de las veces, de manera severa, problemática y trágica” (AUERBACH, 1950, p.37). Auerbach pretende mostrar que, em contraposição às literaturas antigas, nas quais havia uma tendência à rígida correspondência entre os gêneros (épica, tragédia e comédia) e a natureza das realidades representadas (elevada, problemática ou vulgar), as literaturas modernas (especialmente a partir do século XIX) ampliaram os limites do realismo, representando a vida cotidiana de modo a aproximar o representado e o convencionalmente aceito como real. Em termos procedimentais, isso corresponde a uma maior abertura aos modos de falar próximos à coloquialidade e a um investimento na profundidade psicológica de personagens, mesmo que sua realidade imediata não se identifique, por vezes, a uma condição social ou não pertença a uma causa considerada elevada. Nesse sentido, Auerbach considera, ainda, que é típico das literaturas modernas o potencial de representação de quadros histórico-sociais e econômicos significativos para o desenvolvimento narrativo, isto é, que esses fatores, na narrativa moderna, são mobilizados para a constituição de representações simbólicas norteadoras de conflitos dramáticos envolvendo personagens com uma psicologia complexa, e não apenas para a figuração descritiva de quadros gerais secundários pouco importantes para o conflito dramático. Logo, o cotidiano representado de modo realista, em sentido amplo, por vezes marcado pela estratificação cultural e vinculado ao estado psicológico de personagens, é, segundo o autor, capaz

de influenciar, coerentemente, suas ações e seus conflitos internos entre o ser e o fazer ou entre o ser e o parecer, prestando-se, portanto, a um investimento narrativo em situações problemáticas e, potencialmente, representativas de realidades histórico-sociais amplas. Auerbach já observa, também, que o advento do cinema ampliou as possibilidades de representação mimética da literatura, pelo fato de ter tornado comum à percepção humana e ao imaginário do leitor e do espectador a apresentação simultânea ou próxima, no espaço e no tempo, de lugares e situações potencialmente distantes ou desconectados. Não é difícil notar, pois, que, para Auerbach, o romance (e especialmente o romance realista do século XIX) é o gênero que cumpre de modo mais eficiente tal função, nas literaturas modernas. Essa perspectiva encontra certa correspondência, também, na visão de Lukács acerca do romance enquanto gênero. Em seu “Ensaio da tipologia da forma romanesca” (LUKÁCS, 2000), ao tratar do que chama de romance de superação das formas sociais, Lukács defende o caráter de distanciamento entre o herói e os deuses e da descentralização daquele, que adquire um destino comum, no gênero romance. Desse modo, dá-se uma problematização da natureza do próprio tempo do romance, em que se flagra a ausência de uma duração efetiva. Nessa esfera de realidade, segundo Lukács, o indivíduo aparece, então, isolado e marcado pelo caráter de contestação aos modelos sociais e por uma nostalgia idealista calcada, ainda, na ideia de um passado perdido, de cuja perda o próprio indivíduo se sente culpado.

31 Esse é um procedimento recorrente nos romances do pós-*boom* em análise neste estudo. Por meio dele, em cada caso, um sentido particular da noção de realidade se especializa, justificando as escolhas procedimentais dos artistas, que se propõem representar a realidade, ora em nome da verossimilhança, como no realismo da escola homônima, no século XIX, ora multiplicando os pontos de vista sobre um determinado objeto, procurando torná-lo mais palpável, de modo

que, do entrecruzamento, da complementação e, mesmo, da contradição de perspectivas e de pontos de vista, possa surgir, na realidade representada e criada na linguagem, uma visão sintética do mundo representado, ou, ainda, a problematização, no nível do desejo, da possibilidade de representação mímica do mundo na linguagem. De certo modo, não houve, propriamente, um descrédito da técnica de representação realista difundida pela escola homônima, no século XX, mas uma crítica da ideologia a ela associada na modernidade, que passa a ser vista, então, com suspeição. As catástrofes e manipulações a ela vinculadas ganham destaque no processo de crítica por que ela passa a partir da segunda metade do século XX. O romance do pós-*boom*, ao voltar-se para a criação de uma realidade feita, fundamentalmente, de linguagens já decodificadas, se justifica em nome de uma representação realista da realidade latino-americana da época, cujo pilar norteador é a concepção de que a linguagem constitui um meio de criação e legitimação de realidades capaz de conferir forma representável à expressão do pensamento humano. Se pensarmos, por exemplo, nos romances *Boquitas pintadas*, de Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, nota-se que Manuel Puig opta por um modo de representar a realidade por meio de procedimentos narrativos afins ao estado de despreendimento das coisas e de coisificação do homem, pautado na montagem mais experimentalista, afim aos modos de representação do *nouveau roman* e à *nouvelle vague*. Já Caio Fernando Abreu imita um retorno à técnica narrativa realista mais tradicional, ancorada na produção de um efeito de continuidade entre uma situação dramática e outra que, em termos também cinematográficos, se ajusta à montagem típica do cinema clássico, que procura conferir um efeito de naturalidade aos cortes, como se a história narrada se contasse por si mesma. No romance de Abreu, o efeito resultante da exploração desse procedimento, no entanto, é a explicitação de seu caráter de construção linguística.

32 As narrativas de artista (na verdade, “romances de artista”) são recorrentes na literatura moderna, e na narrativa hispano-americana, poderíamos encontrá-las, ao menos, desde o modernismo, em textos como o romance *De sobremesa* (publicado em 1925, mas escrito entre 1887-1896), do colombiano José Asunción Silva. Tradicionalmente, porém, tem-se a representação do artista culto ou representante do que se costuma considerar como sendo pertencente à chamada alta cultura, incompreendido e sem lugar no universo de que faz parte, condenado a enquadrar-se às necessidades utilitaristas do sistema capitalista de produção e a uma visão burguesa da arte, na dinâmica da modernidade, ou a viver angustiado pela incompreensão de que é vítima.

33 Sob um olhar diacrônico, nota-se que também se trata da atualização de um processo de abertura do campo literário, na América Latina, rumo aos setores populares e às vozes culturais identificadas com a periferia, com a linguagem coloquial e com as variedades étnicas presentes em todo o tecido social e, conseqüentemente, substrato de suas manifestações culturais. Cf. Pizarro (1995).

34 Ocorrido em 26 de julho de 1953, sob a idealização de Fidel Castro e seus companheiros, o assalto ao quartel de Moncada, situado em Santiago de Cuba, o mais importante do país na época, tinha como objetivo a tomada do quartel, a distribuição de armas ao povo, a ocupação de pontos estratégicos da região e a conclamação do povo à luta contra a ditadura de Fulgencio Batista. Contudo, a investida foi marcada por falhas organizacionais que levaram a ação ao fracasso. Mas, segundo Emir Sader, o episódio de Moncada tornou-se o primeiro passo efetivo para o processo que resultaria na Revolução Cubana de 1959. Cf. Sader (1985).

35 A história da independência cubana, bem como o processo insurrecional que leva à Revolução Cubana de 1959, estão

marcados pela participação popular. Na chamada primeira guerra pela independência de Cuba, entre 1868 e 1878, dirigida por proprietários rurais da ilha, já era notável a participação das camadas populares, tanto ex-escravos que formaram as tropas para lutar contra os espanhóis quanto líderes populares, como o mulato Antonio Maceo e seus irmãos. Na década de 1920, por sua vez, o ditador Gerardo Machado reprimiu sistematicamente uma significativa oposição popular a seu governo. Em 1932, quando Fulgencio Batista assume o poder, por meio do golpe militar que depõe Gerardo Machado, o movimento também se dá em meio a pressões populares que reivindicam a democracia, e quando Batista assume o governo, Cuba está envolvida em uma intensa mobilização do povo. Ainda na década de 30, o governo de Prío Socarrás será marcado pelo apoio popular, especialmente entre a juventude, quando surge, no cenário político cubano, a figura de Fidel Castro. E o processo da Revolução propriamente dita mobilizou o “descontentamento do povo contra as condições de miséria, corrupção, falta de liberdade, dependência” (SADER, 1985, p.5) para o êxito da ação de tomada do poder, em 1959. Independentemente da avaliação que se faça do histórico político cubano e de suas lutas pela democracia, pode-se ressaltar, nele, a expressiva participação popular, e a narrativa de *Bole-ro* dialoga com tal ideia para a sua constituição.

36 Segundo Marlyse Meyer, no século XIX, o folhetim constituiu-se numa espécie de vale-tudo, que “suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços no gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas” (MEYER, 1996, p.57-58). O desenvolvimento do

romance folhetim, na França, ainda de acordo com a autora, pode ser identificado a três momentos históricos em que se inscreve a própria época do romance-folhetim – primeira fase (1836-1850); segunda fase (1851-1871); e terceira fase (1871-1914). O *fait divers*, por sua vez, surge para a imprensa de grande circulação, inicialmente como uma espécie de subproduto do folhetim, ainda que sua gênese possa ser anterior. De certo modo, “o folhetim ficcional inventando fatias de vida servidas em fatias de jornal, ou *os fait divers* dramatizados e narrados como ficção, ilustrados ambos com essas gravuras de grande impacto, ofereciam às classes populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sentimentos e notícias [...] reatualizados nos termos da modernidade urbana” (MEYER, 1996, p.224). Marlyse Meyer afirma que, na chamada terceira fase do folhetim, na França, o *fait divers* tinha se popularizado de tal forma que se constituía, também, numa espécie de concorrente do romance-folhetim, em seu potencial de atrair o público leitor, ainda que, em sua estrutura, o *fait divers* seja ainda mais massificado do que o romance folhetim, justamente por ancorar-se no âmbito dos acontecimentos noticiosos. Pode-se, pois, dizer, que o *fait divers* surge, originalmente, no contexto de fragmentação e folhetinização da informação, na imprensa de massa. Desde então, o *fait divers* “parece anunciar a tônica da informação de hoje, que já não separa o público do privado e tornou muito tênues as fronteiras entre imprensa marrom e imprensa ‘séria’. Uma informação que suscita a curiosidade de um público para quem o ‘excesso’ visceral do melodrama sempre foi ‘natural’ e se insere como luva no que chamei ‘rocambo-lização’ avassaladora da sociedade/das sociedades” (MEYER, 1996, p.225). Do ponto de vista de sua constituição estrutural, Roland Barthes, num ensaio intitulado, justamente, “La estructura del suceso” (A estrutura do *fait divers*), apresenta esse gênero escritural como procedente “de uma classificação do inclassificável, o resíduo desorganizado das notícias, sua essência negativa, que só começa a existir aí onde o mundo

deixa de ser nomeado e submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc.). Numa palavra, é uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, isto é, anômicos, que se costumam classificar, de modo casto, sob a epígrafe dos *Varia*” (BARTHES, 2003, p.259). Sua estrutura é constituída de um elemento informativo intrínseco que, desse modo, não precisa, de fato, de um acontecimento ou uma situação pré-existente ou exterior a ele para sua cofiguração e elaboração, por mais que se possam identificar situações semelhantes no contexto exterior ao texto. Estruturalmente, portanto, o *fait divers* “é uma informação total, mais exatamente, imanente, que contém em si mesma todo um saber: não é necessário saber nada do mundo para consumir-se um *fait divers*, ele não remete, formalmente, a nada além de si mesmo. Naturalmente, seu conteúdo não é alheio ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, extravagâncias, tudo isso remete ao homem, sua história, sua alienação, seus fantasmas, seus sonhos, seus temores. [...] [Mas] sem duração e sem contexto, o *fait divers* constitui-se num ser imediato, que não remete, ao menos formalmente, a nada implícito [...]. A sua imanência é o que o define (BARTHES, 2003, p.261). Internamente, sua estrutura se pauta, basicamente, em dois tipos de relações: a) relações de causalidade (que, em geral, não podem ser imediatamente explicadas, ou sofrem desvios, ou, ainda, são de natureza surpreendente); e b) relações de coincidência, que configuram uma espécie de repetição que impulsiona a imaginação a buscar causas desconhecidas. De modo geral, a estrutura do *fait divers* desvia o foco do interesse para as *dramatis personae* e, além disso, por vezes investe na exploração de causalidades aberrantes ou surpreendentes. Nesse sentido, “é no ponto de articulação de dois movimentos – causalidade aleatória e coincidência organizada – que se constitui o *fait divers*: ambos acabam, efetivamente, encobrendo uma região ambígua, na qual o fato é totalmente vivido como um signo cujo conteúdo é, entretanto, incerto.

Desse modo, situa-se não num mundo sem sentido, mas num mundo da significação, [o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado]; este é, provavelmente, o estatuto da literatura, ordem formal na qual o sentido fica, ao mesmo tempo, proposto e decepcionado” (BARTHES, 2003, p.271).

37 No romance *María* (1867), do escritor romântico colombiano Jorge Isaacs, por exemplo, o protagonista Efrain aparece inúmeras vezes chorando, e esse traço melancólico constitui-se numa de suas maiores marcas enquanto personagem, na narrativa. Apesar de o traço melancólico também aparecer associado à personagem María, na narrativa, há uma diferença fundamental entre um caso e outro. Em relação a María, o traço melancólico assume uma dimensão patológica, que se identifica com a fragilidade física (e erótica) da moça, que padece não só de epilepsia, mas também de histeria. Em Efrain, no entanto, esse traço aparece combinado com a intelectualidade, de modo que a delicadeza conota paternalismo e doçura, elementos mobilizados para a configuração de uma personagem simpática (Efrain) querida por todos, na diegese, inclusive por aqueles que poderiam ver no rapaz um concorrente ou uma ameaça. Nota-se, na diegese deste romance, que a delicadeza, quando aparece como único traço definidor do indivíduo – homem ou mulher – conota fragilidade e, por vezes, pode parecer negativa (especialmente no homem), porém quando combinada com as habilidades de caça, monta e com a capacidade intelectual, é vista positivamente, o que na narrativa se coaduna à configuração da personagem Efrain. Há nisso, também, evidentemente, certo afã de distinção social.

38 *Il postino*, dirigido por Michael Radford e protagonizado por Massimo Trisi (o carteiro) e Philippe Noiret (Pablo Neruda). Diferentemente do filme de 1983, dirigido por Skármeta, em cujo roteiro a história ocorre em Isla Negra, no Chile dos anos 1970, o filme de Radford é ambientado na Itália nos anos

1950. Em ambos os filmes, altera-se um dado fundamental da narrativa do romance de Skármeta: a juventude (praticamente adolescência) do carteiro, de apenas 17 anos, no momento inicial da diegese do romance.

39 Transcrição da entrevista mencionada, especificamente do trecho entre 08 minutos e 05 segundos e 09 minutos e 50 segundos. A entrevista pode ser consultada pelo endereço www.youtube.com/watch?v=_P4NV4zjNis. Último acesso em 01 de abril de 2013.

40 Essa ideia, aliás, é corroborada pelo próprio Pablo Neruda, que, em entrevista, conta que após a premiação começou a receber telegramas de todos os partidos políticos, dos amigos, inclusive de quem estava na prisão (obviamente por razões políticas), enfim, de modo que, na diegese, a conquista do Prêmio Nobel confere um sentimento de vitória coletiva às personagens. Cf. a entrevista mencionada em: <www.youtube.com/watch?v=vho-po23vKc>, acesso em 27 mar. 2013.

41 Um deles, inclusive, é discretamente lembrado, no trecho citado, quando o narrador afirma que a cintura de Beatriz é “de esas que se cogen para bailar tango hasta que la madrugada y el vino se agotan” (SKÁRMETA, 1996, p.41). Há, nesse detalhe, uma possível referência ao poema “Tango do viúvo”, de Neruda, que o poeta dedicou a Josie Bliss, jovem da Birmânia com quem teve um envolvimento amoroso quando vivia na Batávia, ao que parece na época em que era casado com Maria Antonieta Hagenar. O comportamento passional de Josie Bliss, que, segundo Skármeta, um dia tentara esfaquear uma garota que tinha ido visitar Neruda, leva o poeta a convencê-la a deixá-lo e a voltar para sua terra natal. Essa relação conturbada (que poderia ser tema de um folhetim) é recriada no poema e, por sua vez, discretamente aludida nesse trecho da narrativa do romance, pela menção ao tango.

42 Cf. Knights; Fernando-Holguín (2008). Os ensaios do livro tratam de diversas obras narrativas da literatura hispano-americana pautadas no diálogo com o bolero e outros ritmos musicais muito presentes na cultura dos países caribenhos ou, mesmo, de toda a América Latina.

43 Juan Gelpí (1993) observa que a obra narrativa de Luis Rafael Sánchez, a partir de *La guaracha del macho Camacho*, apresenta uma série de isotopias formais pautadas na recorrência do número três – anáforas trimembres, repetições e paralelismos, etc. A organização de *La importancia de llamarse Daniel Santos* em três partes – excluindo-se o que pode ser tomado como sendo elementos pré e pós-textuais – dá continuidade a essa aparente tendência escritural. Gelpí defende que tal recorrência pode ligar-se à presença de certa tradição ficcional e ensaística porto-riquenha preocupada com as questões identitárias do país e a necessidade de uma progressiva independência intelectual de Porto Rico, país marcado pelas dimensões culturais hispânicas e estadunidenses anteriormente impostas, mas, aparentemente, ainda carente no tocante à consciência e a elaboração de uma dimensão cultural própria, porto-riquenha – que seria, portanto, sua terceira dimensão. As considerações de Gelpí suscitam o interesse por um aspecto da obra de Luis Rafael Sánchez ainda hoje não muito estudado, que merece atenção por parte da crítica: as representações temático-formais dessa possível “terceira dimensão crítica e cultural em sua obra”. Parece ser possível considerar a hipótese de que o escritor formula, também, sua resposta e perspectiva à questão, em sua escrita, ainda que o procedimento não esteja muito claramente avaliado na análise de sua obra ficcional.

44 Essa definição de ritmo foi formulada pelo Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva. Sua natureza estrutural a torna ampla e rigorosa o suficiente para ser empregada em relação a várias linguagens (por exemplo, a linguagem literária, a

música, o cinema, a pintura, etc. O registro do conceito, aqui, provém de nossas anotações de aula da disciplina Tópicos em Literatura Brasileira: “Narrativa Experimental”, oferecida pelo Prof. Dr. Antonio Manoel no primeiro semestre de 2009, no PPGLetras da Unesp/Ibilce, quando cursávamos o Mestrado em Letras.

45 Este ensaio foi lido em diversas universidades norte-americanas e em Porto Rico antes de ter sido publicado em livro. A versão que empregamos aqui é uma cópia transcrita a partir do original em VHS de uma leitura realizada pelo autor em 29 de abril de 1987, em um evento do Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Porto Rico. Uma cópia da fita foi cedida a Julio César Sánchez Rondón pela bibliotecária da Universidade de Humacao (Violeta Guzmán) e dessa fita foi transcrita e recolhida em anexo no trabalho de Rondón (2006).

46 Eliot formula o conceito de “despersonalização” como equivalente à necessária extinção da personalidade e da facticidade biograficamente observáveis do indivíduo escritor na configuração de sua obra literária, mesmo quando ele se origine em experiências marcadamente pessoais, considerando, desse modo, que o procedimento permite ao escritor transpor suas experiências individuais para o literário sem desprezar o arcabouço cultural que o passado lhe oferece – isto é, a tradição –, pois se trataria de uma maneira de dar relevo ao meio – o literário – em detrimento do dado factual, de modo a possibilitar infinitas conexões temporais entre um texto literário determinado e todos os demais existentes que, por essa via, portam uma existência e uma atualidade sincrônicas em relação à criação nova, algo que podemos pensar, também, a partir do conceito de poética sincrônica, de Haroldo de Campos (1977). Há, entretanto, em relação ao conceito de Eliot, um conservadorismo que não condiz com a postura de Luis Rafael Sánchez, visto que o poeta norte-americano reforça a

permanência de uma tradição em detrimento da inovação – o talento individual. Certamente, há, também, em Luis Rafael Sánchez, um diálogo com certa tradição literária, inclusive nacional, como observa Gelpí (1993), que ultrapassa os limites de nossa discussão, mas que também não é da ordem da permanência nos limites de seu legado. De qualquer modo, recorreremos, em nossa análise, ao conceito de “despersonalização”, operacionalizando-o, porém, com essa leve distorção, que consideramos pertinente aos nossos objetivos analíticos neste trabalho.

47 Happalong Cassidy é uma personagem das histórias de faroeste que se tornou muito conhecida nos anos 40 e 50 do século XX, nos EUA, inicialmente pela programação radialista e, posteriormente, no cinema, interpretado pelo ator William Boyd (GRAMS, 1999). GRAMS, M. The 104 Hoppy Radio Programs. 2009. Disponível em: www.b-wseters.com/hoppy3b.htm. Acesso em 30 julho 2012.

48 O que põe em evidência, também, outro traço da constituição dialógica desse romance: seu título é uma paródia ao título de *The Importance of being Ernest* (1895), de Oscar Wilde.

49 É o próprio Manuel Puig que menciona, em entrevista, que tinha tomado esse modelo para a criação literária da personagem Molina, de *El beso de la mujer araña*. Loca del Frente é, por sua vez, uma personagem cuja configuração coincide com a de Puig – que deve ter servido de modelo a Lemebel –, e o modelo de ambas é o mesmo. Puig fala sobre a escolha de Molina como protagonista de seu quarto romance ao tratar de vários outros aspectos de sua vida, de literatura e de sua produção literária, numa entrevista razoavelmente longa (43min 45seg) concedida a Joaquín Soler Serrano, para o programa *A fondo*, da série *A fondo* da Radiotelevisión Española (RTVE). Não temos informação certa sobre a data da entrevista, porém, tendo em vista que nela *El beso de la mujer araña*

consta como o último romance de Puig publicado, até aquele momento, supõe-se que a entrevista tenha ocorrido entre meados de 1976 e 1979, visto que seu quarto romance foi publicado em 1976 e o romance seguinte, *Pubis angelical*, só seria publicado em 1979.

50 Segundo a autora, tais traços se ligam à projeção de sociedades civis a partir “de heróis patrióticos altamente feminizados. Quase à imagem de Werther, sem perder a razão por causa da paixão, jovens rapazes idealizados possuíam aparência delicada e sentimentos sublimes semelhantes o suficiente ao de jovens moças idealizadas para desenvolver com elas laços íntimos” (SOMMER, 2004, p.31). Ainda segundo Sommer, esse modelo de herói precisou ser estabelecido porque o “machismo mortífero” estava ultrapassado em muitas das jovens nações que tinham criado ficções de fundação duradouras e, desse modo, o modelo precisou ser atualizado, também, entre outras razões, porque tais ficções precisavam projetar ideais de famílias felizes e produtivas, já que povoar era, também, civilizar e promover as jovens nações em vias de consolidação.

51 Escrita por Gilberto Braga em coautoria com Ricardo Linhares, essa telenovela teve como núcleo narrativo principal aquele formado pelo cirurgião mau caráter Felipe Barreto (Antônio Fagundes) que, mesmo sendo casado com Stella (Glória Pires), se encanta pela jovem e humilde professora Márcia (Malu Mader), que é noiva de Walter (Tadeu Aguiar), rapaz que trabalha na clínica de Felipe Barreto. Ao descobrir que Márcia é virgem, o médico fica ainda mais atraído por ela, a ponto de apostar com Julio (Daniel Dantas), durante o casamento da moça, que a seduziria e teria relações sexuais com ela antes do noivo. Oferece, então, ao casal uma viagem para o Canadá e lá consegue seu objetivo, antes da noite de núpcias. No capítulo final, Felipe Barreto, que se separara de Stella, casa-se com a jovem Alice. Para ressaltar o caráter ca-fajeste do protagonista, na cena final, imediatamente após a

celebração do casamento, a câmera se aproxima em *close-up* de Felipe Barreto, que, com um leve sorriso de malandro, observa, em relação à moça: “e é virgem!”. Certas homologias entre a aparência sedutora do protagonista Felipe Barreto e o então presidente Fernando Collor de Mello são, hoje, evidentes. A máscara que reveste a vida do primeiro – um cirurgião plástico, logo, preocupado pelas aparências – também se sobrepõe à do presidente que, de certo modo, não só seduziu, mas também abusou do país, numa história que os brasileiros conhecem bem.

52 Agradecemos a indicação da leitura desse texto de Tales A. M. Ab-Saber feita pelo prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim.

53 Cf. por exemplo: MATTOS, C. F. *O arquipélago: a poética descentrada de Manuel Puig*. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola e Hispano-americana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. JASINSKI, I. *O Olhar cinematográfico e a voz do enigma: Uma leitura de Buenos Aires affair e Onde andaré Dulce Veiga?*. 210 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998. FABRY, G. *Personajes y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Frankfurt/Madri: Vervuet/Iberoamericana, 1998. GOLDCHLUK, G. B. *Intertextualidad y genesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*. 498h. Tesis Doctoral (Letras). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, 2003.

54 Em princípio, “radioteatro” e “radionovela” não são sinônimos perfeitos, especialmente quando se considera que o radioteatro é anterior e, em sua gênese, não está associado à representação de temáticas centradas no conflito amoroso de orientação melodramática, como, posteriormente, a radionovela o fez (Cf. MARTÍN-BARBERO, 2001). Considerando-se, entretanto, que o tipo de narrativa radiofônica que nos

interessa, particularmente, neste trabalho é aquele já identificado ao que se poderia classificar como pertencente à última fase do radioteatro (ou radionovela propriamente dita), de natureza tipicamente melodramática, a distinção entre os conceitos será de pouca importância para nós, aqui, pois os tomamos, aparentemente, no ponto em que se tocam, historicamente. De qualquer modo, procuramos empregar um e outro de maneira sensivelmente precisa, ainda que em alguma situação nossa escolha possa ser questionada.

55 É importante ressaltar, nesse contexto, o retorno ou a revitalização dos gêneros melodramáticos nas décadas de 1980 e 1990, no âmbito cultural latino-americano. Segundo Arzubia-ga, “a partir da década de 1980, a América Latina será percorrida por uma corrente literária para a qual o bolero e a música serão o *leitmotiv*. Haverá, também, um interesse maior por parte da sociologia, da antropologia e da filosofia em conhecer as bases do bolero e explicar sua tendência a sobreviver e multiplicar-se no tempo, para conhecer seus atributos enquanto processo de socialização” (AZUBIAGA, 2007, p.111).

56 O tango e o bolero, por exemplo, são considerados imorais, até aproximadamente os anos 1930-1940, e, mesmo quando passam a ser consumidos pelas classes mais altas, não perdem totalmente sua conotação marginal. Cf. Monsiváis (1977); Zavalá (2000).

57 Efrain Barradas corrobora essa ideia, em seu artigo intitulado “Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos: sobre el problema del machismo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez”, publicado na revista *Olho d’água*. O autor observa que, nesse romance, o tratamento conferido ao tema do machismo a partir de uma perspectiva *camp* é ambivalente. Por um lado, o machismo é posto, na narrativa de Sánchez, como elemento constitutivo de uma das marcas da modernidade latino-americana – “Parecer

varón es hermanar la virilidad y la agresión” (SÁNCHEZ, 1988, p.126). Por outro lado, entretanto, o narrador-ensaísta não hesita em classificar o machismo como sendo um “hábito, error, vicio” (SÁNCHEZ, 1988, p.123). Desse modo, segundo Barradas, “essa obra seria apenas uma simples denúncia desse mal, se isso fosse a única coisa que preocupasse o autor, se Sánchez adotasse uma visão redutora do machismo. Mas em sua estética esse tipo de mera denúncia não é o caminho para a criação. Por outro lado, ele procura criar uma obra mais complexa, oferecendo peças capazes de romper o esquematismo do velho bem contra seu eterno rival, o mal. Por isso, até mesmo a encarnação do machismo latino-americano, Daniel Santos, e o próprio machismo são reconhecidos como uma entidade complexa, ambígua, impossível de reduzir-se a apenas uma peça definitiva e totalizante: “Mito de Daniel Santos que confirma su complejidad cuando transgrede la norma y degrada la conducta” (SÁNCHEZ, 1988, p.135), diz, por isso, o narrador (BARRADAS, 2013, p.46).

58 Analisando quatro narrativas do escritor argentino César Aira – *Cómo me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *Los dos payasos* (1995) e *El congreso de literatura* (1999) –, Lidia Santos (2013) analisa o modo como o autor problematiza o tratamento do tema da identidade nacional argentina sobre o exotismo, por meio do que ela classifica como sendo um realismo exotista que, entre outros procedimentos, se vale do diálogo paródico com textos literários e outras obras de arte tanto argentinos quanto europeus na elaboração de suas narrativas, num contexto de escrita marcado pela inserção da literatura no âmbito da cultura de massa.

59 Este capítulo foi publicado, em forma de artigo, sob o título “Paródia à estética melodramática em *Melodrama*, de Luis Zapata”, na revista *Polifonia* (ISSN: 2237-6844), v. 22, n. 32, 2015.

60 Segundo Galindo (2001), apenas a partir de 1955, a produção de filmes a cores começou a tornar-se comum no cinema mexicano.

61 Tal ironia relaciona-se à ideia de que o recurso afasta da representação as imperfeições que poderiam fragilizar o mito que a própria representação cinematográfica cria (imperfeições da pele, do cenário, do figurino, enfim, elementos que corroborem a existência convencional e mundana das personagens, especialmente as protagonistas), pois “com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo [...]: a perfectibilidade” (BENJAMIN, 1987, p.175). O narrador chama a atenção, no trecho acima, para o fato de que o preto e o branco colaboram para a mitificação das realidades representadas no melodrama, mobilizando o espectador a aproximar-se, via culto, do herói ou da heroína da diegese e, conseqüentemente, a absorver, também, os valores e conteúdos ideológicos subjacentes às situações e motivações dramáticas representadas. O procedimento paródico adotado na narrativa de *Melodrama* procura escapar a esse mesmo risco, ao converter em “escândalo” a explicitação desse processo e de seus procedimentos construtivos, por meio da ironia e da metalinguagem sobre o próprio cinema.

62 Esses processos de adaptação e aproximação ao público leitor não são novos. No Brasil, por exemplo, a partir da década de 1830, quando os jornais começam a publicar o romance-folhetim, a partir de traduções de textos franceses, os autores se valem das possibilidades formais desse gênero – entre elas a adaptação e a recriação livre – para dirigirem-se de maneira pessoal a um público-leitor ainda em formação. Isso explicaria, por exemplo, “o paradoxo (apenas aparente) de os escritores da primeira fase romântica usarem o tom coloquial em meio às descrições mais rocambolescas e inverossímeis” (TINHORÃO, 2000, p.46).

63 Na trajetória de desenvolvimento do romance latino-americano no século XX, essa consciência é fruto de um processo mais amplo, potencializado a partir dos movimentos de vanguarda dos anos 1920 e desenvolvido nas décadas seguintes, especialmente no âmbito do que genericamente se pode chamar de romance social – *novelas de la tierra*, indigenismo, romance de 30 (no Brasil), romance de tensão crítica, realismo social, etc., que foram referências importantes para as três décadas de desenvolvimento da chamada *nueva novela*, que antecede o *boom* literário dos anos 1960. Cf. Rama (2005) e Monegal (1968).

64 Ao observar o comportamento jubiloso da criança ao perceber sua imagem refletida no espelho, Lacan propõe o espelhamento ou fase do espelho. Segundo ele, da experiência lúdica da criança com a imagem, produz-se uma relação virtual e complexa com a realidade, com o corpo e com os próprios objetos que a rodeiam. Ocorre, porém, que, durante o processo de reconhecimento que pode levá-la a afirmar sua identidade, ela se confunde com a imagem que observa. A imagem funciona, portanto, de forma alienadora. De acordo com Lacan, esse processo desencadeia uma identificação que transforma o indivíduo envolvido, ou sujeito, na terminologia psicanalítica. Esse processo serve de matriz para o “eu” lançar-se à relação de identificação com o outro, de autorreconhecimento e possível assunção da condição de sujeito discursivo e social. A própria identificação da forma do corpo, como um fator biológico, colabora para a alienação acerca da condição do sujeito em relação ao outro, num momento inicial. Mas, por outro lado, “a imagem do espelho parece ser a porta de entrada ao mundo visível” (LACAN, 1972, p.13), ou seja, ela é fundamental e necessária para que o indivíduo tome consciência de si mesmo, a partir do outro.

65 Para Adorno e Horkheimer, que seguem uma argumentação coerente com a concepção de base de seu estudo, no

contexto do capitalismo o mito já é esclarecimento, que se converte, também, em mitologia e, portanto, conduz a sociedade a uma nova barbárie. Desse modo, não haveria nenhuma positividade passível de decorrer da difusão dos produtos veiculados pela indústria cultural. Para eles, qualquer positividade seria, na verdade, falsa democratização. O pensamento de Adorno e Horkheimer é muito coerente, a ponto de que propõem a substituição da expressão “cultura de massa” por “indústria cultural”, justamente para não deixar dúvidas quanto à concepção de que não há nada que surja espontaneamente das massas nesses produtos e, por isso, não seriam produtos culturais autênticos. Entretanto, com toda a coerência dessa argumentação e concepção, esse é um ponto controverso da perspectiva operada em sua crítica da cultura. Tal participação não é mesmo possível em nenhuma instância? Talvez ela não seja plenamente alcançável, mas é difícil dizer até que ponto ela é impossível, de fato. No contexto em que escrevem *Dialética do esclarecimento*, em meio ao horror do nazismo e, em seguida, ao impacto da vida nos EUA, isso é compreensível, porém a dúvida não desaparece do (nosso) horizonte dessa reflexão.

66 A própria noção de massa é passível de questionamento. Walter Benjamin, cujo pensamento não é tão sistemático quanto o de Adorno, é desconfiado em relação a essa questão, o que, aliás, custou-lhe questionamentos por parte de Adorno a alguns trechos de seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Nesse ensaio, Benjamin desconfia de uma noção de massa compacta e homogênea – e, de certo modo, acéfala. Apesar de extenso, é relevante citar o trecho desse ensaio, a seguir: “A consciência de classe proletária, que é a mais esclarecida, modifica, diga-se de passagem, fundamentalmente a estrutura da massa proletária. O proletariado dotado de consciência de classe constitui uma massa compacta apenas de fora, na imaginação de seu opressor. No momento, porém, em que empreende sua luta por libertação, a massa

aparentemente compacta já está na verdade mais afrouxada. Ela cessa de estar sob o domínio das meras reações, passando à ação. O afrouxamento das massas proletárias é obra da solidariedade. Na solidariedade da luta de classes, apaga-se a oposição morta, não dialética, entre indivíduo e massa; ela não se mantém para companheiros; [...] A massa impenetrável e compacta [...] é a pequeno-burguesia. A pequena burguesia não é uma classe; ela é de fato apenas massa, e uma massa tanto mais compacta quanto maior a pressão que sofre entre as duas classes hostis da burguesia e do proletariado. [...] Mas por isso mesmo essa massa compacta, com suas reações imediatas, constitui o oposto do quadro proletário com suas ações mediadas por uma tarefa, por mais momentânea que seja” (BENJAMIN, 2013, p.76-77). Benjamin reflete sobre o próprio conceito de massa atentando para suas fraturas internas e considerando, desse modo, a hipótese de uma consciência possível para o indivíduo, sob certas condições sociais. Ao perguntar-se “quem é a massa?”, Benjamin nota que a resposta é plural. Aquilo que, por vezes, se toma como sendo, apenas, a massa, Benjamin defende que é algo constituído por grupos variados, que podem, por um lado, ser organizados numa massa compacta identificada aos valores pequeno-burgueses, mas sem força de ação por não constituir uma classe com valores capazes de agenciar ações mediadoras para um fim humanizador, e, por outro lado, pode constituir uma massa “mais afrouxada”, isto é, não homogênea nem acéfala, capaz de agir. Essa massa afrouxada é identificada por Benjamin às classes trabalhadoras. Entre o conceito de massa entendido como um bloco amorfo e indistinto e o apresentado por Benjamin, nota-se um limiar importante. Na verdade, também a ideia de simplificação da arte pela cultura de massas, conforme com a perspectiva da *Dialética do esclarecimento*, é questionável. A mesma fragmentação estrutural que há num romance como *Boquitas pintadas*, havia em *Serafim Ponte Grande*, em *Don Quijote* e, talvez, no próprio *Wether* – segundo Lukács, a fragmentação estrutural epistolar já é um indício da dissolução da

forma (épica) do romance. Mas, obviamente, a fragmentação não potencializa os sentidos do mesmo modo, em cada uma dessas realizações narrativas.

67 Umberto Eco (199) diz o que Benjamin deixa sugerido ao “afrouxar” o conceito de massa. Não por coincidência, o ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” é, por vezes, considerado uma espécie de precursor dos estudos modernos em comunicação. Benjamin opera um deslocamento da questão para o âmbito da leitura, ou, mais exatamente, para a variabilidade da potência crítica de um determinado produto cultural em relação aos diversos níveis de leitura que se possam operar nele. Tratando de *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, Eco observa o seguinte: “É que mais uma vez ocorria com os *Mistérios* o que ocorre com as mensagens dentro do circuito de massa: eram lidos em claves diferentes. Se para alguns, representaram uma genérica mensagem de fraternidade, se para os burgueses perspicazes apresentaram-se como um protesto que não tocava o fundo das coisas, não podemos excluir que para os outros, para muitíssimos outros, tenham constituído o primeiro grito de revolta formulado de modo acessível e imediato. Que fosse revolta antiga e mistificada, não importa, isso são sutilezas de filósofo; para alguns, permaneceu apenas o grito, o dedo de Sue apontado para o escândalo da miséria. As ideias, embora equivocadas, uma vez difundidas, caminham sozinhas. Jamais se sabe exatamente aonde vão parar” (ECO, 1991, p.57). Há que notar que não se trata, aqui, de uma operação que vise a ignorar o pessimismo da *Dialética do esclarecimento*, por exemplo, em relação ao potencial de ação crítica dos consumidores dos produtos da cultura de massa. Nem Benjamin nem Eco são ingênuos para pensar numa mera inversão que, de repente, tornasse autênticas e revolucionárias as ações e estratégias de leitura por vezes operadas pelos consumidores dos produtos da cultura de massa, mas, sim, de considerar que, mesmo sendo os mesmos os produtos consumidos por setores de um amplo

público consumidor, seu consumo não se dá do mesmo modo. Adorno e Horkheimer também não são ingênuos em relação a isso. Sua postura em *Dialética do esclarecimento* corresponde a uma petição de princípios, e como tal deve ser vista. Uma mostra de que eles vislumbram resistências possíveis, inclusive pela via interposta, mesmo sem ver qualquer positividade possível na sociedade administrada, pode ser reconhecida em relação às exigências que Horkheimer fez para que Benjamin recortasse alguns trechos de seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, para que o texto pudesse ser publicado pelo Instituto de Pesquisas Sociais, então radicado nos Estados Unidos e dirigido por Horkheimer. Os cortes (expressões que punham em evidência o socialismo; e trechos que poderiam ser considerados subversivos) confirmam, por um lado, a tese de Adorno e Horkheimer – que nisso retomam o Lukács de *Teoria do romance* –, segundo a qual a integração só é possível alienando-se, ainda que apenas parcialmente. Mas, por outro lado, tais cortes apontam para a possibilidade de uma crítica oblíqua, operada nos limiares (e, portanto, de dentro, também). No texto de Benjamin, que seria publicado pelo Instituto de Pesquisas Sociais nos Estados Unidos e patrocinado, também, pelos Estados Unidos, era necessário escamotear aquilo que significasse algum risco para a continuidade das atividades do Instituto de Pesquisas Sociais. Aliás, o texto foi publicado pelo Instituto em francês, e não em inglês, o que também é significativo. Desse modo, essa também foi uma postura de exceção, de necessidade e, por que não dizer, de crítica.

68 A possibilidade de uma subversão do controle dos *mass media* operado pelo capitalismo – seja no âmbito dos próprios meios de comunicação ou nos processos hermenêuticos implicados no consumo dos produtos culturais de massa – parece poder concretizar-se desde que os indivíduos mobilizem as potências emancipadoras proporcionadas pelos próprios *mass media* e seus produtos com fins humanizadores, e não com fins de autopreservação (ainda que Adorno provavelmente

jamais aceitasse essa hipótese como possível). Benjamin vê no cinema – que é a arte de massa por excelência –, a capacidade de preparar o indivíduo para enfrentar os choques com os aparelhos (e as técnicas instrumentais) que dominam o seu cotidiano. Nesse sentido, o cinema potencializaria uma técnica emancipadora (a segunda técnica), o que o caracterizaria, portanto, como uma arte democratizadora. Isso porque a possibilidade de domínio dessa linguagem pelos indivíduos os põe acima da natureza objetificada. Desse modo, os indivíduos tornam-se capazes de comunicar sua própria humanidade na linguagem que expressam (BENJAMIN, 1992). Desestabilizando o caráter instrumental da linguagem dos *mass media* no modo como são concebidos por uma perspectiva burguesa centrada na necessidade de autopreservação – que vê os *mass media* como meio que comunica algo (os valores da sociedade burguesa) a alguém (o conjunto de indivíduos, no tecido social) –, a apropriação da linguagem dos *mass media* poderia fazer-se mediante outra concepção de linguagem, que não objetifica nem torna estáticos os indivíduos nem a própria linguagem, no processo de comunicação. Em Walter Benjamin (1992), essa concepção de linguagem é de natureza mística, razão por que poderíamos designá-la como salvadora ou redentora. O dado importante nessa concepção está em que as coisas são naturalmente incapazes de comunicar a concepção A ou a concepção B. Não são a aparelhagem, a tecnologia e, enfim, os códigos que constituem a linguagem dos *mass media* que são naturalmente alienadores. Como linguagem, ela comunica, em princípio, a sua própria *medialidade* ou sua própria comunicabilidade. Nesse sentido, se for mobilizada com fins humanizadores, a linguagem dos *mass media* também pode proporcionar conhecimento. Não é descabido supor que, desse modo, a linguagem dos *mass media* potencializa a própria comunicação, para os indivíduos, na medida em que, comunicando-se a si mesma enquanto linguagem, não é *a priori* limitada de fora e, como tal, é um *medium* de comunicação potencialmente infinito. Como tal, segundo uma

concepção que não engessa a comunicação nem os indivíduos envolvidos no processo comunicativo, ela se converte em via de mediação entre os indivíduos e, portanto, em potencializadora de sentidos e de subjetividades, uma vez que, na esfera social, os sentidos são dinâmicos e surgem da interação entre os indivíduos na linguagem, não decorrem de significados estáticos e estáveis previamente dados.

69 Como observa Moraes, uma vez que não concebe uma possibilidade de escape ao processo de alienação crescente pelas ações da indústria cultural, Adorno em suas reflexões também investe numa intensificação do problema, concebendo o isolamento (isto é, o oposto da integração) como via pela qual seria possível manter uma distância crítica possível entre o indivíduo e a sociedade. Isolado, talvez a dominação não se dê completamente e haja, portanto, alguma chance de resistência. Assim como Goldmann, que vê no intelectual a possibilidade de resistência do indivíduo problemático na sociedade moderna, é também no intelectual que Adorno reconhece uma contradição importante, pois o intelectual seria, simultaneamente, o único dos burgueses e o último inimigo dos burgueses. Conforme observa Moraes, “quando Adorno fala de isolamento do indivíduo como forma possível de resistência, ele se refere quase que exclusivamente ao indivíduo intelectual, quase sempre como herdeiro da classe burguesa” (MORAES, 2006, p.136).

70 Trata-se de uma trajetória complexa associada às próprias modificações do capitalismo moderno, como sistema produtivo. Segundo Goldmann, até os anos 50 do século XX, aproximadamente, podiam ser constatados três grandes períodos da história econômica desse sistema de produção, como observa, a saber: “a) o do capitalismo liberal e seu progresso no decurso da segunda metade do século XIX, processo que estava associado à possibilidade de uma expansão colonial prolongada e contínua.// b) o da grande crise estrutural do capitalismo ocidental, que se estende de 1912 a 1945, aproximadamente, e

que teve sua origem, em primeiro lugar, na diminuição e depois paralisação das possibilidades de penetração econômica nos países novos (aos quais se somava, a partir de 1917, o desaparecimento de dois mercados subdesenvolvidos particularmente importantes: o mercado russo e, mais tarde, em virtude das guerras civis permanentes, o mercado chinês).// c) o advento, depois da Segunda Guerra Mundial, de uma sociedade capitalista avançada que, graças à criação de poderosos mecanismos de intervenção estatal e de regulamentação da economia, pôde prescindir da exportação maciça de capitais e investir no mercado interno” (GOLDMANN, 1976, p.167).

71 A produção literária que se desenvolve na América Latina a partir de meados dos anos 1960, e, mais intensamente, a partir dos anos 1970, presencia a emergência de um quarto período do capitalismo. Tal período já não se circunscreve, unicamente, a nenhum dos anteriores sintetizados por Lucien Goldmann. O primeiro aspecto é o papel do Estado, que se torna cada vez mais difuso, situado entre o dever de salvaguardar o território, tentar controlar as bases da economia e manter relações diplomáticas e governamentais, mesmo que sob regimes ditatoriais ou autoritários, o que torna ambígua sua ação enquanto esfera pública. Boaventura Souza Santos observa que tal processo ocorre desde a década de 1970 e passa por um sensível agravamento na década seguinte, com o aprofundamento da crise do Estado-Providência, mais visível na Europa central, mas também já iniciado nas chamadas semiperiferias, como o Brasil e Portugal. A consequência fundamental dessa crise é o aumento das desigualdades e da exclusão social. Nos países subdesenvolvidos, por sua vez, o agravamento de tais problemas foi brutal, como nota o autor, pois, historicamente, neles essas já são esferas precárias, e sua inserção na ordem da sociedade de consumo acabou por polarizar as discrepâncias entre países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, na medida em que, mesmo com o aumento da produção dos produtos primários por parte destes,

não houve aumento proporcional do consumo interno de seus produtos; ao contrário, por vezes ocorreu o decréscimo do potencial de consumo das populações e, conseqüentemente, o aumento da miséria. Chegamos, então, na interface do segundo ponto importante para a configuração do período do capitalismo pós-1960. No processo de transferência da regulação da economia pelo Estado para a regulação pelo mercado, já nos anos 1970, são perceptíveis as rearticulações da esfera do capital, com vistas à reconfiguração de seus meios e modos de agir junto à sociedade de consumo. Por um lado, o mercado segmentou-se, passando a voltar-se, cada vez mais, para categorias sociais antes tidas por desimportantes, reconhecendo ou forjando suas necessidades, seus gostos e, portanto, sua existência como grupo consumidor legítimo, é o caso do reconhecimento das mulheres e dos jovens como público-alvo das ações da indústria cultural. Mas, paradoxalmente, esse mesmo mercado procurou tornar seus produtos cada vez difundidos junto aos espaços sociais mais diversificados. Ou seja, a aparente individualização de suas ações junto a cada grupo particular caracterizou, na verdade, o simulacro da difusão de um padrão de massificação de produtos e bens culturais que segue as diretrizes do capitalismo industrial (serialização, padronização, produção e consumo em escala de massa). Trata-se, pois, do processo de transição do capitalismo organizado para o chamado capitalismo desorganizado, que se vincula aos dois pilares fundamentais da modernidade – a regulação e a emancipação –, e aponta para a incompatibilidade entre eles. Pois o projeto da modernidade procura relacionar, de modo abstrato, o máximo possível de regulação ao máximo de emancipação, valores em si mesmos contraditórios, uma vez que propõe um desenvolvimento harmonioso entre justiça e autonomia, solidariedade e identidade, emancipação e subjetividade, igualdade e liberdade, sem primar por nenhum deles. Segundo Boaventura Souza Santos, a modernidade passa, portanto, de um primeiro momento em que suas promessas são apenas postas (o capitalismo liberal) a outro

em que o Estado tenta gerir tais promessas com o objetivo de cumpri-las e compatibilizá-las (o capitalismo organizado) e, por fim, a outro momento, em que, dada a conscientização da incompatibilidade entre a regulação e a emancipação, desenvolve-se um novo paradigma. Para dar conta das necessidades do mercado, esse novo modelo transfere as responsabilidades de regulação para o maior interessado nela, isto é, o próprio mercado. Tal transferência decorre, pois, do fato de que o crescimento do mercado mundial – calcado na multinacionalização de empresas e em trocas de bens, de produtos e de serviços que desconhecem fronteiras geográficas – tornou-o politicamente forte, capaz de influenciar e, mesmo, determinar as políticas de Estado. Por outro lado, esse crescimento impossibilitou os estados nacionais de controlarem plenamente o andamento de sua própria economia, já que a economia tornou-se, a partir de então, transnacional. Do texto de Boaventura Souza Santos depreendemos que, na esfera do mercado, essa situação culmina na explicitação da impossibilidade de identificação entre individualidade e coletividade, o que leva o mercado a promover, como alternativa de autossustentação, uma política de simulacros, que acaba por vincular, então, modernidade, modernização, modernismos e, mais recentemente, pós-modernidade e pós-modernismos, na medida em que tais simulacros inserem a esfera da regulação, isto é, a esfera político-econômica, no âmbito da representação e, portanto, da linguagem. É nesse âmbito que emerge, então, o terceiro aspecto importante para a configuração de tal período do capitalismo: a inserção desses novos grupos socioeconômicos desejosos da posse de bens de consumo e de bens culturais na esfera das relações sociais e mercadológicas da sociedade pós-industrial, ainda marcada pelo reconhecimento coletivo do *status quo* que a posse de determinados produtos parece poder conferir aos que os consomem ou possuem, ao menos sob a perspectiva deles próprios, especialmente nas semiperiferias e nas periferias. Trata-se de uma perspectiva paradoxal, na medida em que sua inserção nesse meio pressupõe certa

democratização do consumo, mas, por outro lado, a distinção pelo *status quo* procura recuperar uma noção de autonomia e distinção tipicamente moderna, que estratifica os grupos e os produtos que eles possuem ou consomem, para que, num processo metonímico (o possuidor pela coisa possuída), tais bens possam referendar a distinção social a que o indivíduo consumidor almeja. De certo modo, ainda ecoam, de um modo ambíguo, nesse comportamento, as marcas de um Estado mal constituído ao longo da modernidade, no qual os papéis desempenhados nas esferas do poder suprimem o espaço à individualidade, razão por que, ingenuamente, os indivíduos, por vezes, procuram, por meio da noção de distinção social, um lugar de reconhecimento de si e para si mesmos. Podemos, então, observar que a emergência de uma nova fase do capitalismo é um fator importante para a produção literária latino-americana dos anos 70-80 do século XX, na medida em que os escritores depararam-se com um novo aspecto importante na ordem das relações socioculturais e interindividuais: a presença e a independência crescente dos objetos em relação ao indivíduo, associados, direta ou indiretamente, às tecnologias e ao mercado. Cf. Santos (1999).

Sobre o livro

Projeto gráfico e capa Erick Ferreira Cabral

Imagens da capa Pixabay

Normatização e correção Elizete Amaral

Mancha Gráfica 10,5 x 16,7 cm

Tipologias utilizadas Chaparral Pro 11/13,2 pt