

# O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas

Irlemar Chiampi

*Para Antonio Dimas*

A primeira versão deste texto foi apresentada em agosto de 1994 no XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (Edmonton, Canadá), como parte do projeto do grupo de pesquisa interdisciplinar sobre "Recyclages culterels". Ao coordenador desse GP, Walter Moser (Univ. Montréal), agradeço as sugestões de sua leitura crítica.

Quem diria, os gêneros espúrios invadiram a seara da alta literatura. Tudo começou com Manuel Puig, com a publicação de *Boquitas pintadas* (1969), título tirado da letra de um fox-trot cantado por Carlos Gardel para uma narração povoada de lances melodramáticos e oferecida em "entregas" ao leitor, como um folhetim, cada uma delas epigrafada com versos de tango. Puig havia criado não só um epitáfio para o grande romance do *boom*, mas uma *koiné* estética mediante a promiscuidade do nobre trabalho experimental com a breiguice do discurso emotivo veiculado pela música popular.

Desde então, a ficção latino-americana vem desenvolvendo uma bem sustentada apropriação dos gêneros que os meios massivos consagram, o povo consome e a elite abomina: foto e radionovela, *zarzuela*, romance sentimental ou "cor-de-rosa", histórias de detetive, musicais, cinema B, filmes policiais; e o repertório inesgotável da música popular, em cujos sub-gêneros o Caribe é campeão: guaracha, bolero, danzón, rumba, cumbia, salsa... Mais reconhecíveis pelos termos despectivos de "música brega", "filmeço", "subliteratura", "bolerão", "dramalhão", esses gêneros massivos aparecem reutilizados ou reciclados em *La tía Julia y el escritor* (1977), do peruano Mario Vargas Llosa; *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979) entre outros romances do argentino Manuel Puig; *Sólo cenizas halla-*

*rás* (1980) do dominicano Pedro Vergés; *Bolero* (1983), do cubano Lisandro Otero; *La guaracha del Macho Camacho* (1976) e *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989), do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez; *Celia Cruz, reina rumba* (1981) do colombiano Umberto Valverde.

O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito – parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário, seu reaproveitamento e refuncionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna da América Latina. Os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais enraizadas na mentalidade dos personagens; a estrutura melodramática dos relatos sentimentais é recuperada em complexas situações de registro experimental; os tics obsessivos do gosto massivo pontuam os diálogos, os sonhos e o fluxo de consciência dos personagens; os clichês, a cafonice, os convencionalismos discursivos de baixa extração são “naturalizados” no discurso da narração que remete a uma voz autorial da alta cultura.

Tudo leva a crer que a reciclagem desses sub-produtos, surgidos com o impacto da modernização no continente, significa muito mais do que alguma nostalgia parasitária ou modismo retrô. Os romancistas latino-americanos dos anos 70-90, ao fazerem uma leitura seletiva e interessada desses discursos que acompanharam o desenvolvimento urbano e as grandes mudanças socioeconômicas da América Latina, descobrem que por trás da simplicidade de uma trama melodramática, do machismo de um tango ou da ingenuidade de uma letra de bolero, há mensagens subliminares que atestam as crises e os conflitos sociais da modernidade no momento mesmo do seu surgimento.

Mas essa explicação insinua apenas o contorno socio-histórico mais geral da reciclagem do repertório melodramático. Para dar conta da trama de relações interculturais que permeiam a tendência a reciclar os gêneros massivos no romance latino-americano atual, é preciso reconhecer pelo menos quatro aspectos que asseguram o seu perfil de produto pós-moderno:

1. Trata-se de um fenômeno característico do *postboom*, isto é, ocorre na ficção do continente depois da experiência moderna de renovação e ruptura dos anos 50 e 60 que teve no realismo maravilhoso o foco privilegiado de sua invenção poética. Compenetrado pelo ideologema da mestiçagem, isto é, a compreensão de que a não disjunção dos elementos contraditórios é o que caracteriza a cultura latino-americana, o realismo maravilhoso (de um Carpentier, um Asturias, um Rulfo) desenvolveu, numa linguagem de alta expe-

1. CHIAMPÌ, Irleamar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983 (1ª ed.: 1980).

2. GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

3. BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

rimentação com as formas narrativas, uma interpretação totalizante da identidade latino-americana;<sup>1</sup> o entendimento dessa identidade consistia em perceber que a multitemporalidade da nossa cultura favorecia uma lógica binária (tradicional vs moderno), na qual a mestiçagem cultural produzia-se pela não disjunção do moderno/urbano com os mitos de origem e a tradição autóctone. Não se tratava de uma visão estanque do culto e do popular, como pretende a mais recente teoria da arte ao contrapor a cisão moderna à hibridação posmoderna,<sup>2</sup> mas de um conceito de hibridação articulado pela mencionada matriz binária (isto é só podiam misturar-se o erudito e o popular autóctone), numa perspectiva americanista que excluía a cultura de massas. A alta modernidade do romance realista-maravilhoso tentava remeter, pois, à genuinidade da cultura popular, cuja pureza tentava se salvar às pressas ante o impacto da modernização acelerada já nos anos 50. o fator de originalidade e legitimidade do nosso modo de ser na História.

2. Os narradores do *postboom* fazem a crítica dessa modernidade literária, já pelo fato de assumir a cultura de massas como expressão legítima do imaginário social; colocam-na, na verdade, no lugar antes ocupado pela cultura popular, posto que nela identificam um capital simbólico<sup>3</sup> cuja representatividade socio-cultural se traduz nos discursos e saberes que os grupos subalternos detêm e nos quais expressam o seu imaginário.

3. O trabalho de apropriação dos gêneros massivos não supõe o abandono da expressão erudita ou “alta” e muito menos da experimentação formal; não se trata tampouco de “rebaixar” a sua proposta estética, na tentativa de conquistar o consumidor desses gêneros para a leitura da obra literária. Os romances do *postboom* têm a prosa tão elaborada quanto a dos seus congêneres modernos e suas narrativas têm estruturas tão complexas quanto às do *boom*.

4. As reciclagens pós-modernas na AL recusam a perspectiva centralizante e autoritária que a mirada da alta cultura projetava sobre a popular. Se o sujeito interpretante moderno era quem conferia valor, legitimidade e sentido ao discurso popular, o sujeito (se é que esta entidade ainda existe) pós-moderno recusa a postura totalizante para operar conexões, promover zonas de contato, indicar mestiçagens do massivo com o erudito sem estabelecer hierarquias de valor estético.

Mesmo considerando que a mentalidade politicamente correta (pouco arraigada na AL) tende a legitimar socialmente o diferente e excluído, é certamente uma tarefa bastante delicada a operação de resgate e inserção do repertório melodramático na linguagem narrativa do romance com destinatário culto. Trata-se, não simplesmente de citar ou criar um pastiche dos materiais existentes, mas de operar a mixagem de linguagens, de modo a

tornar verossímil e aceitável, do ponto de vista estético para o consumidor de textos literários, a apropriação do resíduo e sua transferência para o circuito alto de produção cultural. Pode-se dizer que essa tarefa inverte aquela que os meios massivos sempre realizaram para tornar digeríveis para o consumidor popular as obras do circuito alto.<sup>4</sup> Os textos que realizam esse efeito de maneira convincente adotam claramente estratégias experimentais de hibridação de discursos, mediante a tomada de fragmentos que ora se justapõem, superpõem ou mesclam, desencadeando um curto-circuito das temporalidades e culturas que se expressam nas linguagens convocadas. É nesse sentido de níveis de consumo cultural (alto x popular-massivo) que falaremos aqui de relações interculturais e de multitemporalidade no romance latino-americano.

Quero ilustrar esse processo com o exemplo da reciclagem do repertório melodramático do subgênero musical “bolero”, operada no romance *La importancia de llamarse Daniel Santos*.<sup>5</sup> O trabalho experimental do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez nos servirá para indicar como duas estratégias básicas de transcodificação são acionadas para expor os materiais – da alta literatura e da canção popular – ao que descreveremos com o conceito de *despragmatização*: produção textual em que os materiais reciclados são despojados de seu contexto original para serem inseridos em um novo contexto, no qual ganham outra função, mediante a alteração da relação destinador/destinatário.<sup>6</sup> Se consideramos que os materiais disponíveis à reciclagem existem de modo sistêmico numa dada cultura,<sup>7</sup> isto é, como partes de um código ou sistema de signos específico (cinema, pintura, música, publicidade, etc) – com suas regras e convenções que fixam as relações entre o significante e o significado e que são comuns ao emissor e ao receptor – a despragmatização supõe sempre uma transcodificação. Logo, as perdas e ganhos processadas pela transcodificação é o que nos mostrará até que ponto a reciclagem literária altera a percepção dos códigos originais, valendo-se da memória inscrita nos resíduos reaproveitados para gerar, com a informação estética nova, o ideograma que se propõe a desconstruir a cultura latino-americana.

## A despragmatização do bolero

Luis Rafael Sánchez apresenta o seu romance como “narrativa híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas” (DS:16), na qual se narra a lenda de Daniel Santos, famoso cantor porto-riquenho, falecido recentemente e de grande projeção no âmbito hispânico do continente, desde os anos 40. A forma do romance é reivindicada, assim, como a de um “pós-gênero” (DS:16) e bem compenetrado com a técnica do videoclip (imagens rápidas, ausência de história, presença da música): uma série de fragmentos

4. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970 (1ª ed.: 1964).

5. SANCHEZ, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México: Diana, 1989. Daqui por diante, como DS.

6. Formulamos esse conceito a partir de uma anotação de Wolfgang Iser relativa à dupla deformação, no texto que cita e no que é citado, criada por Joyce no *Ulysses*: “The very fact that the literary allusions are now stripped of their context makes it clear that they are not intended to be a mere reproduction – they are, so to speak degrammatised and set in a new context.” (ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978).

7. LOTMAN, Iuri. *Semiótica da cultura*. Madri: Cátedra, 1979.

distribuídos em três partes, sendo a primeira os relatos-reportagem com indivíduos de diferentes cidades da América Latina, que teriam conhecido o ídolo popular; a segunda se compõe de reflexões\comentários do narrador sobre a sua fama artística e sua mitologia como grande Macho latino-americano; a terceira contém histórias diversas das vivências sentimentais dos ouvintes de Daniel Santos que aguardam ser “bolerizadas”. Todas as partes estão tematizadas e musicalizadas pelo bolero – o “bolero” tradicional – que integra uma faixa significativa de consumidores de música popular, aquela que o mote do romance repete e repete: “La América amarga, la América descalza, la América en español”.

A performance do narrador – que obviamente inventa as entrevistas, as reportagens e as histórias ouvidas (cf DS:15) para parodiar as chamadas “novelas-testimonio” – é a de um virtuoso: por um lado, forja a fala popular dos supostos entrevistados com notável verossimilhança, ao ponto de imitar a entoação das vozes regionais, os tics da elocução, as gírias e modismos peculiares de uma geografia que vai de Guayaquil e Cali a Caracas, do México e Managua a Santo Domingo e San Juan, do Panamá a Manhattan; por outro, nos comentários que sucedem às pseudo-entrevistas, exercita-se como um narrador culto, de vanguarda, com a erudição adequada a um conhecedor do ofício da escritura moderna e da experimentação literária. É a reciclagem das letras de boleros clássicos da musicologia popular latino-americana que faculta a hibridação dessas linguagens distanciadas socialmente. A passagem do código musical para o literário está tão bem ajustada ao propósito de transcodificar as linguagens culta e popular, que às vezes tornam-se imperceptíveis as junções dos materiais heterogêneos.

Vejamos as modalidades que realizam esta despragmatização do bolero:

a) *deslocamento o código musical-melodramático do seu contexto popular-massivo para inseri-lo no código culto da enunciação do romance.*

O uso da letra do bolero como epígrafe dos fragmentos que formam a narrativa usurpa o lugar privilegiado da citação de grande autoria nas obras modernas. Em vez de um verso de um poeta ou filósofo reconhecido, o relato dos amores desordenados de Daniel Santos vem, convenientemente, encabeçado pelos versos de “Obsesión” de Pedro Flores, um dos quais diz: “Amor es el consuelo de la vida\ la única, magnífica ilusión” (DS:20).

Os versos, retirados do seu contexto original, procuram enobrecer as muitas “anarquias genitales” que caracterizam a vida de Santos. A transcodificação, neste caso, supõe que o “contexto original” seja composto de uma série de subcódigos anulados ou neutralizados pela escritura novelesca: a voz do cantor\cantora que o som da “vellonera” – a vitrola ou fonógrafo – reproduz e que é obtido pela ficha que aciona o aparato eletrônico; junto a este, desvela-se a mulher\homem abandonado ou solitário, que traz a alma em frangalhos; o espaço público urbano que o som da “vellonera” invade (abun-

dam os nomes desses lugares no continente: boliche, toldo de carnaval, paganías, hostería, taberna, cevecería, cantina, ratonera, cebichería, burdel, hotelitos, entre outros; cf DS:14-15 e 18-19); os destinatários típicos das letras tristes dos boleros, os proletários e marginais (a nomenclatura para os pobres é generosa na AL: hampones, gentuza, gentucilla, plebe, chusma, morralla, broza, “el inefable lumpen” DS:90-91). Isentos dos subcódigos da emissão e da recepção que a matéria “cantada” supõe, os versos bolerescos funcionam como filosofemas que pontuam as conexões dos relatos, para sugerir significados nobres e engrandecer as paixões, tornando a sedução e a perdição pela sensualidade verdadeiros movimentos anímicos que transcendem a mera carnalidade.

Em outros casos, trata-se de usar a epígrafe boleresca de modo inverso, para “rebaixar” a excessiva dignidade da linguagem literária. Dois fragmentos que invocam as profundas reflexões de um “bardo inglês” e de um “bardo argentino” sobre a importância do nome aparecem intercalados por versos da patética letra de “El preso” (DS:94-95). Se com Shakespeare e Borges o leitor permanece no plano da metafísica, com as lamúrias do prisioneiro é arrojado para o universo mais banal dos sentimentos como a solidão e a culpa. Pode-se notar por esse exemplo que a despragmatização, ao reorientar o leitor na percepção dos conteúdos, dissolve a oposição entre o objeto aurático e não aurático;<sup>8</sup> essa oposição, que pôde sustentar a concepção moderna dos objetos artísticos e não artísticos, foi-se neutralizando cada vez mais na era pós-industrial desde que a reprodutibilidade técnica tornou secundária a demanda da unicidade.

São numerosos os exemplos da transcodificação que despragmatiza a percepção convencionalizada do bolero como expressão banal ou ridícula. As letras de bolero, sempre retiradas do seu contexto pragmático, adquirem nova função no enunciado narrativo, em um processo de incorporação que podemos denominar como REPRAGMATIZAÇÃO. Elas podem servir, dessa maneira, para predicar um personagem (“Besaba como si fuera esta noche la última vez”; “chupaba el lunar que una y Cielito lindo tienen junto a la boca” DS:34); figurar um estado psicológico (“su alma sangrante teñía el aguardiente del Cauca con oscuros desengaños”) etc. É, no entanto, em certas mixagens dos códigos popular e culto onde se pode observar como o deslocamento do resíduo melodramático descondiciona a percepção:

El asuntito con Satira lo redujo a borracho de oficio, Migas lo hizo, Mas miga enamorada, De eso sabrá Dios. (DS:44)

Aqui, um fragmento do memorável bolero “Sabrá Dios” é reciclado em um sintagma criado pela paródia dos versos finais e solenes (“polvo serán, mas polvo enamorado”), do soneto barroco de Quevedo “Amor constante

<sup>8</sup>. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. J.P. Rouanet, em *Obras escolhidas*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol. 1, 165-96.

más allá de la muerte”. Neste caso, temos o duplo movimento de perda e ganho na economia da reciclagem: os “restos” do soneto são rebaixados de sua dignidade de alto modelo literário, ao tempo que o resíduo do bolero, que pontua emoções baratas, é elevado em seu significado. Evidentemente, a operação de repragmatizar esses resíduos requer a afinidade intrínseca dos códigos nivelados: ambos, o musical e o literário, inscrevem-se na cultura dos sentimentos, cujas cifras a memória dos hispano-americanos retém.

Os deslocamentos dos signos bolerescos vão além da despragmatização de suas unidades informativas. O trabalho da reciclagem apropria-se também das estruturas melódicas e tonais características por suas repetições e recorrências para imprimir à prosa a sensualidade de um ritmo dançável:

Como paloma inofensiva, como huella huérfana de pasos, como melindre y reticencia  
– símil con símil insinuándola. (DS:113)

Beber, beber, beber en los calibres de Cali la cálida. (DS:34)

Le digo Narciso en un ojo de agua, las hojas junto al ojo enojándolo, el enojo equivocándolo. Le digo Eros erogenándose. (DS:76)

Aqui, a bolerização da prosa tem o toque paródico de outro aspecto da pragmática do bolero (a dança pelo par amoroso), mas não deixa de ser notável que a experimentação com a linguagem da prosa narrativa em nada se diferencie do que seria um típico produto de vanguarda. Por isso, o fato de estetizar o relato mediante o uso das paronomásias – tão caras à invenção poética da alta modernidade – revela, uma vez mais, a proposta de dignificar a música popular e de abrir o seu território para novas explorações.

*b. deslocamento do código culto da literatura para inserir-lo no enunciado melodramático do romance*

Esta modalidade de reciclagem consiste em aproveitar diversos resíduos da tradição literária para transcodificá-los na narrativa, mediante a despragmatização do seu efeito estético “alto”. Temos, claro está, uma inversão da apropriação dos materiais residuais da cultura popular-massiva anteriormente descrita. Porém, deve-se assinalar que essa reciclagem inclui-se no projeto amplo de despragmatização do sub-gênero melodramático, ou melhor, supõe que a experimentação de deslocamento do bolero já tenha condicionado o leitor para que este possa absorver o rebaixamento das referências cultas.

Neste ponto, cabe perguntar: o que pretenderia oferecer como experiência de leitura (e consumo) um texto que cita fragmentos de obras e autores canônicos como se fosse material espúrio? Vejamos se podemos ensaiar uma resposta a partir de alguns exemplos dessa modalidade de reciclagem, nos

quais indico pelas cursivas os resíduos literários e entre colchetes os autores e obras de onde foram extraídos:

el bolero que acoge su garganta obtendría los ribetes de la forma ideal, la fundición perfecta, *los pausados giros de un aire suave*. (DS:18-19) [Rubén Darío, do poema “Era un aire suave...” de *Prosas profanas*]

El pasó por mi vida sin saber que pasaba y *le labró cerco y prisión mi fantasía*. (DS:33) [Sor Juana Inés de la Cruz, do soneto “Que contiene una fantasía contenta con amor decente”]

estaban filmando una épica con *hombres necios que acusais a la mujer sin razón* para el lucimiento de María Antonieta Pons o Rosa Carmina(...) (DS:50) [idem, da sátira filosófica “Hombres necios...”]

piel que un día se otoñó; piel otoñal que se atareó en la compra de torsos embadurnados *con el verso azul y la canción profunda*(...) (DS:58) [Rubén Darío, do poema “Yo soy aquél que ayer no más decía”, de *Cantos de vida y esperanza*]

requetepoor, se carnavaliza *con falsos silogismos de colores* (DS:82) [Sor Juana Inés de la Cruz, do soneto “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la pœtisa inscribió la verdad, que se llama pasión”].

los boleros son *corrientes puras, aguas cristalinas*. (DS:99) [Garcilaso de la Vega, da “Égloga primera”]

para revivir la cita que parece una violeta ya marchita en el libro de recuerdos del ayer (...). Para que puedan escribirse *los versos más tristes esta noche*. (DS:101) [Pablo Neruda, de um poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*].

Macho es Daniel Santos que cuanta mujer palpó vive *quemada por el no se sabé cómo de sus besos*, dice el sensacionalismo. (DS:123) [Tirso de Molina, da obra teatral *Don Juan Tenorio o El convidado de piedra*].

Otra vez Marisela está vestida (...) Contra el *oro bruñido* de su cabello *el sol relumbra en vano* (...) (DS:156) [Góngora, do soneto “Mientras por competir con tu cabello”]

Esta seleção requer alguns comentários: as citações não são fidedignas, pois apresentam várias alterações dos textos originais; todas são familiares para o leitor de cultura média da literatura em língua espanhola; as escolhas recaem em autores consagrados e obras de tema amoroso; todos os fragmentos da alta literatura são inseridos em enunciados narrativos nos quais os personagens, as situações, os objetos e comportamentos, expressões verbais ou fatos referidos provêm do universo popular-massivo, no qual a não-genuinidade e mesmo a marca do Kitsch estão presentes.

A despragmatização a que são submetidos os textos literários neste caso – como a que se efetua pela tomada sinedóquica de suas partículas – evidencia até que ponto o seu uso contínuo ou consumo excessivo desgastam a sua aura e facultam o seu nivelamento com outros restos e resíduos culturais.

Ora, nessa disposição dos códigos literário e musical, torna-se irrelevante preservar a diferença do erudito e do popular; sua identidade e legitimidade ficam comprometidas pelo contágio. Por isso, a reciclagem despragmatizada já não admite que os fragmentos enxertados retornem para seu estrato original, sem estarem afetados, contaminados um pelo outro. A reciclagem, em outras palavras, torna irreversível a bolerização da literatura, como torna literárias e modernas as letras arcaicas e kitsch dos boleros. Aliás, o próprio sujeito-reciclante, ao intitular um dos fragmentos iniciais do romance, parece ter insinuado a generalização da disponibilidade dos materiais da cultura de elite e de massas para ingressar em um sistema híbrido de signos: “Trozos y restos aprovechables de los materiales descartados” (DS:33).

### Melodrama: catarse do moderno

<sup>9</sup>. JAMESON, Fredric. *Reification and Utopia in Mass Culture. Signatures of the Visible*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1979, p. 9-34.

Se o colapso da distinção entre a cultura de elite e cultura de massas é o fenômeno mais marcante da pós-modernidade,<sup>9</sup> as reciclagens dos gêneros melodramáticos por autores latino-americanos treinados em técnicas sofisticadas de narração, oferece um campo privilegiado para observar a crise da concepção modernista de arte e a nova reordenação dos capitais culturais pela hibridação, para usar aqui a linguagem econômico-sociológica (CANCLINI, 181). Nessa crise e reordenação, as culturas mestiças e pós-coloniais, que tiveram que conviver ao longo de sua história com a dualidade opressora hegemônica\ subalterno – e que tiveram, portanto, que desenvolver estratégias “antropofágicas” de sobrevivência, de ambos os lados, diga-se – querem reivindicar, juntamente com a valorização do popular-massivo, o direito ao melodrama, a legitimidade do sentimentalismo ou, como diz Luis Rafael Sánchez, a “legalización de la cursilería” [a legalização da cafonice].

Mas o que, afinal, torna aceitável que materiais desde sempre considerados espúrios, alienantes, adulterados (em nossos países pela intelectualidade de esquerda e direita) possam, de repente, reverter o seu conteúdo? Em outras palavras, que razão estética e que forma de adesão ideológica são demandados pela reciclagem? Sem poder avançar aqui uma resposta geral, válida para expressões não-literárias, penso que são necessárias duas condições para a aceitabilidade desses resíduos na reciclagem.

Uma é que a reciclagem se apresente como operação crítica na combinação dos materiais, de modo a selecioná-los de acordo com as conveniências políticas e éticas pós-modernas. Exemplarmente: o bolero tem que aparecer

destituído daquele relaxamento alienante ou hedonismo apolítico, de modo que à sua dignificação literária (que lhe dá status literário, como vimos) corresponda o compromisso com algo nobre e maior, ainda que dentro da cultura dos afetos. Em outras palavras, exige-se que a repragmatização se dê como novo contrato entre destinador e destinatário, no qual subentende-se que o papel das emoções deriva da falência do projeto utópico da esquerda na América Latina.<sup>10</sup>

Nesse sentido, é notório que romancistas como Manuel Puig ou Luis Rafael Sánchez reciclam os gêneros massivos em oposição à teoria frankfurtiana sobre a indústria cultural no capitalismo, segundo a qual, os bens culturais são sistemática e programadamente explorados com fins comerciais para induzir ao relaxamento, à distração, à diversão.<sup>11</sup> Para esses escritores latino-americanos, um bolero ou um filme B (como os que Puig utiliza em *El beso de la mujer araña*) são sim produtos dessa indústria e, como tais, portadores do elemento kitsch; mas eles parecem estar longe de ser uma resposta à mecanização capitalista ou à mercantilização ou, ainda, uma compulsão desesperada para escapar da mesmidade das coisas por uma “promessa de bonheur”. Se mesmo na esfera socialista da América proliferam as atitudes apologéticas ao Kitsch, segundo a fina análise de Desiderio NAVARRO,<sup>12</sup> isto significa, talvez, que eles são capazes de produzir plenamente a catarse no leitor. Quando Sánchez compara as reações de um ouvinte hipotético dos anos 30 – ante uma emissão radial com discursos políticos de Lázaro Cárdenas, no México, ou Haya de la Torre, no Peru com as que ele experimenta ante a “vellonera” onde explode um bolero na voz de um “negrito sabrosón” (DS:121) – seria injusto dizer que a emoção que este suscita possa equiparar-se àquela “paródia da catarse” que Adorno viu no kitsch. O marginalizado social que nesta situação libera a sua sentimentalidade vive “el drama del reconocimiento y la lucha por hacerse reconocer, la necesidad de recurrir a múltiples formas de la socialidad primordial (el parentesco, la solidaridad vecinal, la amistad) ante el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social, incapaces de asumir la densidad de las culturas populares.”<sup>13</sup>

A segunda condição tem a ver com a necessidade – já no âmbito de uma política do texto – de reciclar resíduos culturais, abandonados pela modernidade estética e reconhecidos como integrados ao conceito de identidade cultural latino-americana. Os melodramas que permeiam os relatos de Puig, de Otero ou Vergés não seriam reutilizáveis se não fossem passíveis de constituir um ideograma da integração ou unificação da América Latina. Nessas reciclagens não há divertimento, pura experimentação de laboratório estético para verificar a reação dos componentes. É preciso que os resíduos iluminem de alguma maneira as contingências do presente político e aportem traços diferenciais da cultura latino-americana. Nisto é paradigmático o caso

<sup>10</sup>. SANTOS, Lúcia. Des héros et des larmes. Le Kitsch et la culture de masse dans les romans des Caraïbes hispanophones et le Brésil. *Études littéraires*, vol. 25, 3, Hiver 1993.

<sup>11</sup>. HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. New York: The Seabury Press, 1972 (1ª ed.: 1957).

<sup>12</sup>. NAVARRO, Desiderio. El kitsch nuestro de cada día. *Unión* [Havana], 2:22-28, abr.-jun. 1988.

<sup>13</sup>. MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1987.

<sup>14</sup>. ACOSTA, Leonardo. El bolero y el Kitsch. *Letras Cubanas* [Havana], 9:58-76, jul.-set., 1988.

<sup>15</sup>. CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Avila, 1990.

<sup>16</sup>. SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina 1917-1927*. Buenos Aires: Catálogos, 1995.

do bolero, cujo capital simbólico, ao ser manuseado pelos pesquisadores, revela a categoria da genuinidade “popular”,<sup>14</sup> incompatível, a meu ver, com as formas da sua difusão como fenômeno de massas. Resgatado como popular, o bolero já não é mais Kitsch; passa a ser “originário”, anterior à internacionalização e comercialização, próprio dos meios proletários e sub-proletários. Sua origem mestiça é reconhecida por seu legado verbal e melódico – de raiz hispânica – e por seus ritmos e instrumentações, de herança negróide.<sup>15</sup> Outra categoria que o legitima na constituição da identidade cultural provém da sua estrutura dramática, na qual se narra um conflito amoroso e se elabora a dor pela ausência\ abandono do(da) amante. Por sua rede de símbolos que tece modelos da relação amorosa, torna-se um rito coletivo, uma “práctica estética comunitaria”, cuja função pragmática principal é a de consolar os amantes, amparar e confortar pelas penas de amor. (IDEM: 33). Como “almacén simbólico”, pois, o bolero traduz, por suas raízes autóctonas, por sua ritualidade coletiva, a experiência sentimental latino-americana. Torna-se, enfim, identitário pela neutralização de sua própria historicidade. Mas há ainda um fator identitário que torna mais ainda atraente o repertório melodramático para as reciclagens do escritor latino-americano pós-moderno.

A busca de figuras arcaicas, de formas marginalizadas pelo progresso e pelas grandes utopias, a reivindicação do ex-cêntrico e periférico responde a uma necessidade de elaborar o luto pelo fim da modernidade. Tanto os filmes B de Hollywood, como os folhetins radiais, a difusão do bolero e do tango, como os romances sentimentais em grandes edições – tudo o que contribuiu, enfim, para construir na América Latina o “império dos sentimentos”<sup>16</sup> são testemunhos do impacto da modernização e da expansão do capitalismo no continente. O surgimento dos meios massivos (o rádio, o registro fonográfico, o cinema) com a expansão urbana; o cosmopolitismo e a vida noturna dos cabarés, dancings, casinos e teatros foram acompanhados pela necessidade de refúgio contra a fúria destrutora do presente.

Reciclar permite (re)experimentar os desajustes e os fracassos que os Grandes Relatos provocaram em sua implantação nos mundos periféricos.

Não por acaso, o primeiro bolero que se compôs no continente foi em 1885, a mesma data que a historiografia literária reconhece como início modernismo hispano-americano. Intitulava-se “Tristezas”.

