

FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Fernando Villarraga

Eslava

aprovada pela Comissão Julgadora em

17, 12, 1993

Iumna Maria Simon

O S B A R B A R O S D O R I T M O

Produtos ficcionais do declínio

ou

narrações em compasso de pós-modernidade?

Dissertação apresentada ao Departamento
de Teoria Literária do Instituto de Es-
tudos da Linguagem da Universidade Esta-
dual de Campinas, para obtenção do grau
de Mestre em Letras na área de Teoria -
Literária.

Orientadora: Prof^a Dr^a Iumna Maria Simon

CAMPINAS

1993



Para Manuel Roche

Chevige Guayke

Eduardo Embry

velhos amigos que com o passar do
tempo se converteram também em
companheiros de viagem pelas sendas
pouco luminosas da marginália.

A rigor todo agradecimento significa reconhecer os compromissos que adquirimos com aquelas pessoas que em determinados momentos de nossas vidas nos oferecem seu apoio e solidariedade, seja quando nos debatemos com os imponderáveis da existência num mundo que vai perdendo os princípios éticos da convivência humana, seja quando embarcamos na aventura de novos projetos com a esperança de nos tornarmos emocional e racionalmente seres mais plenos. Porém, como nem sempre resulta fácil desligar uma coisa da outra, pois às vezes a decisão de navegar por águas desconhecidas nos leva a enfrentar situações amargas, das quais saímos graças ao gesto espontâneo e afetivo daqueles que ainda confiam no outro, nosso sentimento de gratidão nalguns casos está unido a uma imensa admiração por essas pessoas, sobretudo porque com elas aprendemos o real significado do que seja a dignidade humana.

O desenvolvimento deste projeto me permitiu experimentar em diversos instantes o que pode representar uma palavra ou uma atitude amiga. Se inicialmente parecia ter uma simples dimensão acadêmica, cujo sentido se esgotaria no cumprimento de um requisito de índole formal, este projeto terminou transformando-se num fato vital para minha existência, e como tal pude sentir o valor de certos gestos generosos para seguir na minha travessia. Por isso quero registrar aqui meu agradecimento ao mestre Antonio Candido pelos ensinamentos humanos e intelectuais que sua sabedoria me transmite; à professora Maria Lúcia Dal Farra por ter-me permitido repensar a partir das suas aulas certas visões estreitas sobre a literatura e a vida; a Ascísio dos Reis Pereira, Marcelo Donizete da Silva, Diego Caroca y Paulo Roberto da Silva pela amizade militante; a Graça

da Silva e Humberto Hermenegildo de Araújo pela amizade consequente de lugares tão distantes; à professora Iumna Maria Simon pela paciência em esperar a concretização do trabalho de seu orientando; y a Teresa Cabañas Mayoral, companheira e crítica confidente, por tudo aquilo que só posso definir como expressão de seu infinito amor.

ÍNDICE

ABERTURA	6
PRIMEIRO MOVIMENTO	
AS (DES)HARMONIAS DA MODERNIZAÇÃO NARRATIVA	
I. O Pós-moderno: nem "apocalípticos" nem "integrados"	13
II. "Acadêmicos" e "Culebreiros"	19
III. Os dilemas do projeto modernizador	27
IV. A nova temporalidade histórica	37
SEGUNDO MOVIMENTO	
AS DISSONÂNCIAS PÓS-MODERNAS DA NARRATIVA	
I. Discursos para "melômanos" e "rumbeiros"	60
II. Os novos acordos narrativos	65
III. Sob os fulgores da cultura de massa	76
TERCEIRO MOVIMENTO	
OS BÁRBAROS DO RITMO	
I. <u>Conciertos del desconcierto</u> : o pós-moderno invadindo a modernidade periférica	87
II. <u>Que viva la música</u> : o novo mapa sob as linhas da pós-modernidade	112
III. <u>Celia Cruz: Reina Rumba</u> : o pós-moderno nas esferas marginais da modernidade periférica	141
IV. <u>La guaracha del Macho Camacho</u> : a diluição pós-moderna da realidade	170
EPÍLOGO	211
BIBLIOGRAFIA	217

ABERTURA

Muitas vezes a leitura de um livro nos coloca perante situações e experiências, acontecimentos e realidades que, como num jogo de espelhos, nos resultam familiares, o que nos leva a acompanhar o texto com uma redobrada atenção, instigados talvez pela idéia de encontrar algo de nós mesmos nessas linhas que vamos identificando. Com o coração em alerta devoramos as páginas à medida que vemos e sentimos a possibilidade de transportar-nos imaginariamente ao universo do narrado. O desejo que nos domina é o de nos tornarmos algo a mais do que simples espectadores, pois acreditando possuir as chaves para desvelar todos os segredos desse universo sentimo-nos com o poder de saber-nos cúmplices privilegiados daquilo que se relata. Nessa altura abandonamos nossa cômoda posição de figuras alheias à história contada, pois que já andamos viajando por territórios que também transitamos como protagonistas, sem nos importar as possíveis diferenças ou os estatutos normativos que separam os mundos empírico e ficcional. A literatura nestes casos passa a se projetar como secreta biografia de momentos fundamentais de nossas vidas.

Num certo sentido o quadro acima descrito resume o essencial da experiência vivida com a leitura das obras selecionadas para a realização deste trabalho. O primeiro encontro com esses textos marcou o começo de uma ligação que, como aquelas complexas relações de amor que alguns casais mantêm ao longo de muitos anos, iria-se transformando com o passar do tempo sem perder apesar de tudo a intensidade inicial. Tal vínculo se cria, então, a partir de uma profunda identidade com os aspectos temáticos que enformam o núcleo de

cada narração e com os motivos referenciais absorvidos para a formalização discursiva, sem dúvida os elementos que explicam a imediata adoção desses textos como registros testemunhais da minha geração. Se a rigor um dos livros não encaixa nos limites do parentesco geracional, foi adotado por remeter-nos a uma fase da existência na que, além de jovens que descobríamos o lado oculto da vida, começamos a olhar para lá das fronteiras seguras do nosso bairro. Enfim, nestes livros nos reconhecemos como personagens de um tempo e um espaço definidos, como participantes de histórias que estão registradas nas páginas invisíveis da nossa memória individual e coletiva.

Foi a partir de uma tal identificação que a idéia de elaborar um projeto para abordar o conjunto de tais obras agora sob uma perspectiva crítica começou a perfilar-se. Sobre a base de um elemento de caráter emocional nos colocamos algumas interrogações sobre o significado de uma série de narrações que, estabelecendo entre si alguns pontos de contato nos seus níveis temático e/ou compositivo, pareciam estar a indicar a abertura de novos rumos para o exercício literário fora do espaço canônico das grandes obras do boom. As perguntas formuladas tomavam em consideração não só a proximidade dos diversos relatos com a esfera concreta das nossas experiências pessoais, mas também a presença marcante de um sem-número de referências intertextuais reconhecidas como parte do cotidiano urbano, e que provocavam uma dupla intimidade na medida em que descobríamos códigos e signos que usávamos e consumíamos. A intuição nos indicava que algumas mudanças estavam se registrando no discurso narrativo, sobretudo em função desse evidente tom confessional que certas obras manifestavam, num claro contraste com os modelos hegemônicos do momento, e pelo tipo de cumplicidade que alguns livros estabeleciam com uma determinada espécie de leitor. Porém, estas indagações foram ficando relegadas na medida em que não encontrávamos respostas convincentes, pois parecia impossível escapar aos ditames da produção narrativa que concretizou o grande projeto modernizador,

e que ainda para o início da década de oitenta continuava a dominar o panorama literário da América Latina.

A paradoxal situação que permitiu retomar a idéia de trabalhar um corpus narrativo cujo eixo de interseção seria o referente musical, pois com o passar do tempo vimos que o nexo explícito a unir estes livros era a incorporação da música como material narrativo, a começar pelo próprio título de todos eles, foi dada pela consolidação nos centros metropolitanos do crucial debate sobre as transformações ocorridas no seio da cultura burguesa, ao qual chegamos quando a rigidez das nossas concepções passou a ser questionada pelos fatos concretos da realidade. E se dissemos paradoxal é porque se bem reconhecíamos a dificuldade para aplicar a estas obras os mesmos critérios empregados para a avaliação do boom, era quase proibido pensar num tipo de interpretação que escapasse à difundida tese de que toda expressão literária da América Latina é fruto exclusivo de uma modernidade periférica, essa condição peculiaríssima de viver a temporalidade burguesa em meio a contradições e culturas heterogêneas, e que explicaria todos os aspectos do movimento que elevou muitos dos escritores do continente ao primeiro plano do cenário internacional. Ou seja, de acordo com a visão crítica dominante qualquer descompasso em relação aos modelos consagrados só poderia provir, especialmente no caso dos gêneros narrativos, da falta de compromisso com uma realidade que nos seus melhores intérpretes havia despertado as forças da imaginação e os impulsos da fabulação.

O contato com a discussão teórica sobre o polêmico surgimento de uma fase diferenciada da modernidade, cujo marco cronológico se situa no segundo pós-guerra, descobriu algumas brechas para compreender que as mudanças que intuíamos no campo das práticas narrativas estavam associadas às transformações da cultura no contexto do capitalismo multinacional. Se para alguns setores da crítica o termo pós-moderno ainda resulta inaceitável, pois se entende que como categoria genérica seu uso estaria restrito ao espaço das denominadas

sociedades pós-industriais, para nós representou um instrumento conceitual de fundamental importância na medida em que nos colocou frente a uma problemática que supera, às vezes contra nossa própria vontade, as margens estreitas de uma modernidade periférica que parecia constituir um universo autônomo, sem vínculos reais com esse cada vez mais interconetado e global mundo contemporâneo.

Tentando não cair nos tradicionais maniqueísmos de uma aceitação acrítica ou de uma rejeição apriorística, nossa reflexão começou a direcionar-se para o terreno dos processos que conformam o fenômeno do pós-moderno, ao perceber que os traços mais relevantes das obras em questão se ajustavam à dinâmica daqueles, numa curiosa coincidência que nos situava perante o desafio de reformular o enfoque crítico, em razão precisamente das especificidades de registros ficcionais que se regem por uma lógica construtiva diferente. Contudo, não obstante os indícios que nestas obras assinalavam a assimilação de recursos e procedimentos considerados típicos dessa nova fase da cultura moderna, era fundamental não perder de vista que se tratava de produtos literários inscritos na órbita de sociedades não metropolitanas, de representações estéticas com uma significação particular dentro de seu horizonte histórico imediato. Em outras palavras, foi indispensável definir uma hipótese respeito à concretização na América Latina de uma coordenada cultural inédita, pondo de lado os esquemas dicotômicos que impedem ver a dialética de um fenômeno que afeta indistintamente o centro e a periferia do sistema capitalista, sem que isto signifique obrigatoriamente uma generalização homogeneizadora das manifestações artísticas do presente.

A definição de algumas diretrizes interpretativas nos permitiu, então, abordar sob uma nova ótica crítica o conjunto de obras que fomos agrupando em virtude do vínculo referencial da música. Nosso interesse básico era compreender como estes livros expressam de modo específico a temporalidade pós-moderna, como sua formalização literária responde às exigências de um outro tipo de receptor,

como a materialidade de sua escritura sintetiza a aparição de uma sensibilidade e uma percepção novas, enfim, como a linguagem narrativa que veiculam se distancia dos modelos clássicos da modernidade. Daí que a perspectiva adotada se sustente no reconhecimento de que na América Latina também se produz, mesmo de forma apenas emergente, um corte em relação aos princípios artísticos e culturais que constituem o ideal de modernidade.

Do cada vez mais largo repertório de obras narrativas que se embrenham pelo campo da música popular e massiva selecionamos para este trabalho os seguintes textos: La guaracha del Macho Camacho (1976) de Luis Rafael Sánchez; Que viva la música (1977) de Andrés Caicedo; Celia Cruz: Reina Rumba (1981) de Umberto Valverde; e Conciertos del desconcierto (1981) de Manuel Giraldo. Estes quatro livros com suas respectivas particularidades deixam à mostra o processo de articulação do discurso literário a uma lógica cultural de nova ordem. Por isso a leitura que agora apresentamos está guiada pelo interesse de apreender na sua real dimensão artística e cultural estes produtos narrativos. Devemos advertir que ao longo da nossa reflexão procuramos colocar-nos numa posição crítica livre de qualquer esquematismo pré-concebido, isto é, intentamos assumir a visão de quem observa da perspectiva do conhecer. Sobretudo neste momento histórico quando as indagações intelectuais são uma forma de nos perguntarmos respeito a nossa própria situação existencial.

Finalmente, como se trata de obras que estão inscritas nesse período de consagração dessas grandes poéticas ficcionais que decretaram a idade adulta da literatura latino-americana, decidimos partir da conjuntura na qual surgem quando consideramos as dissonâncias que provocam, e cujas linhas principais estão descritas na primeira parte do trabalho. A seguir nos concentramos na definição de alguns aspectos que permitem estabelecer um determinado grau de parentesco entre esses livros, dando um especial destaque ao elemento referencial da canção, tal como fica registrado na segunda parte. Detivimo-nos depois na análise de cada narração tentando enfa-

tizar aqueles fatores compositivos que substancializam a temporalidade pós-moderna, e, conseqüentemente, as implicações que comporta a concretização de um novo registro literário, ao que se dedica a terceira parte do nosso discurso. Por último, tentamos sistematizar as conclusões fundamentais que foram levantadas ao longo de toda a exposição. Como ensina o tempo atual a noção de verdade é apenas a versão que temos dos fatos, uma versão entre muitas outras, como a que aqui apresentamos para ser confrontada a outras tantas versões.

PRIMEIRO MOVIMENTO

AS (DES)HARMONIAS DA MODERNIZAÇÃO NARRATIVA

Porque aquí y allá doy con algún libro que no se puede calificar de gran literatura, y que sin embargo no me da asco. Empiezo a sospechar por qué: porque el autor ha renunciado a los efectos, a la belleza formal, sin por eso incurrir en el periodismo o la monografía disecada. Es difícil explicarlo, yo misma no lo veo nada claro. Creo que hay que marchar hacia un nuevo estilo, que si querés podemos seguir llamando de literatura aunque sería más justo cambiarle el nombre por cualquier otro. Ese nuevo estilo sólo podría resultar de una nueva visión del mundo. Pero si un día se alcanza, qué estúpidas nos van a parecer estas novelas que hoy admiramos, llenas de trucos infames, de capítulos y subcapítulos con entradas y salidas bien calculadas...

Julio Cortázar
(Los Premios)

I. O Pós-moderno: nem "apocalípticos" nem "integrados"

" Que horror ! Como disse mesmo que se chamavam? Pós-modernos? Pós...? De onde tira essa idéia, se ainda por aqui vivemos na idade da pedra. Quando muito não passamos de uma modernidade periférica. Essas são coisas de gente que gosta de repetir o que está na moda em Paris ou Nova York. Será que nunca nos vamos livrar dessas bonitas idéias importadas? Realmente não entendo a que você se refere quando fala de Pós-modernidade, esse termo é complicado demais para quem habitamos nestas terras tropicais. Não será uma nova invenção para seguir dominando e destruindo o pouco que nos resta da nossa cultura? Lembre-se que nestes cinco séculos nos impuseram do idioma à forma de sentir. O problema é que agora com todos esses aparelhos modernos querem alienar-nos ainda mais; tudo o transformam em simples mercadoria para o consumo, sem respeitar em momento algum nossa identidade e idiossincracia. É o cúmulo. Até os escritores, que antes só se preocupavam com os aspectos da nossa realidade, deixaram-se influenciar pelos meios de comunicação de massa e por essa tal da indústria cultural. Nem mais sabem escrever ! Sem falar no estilo. O único que lhes interessa é a fama e quanto vão ganhar com seus livros. Nem a arte tem escapado à ambição dos novos mercadores. É o caos que domina agora. Será essa a tão famigerada cultura pós-moderna? Não sei o que pensar. A confusão..."¹.

Se se fizesse um exercício imaginário para registrar as diferentes formas de encarar o estágio atual da cultura, sem dúvida esse pequeno solilóquio expressaria uma visão bastante generalizada sobre o assunto, embora os desdobramentos e variações dos distintos aspectos referidos possam ser múltiplos. Esse inicial jogo fictício de idéias permite colocar de relevo a existência de um sentimen

to ambíguo em relação ao tempo moderno, pois tanto se rejeita todo indício sobre uma possível nova realidade ou a transformação do espectro cultural, como se aceita a inegável materialidade de todos esses instrumentos e aparelhos sofisticados que invadem a vida cotidiana.

Para esta consciência dividida é imprescindível antepor esse "país ideal" que se carrega no coração às diabólicas maquinações daqueles que pretendem sequestrar o pensamento. O indivíduo que padece e sofre essa dicotomia não consegue reconciliar seus desejos primordiais com as asperezas do mundo material. Trata-se de um ser cujo conflito existencial é saber-se desgarrado entre duas instâncias que intui serem antagônicas e excludentes, sem decidir-se a compreender como elas se determinam entre si e qual a dialética que estabelecem, deixando então seu sentimento fluir entre os recantos ideais da emoção e a perplexidade que brota das surpreendentes obras da razão.

Poder-se-á argumentar com infinidade de elementos que nem todos se incorporam a esse time de "apocalípticos", na medida em que do outro lado se encontram aqueles que conseguem antenar-se à rotina contemporânea de um modo "integrado", sem esquecermos daqueles para os quais a separação de campos simplesmente não existe². De qualquer maneira o que resulta inegável é que a experiência humana se encontra hoje submetida às pressões de um mundo com fortes tendências homogeneizadoras, frente ao qual parece absurdo reclamar uma oportunidade para estabelecer heroicamente a diferença, pois as forças universais parecem confluir todas para uma só corrente de movimento e desenvolvimento.

Mas a voz destoante do coro universal que luta para registrar seus próprios tons, se bem possa assemelhar-se a essa outra que decididamente se coloca à margem em virtude de sua relutância em aceitar os novos fatos da cultura, diverge na medida em que reconhecendo as linhas diretrizes do âmbito onde se efetuam as representações simbólicas de um mundo cada vez mais unificado, sabe distinguir os traços particulares que tais linhas assumem em cada mapa específico

do atlas universal. Daí que sua lucidez esteja não na negação voluntariosa ou na aceitação acrítica da cultura contemporânea, opções extremas do conflito instaurado com e pela modernidade³, mas na sua disposição para compreender os mecanismos ativados pela complexa máquina do imaginário social. Assim, o que poderia ser o rechaço apriorístico ou a adesão incondicional passa a perfilar-se como a atitude aberta de quem prefere perguntar primeiro, para obter depois alguma resposta.

Mas que tipo de pergunta é possível formular sobre uma série de textos produzidos e consumidos na "periféria do capitalismo"? Qual seria a relação deles com a cultura da modernidade ou com a do tão debatido território pós-moderno? É possível estabelecer alguma vinculação entre manifestações de um universo exótico e atrasado e as mais recentes realizações do campo tecnológico e industrial? Como se situar, então, frente a um grupo de obras que parecem não encaixar plenamente nas denominações tradicionais do literário e do artístico? Em definitivo, a questão que aqui se coloca é a de como abordar um grupo de textos cujos traços principais parecem negar o estatuto moderno da narração ficcional. Portanto, trata-se de livros que podem ser incorporados a uma determinada tradição narrativa, ou de livros cuja densidade literária sintetiza um novo estágio da cultura ocidental?⁴.

Essas perguntas básicas traduzem o desconforto daquela personagem que, como consumidor de bens artísticos e culturais, não sabe como se comportar frente à própria realidade que experimenta a partir das profundas transformações operadas no campo da comunicação, as quais, direta ou indiretamente, terminam alterando sua maneira de perceber e/ou sentir o mundo. Em outras palavras, tais interrogações servem para expressar os aspectos fundamentais da problemática que sofre o homem contemporâneo na sua condição de pólo receptor, pois agora terá de se enfrentar com toda uma nova série de produtos cuja dinâmica parece escapar à antiga lógica de construção e funcionamento, e que terminam por transformar o estatuto que antes orientava a atividade dos que completam o circuito estético-cultu_

ral.

Em suma, a formulação de tais perguntas obedece à necessidade de encarar de uma perspectiva crítica o que acontece no terreno das operações simbólicas, o que demanda uma inadiável perquirição sobre as mudanças que o imaginário do produtor e do receptor estão sofrendo, e que se manifestam de forma concreta tanto na esfera dos objetos que o mercado oferece para o consumo, como no modo em que esse virtual consumidor faz uso de tais objetos para satisfazer as demandas de sua sensibilidade e imaginação.

Mas qual seria o lugar de onde se enunciam o solilóquio inicial e as interrogações críticas? À primeira vista pode parecer que os dois discursos se emitem de um lugar onde a consciência humana se encontra dividida. No primeiro caso, o sujeito vive o conflito que se manifesta na dicotomia do desejo e a negação, sem que exista, pelo menos aparentemente, alguma possibilidade de reconciliação, mesmo quando o próprio sentimento de confusão que surge no fim do seu raciocínio possa abrir algumas fendas. Para esta consciência o novo adjetivo da cultura é apenas a repetição das conspirações daqueles que detém o domínio do campo simbólico, isto é, uma nova forma de atentar contra os valores e os princípios de uma cultura pura e original. Daí que o termo pós-moderno se constitua no renovado subterfúgio para continuar dinamitando as bases desse mundo autêntico e próprio. Tratar-se-ia simplesmente da prolongação do conhecido estado de dependência que vivem as sociedades periféricas na sua relação com as culturas dos centros metropolitanos. Fato este cujas repercussões históricas, segundo o critério de certas elites ilustradas, sempre têm conduzido essas sociedades ao embrutecimento e à alienação, embora a aguerrida resistência de alguns povos ou setores em preservar seu patrimônio e memória culturais, mesmo às custas do genocídio ou etnocídio que tal atitude acarreta. Daí esse desejo de reafirmar supostas "identidades nacionais", e assim salvaguardar aqueles aspectos essenciais da tradição, e essa atitude negativa frente as novidades que as tecnologias e o mercado internacional põem em circulação⁵.

Entretanto, para uma consciência cuja preocupação é a de interpretar e entender as características que tais novidades comportam, e sobretudo seu impacto e assimilação no campo estético-cultural, o possível dilaceramento que origina uma realidade marcada pelos signos da contradição não pode impedir a realização de uma leitura crítica dessas características, mesmo quando isso implique na adoção de um ponto de vista diferente capaz de superar as visões dicotômicas ou homogeneizadoras.

Pois não somente tem de ser enfrentada a intransigência dos que recusam qualquer forma de adesão a uma cultura padronizada e massificante, e que operaria apenas em representação dos interesses do capital multinacional ou de seus aliados locais, mas também o afã universalizante dos que sucumbem perante a idéia de que o impulso internacionalizador da cultura elimina as diferenças ao consolidar um corpus homogêneo. Para estes últimos o violento desenvolvimento dos meios de comunicação de massa significou o cancelamento das antigas culturas nacionais, a ponto de resultar improvável algum tipo de estratificação diferenciadora, pois que agora não mais existiriam as antigas fronteiras que distanciavam e distinguiam o universal do regional. O tempo presente se caracterizaria precisamente pela integração de todos os povos na corrente mundial de uma cultura planetária, produto da complexa rede de comunicações que as mais recentes tecnologias vão criando, fazendo impossível ou pouco provável não participar delas, quando, por exemplo, qualquer receptor de rádio ou televisão capta as mensagens enviadas de qualquer lugar do planeta⁶.

Assim, a tarefa a ser empreendida por aquele que se coloca em meio ao fogo cruzado de "apocalípticos" e "integrados" não é a de conciliar ambas as posições. Pelo contrário, o que se coloca é a necessidade de apreender criticamente como num espaço heterogêneo confluem tendências contraditórias, fazendo das anteriores perguntas o eixo de uma postura cognitiva que dispense os apelos maniqueístas ou os anseios de universalização.

Deste modo a definição das estratégias críticas passa a

depender basicamente das próprias exigências que demandam os objetos literários em questão, o que equivale a abandonar modelos e normas pré-estabelecidos para a avaliação estética, e que até o momento só têm levado à prática hermenêutica a insistir em formas de interpretação que desconhecem a nova realidade do campo ficcional e artístico⁷.

Por isso também se impõe como prioridade a clara explicitação do lugar de onde se pretende realizar a abordagem crítica, sem que isso implique em voltar a retomar os gritos do estreito nacionalismo ou as vagas generalizações daquele pretenso universalismo. Sobretudo nos atuais momentos quando estão sendo derrotadas as resistências ao furacão uniformizador das sociedades pela chamada "economia de mercado", cujo efeito mais imediato é o de apagar as marcas do que possa constituir o traço diferenciador e plural, já que o que agora se pretende é criar a imagem de que o mundo caminha inexoravelmente para o modelo único de sociedade humana. Mas esta tendência, visível em várias instâncias da atividade econômica internacional, não deve conduzir à falsa homogeneização das estruturas sociais e muito menos à indiscriminação do pensamento e a realidade simbólica, já que, apesar das forças centrífugas colocadas em movimento pelo próprio modelo multinacional, é possível detectar alguns descompassos nas áreas periféricas do capitalismo mundial⁸.

Ou seja, não obstante as identificações ou diferenças da obra com uma tradição artística ou cultural que se assume como própria, ou sua assimilação às correntes mais relevantes do cada vez mais consolidado universo da pós-modernidade, o que realmente interessa observar aqui é como os mecanismos de uma e outra esfera confluem e atuam no interior da mesma. Não se trata, então, de levantar proclamas ou aderir movimentos a partir do interesse particular de quem formula o juízo crítico, onde entram elementos de valoração positiva ou negativa do objeto em questão, como se o importante fosse determinar o grau de adaptação aos esquemas que em um e outro caso definem o literário e o estético.

A aproximação crítica, então, deve partir de hipóteses aber-

tas e não de verdades fechadas. Obrigatoriamente tem de reconhecer os aspectos específicos de um produto cultural que, além de suas vinculações com a órbita de uma cultura de traços decididamente multinacionais, se produz e consome no contexto de sociedades cujo signo mais característico é a heterogeneidade conflitiva⁹. Mesmo no caso onde o fantasma da tradição ou o jogo do simulacro homogeneizador tornem difusas as fronteiras de um objeto já marcado desde a sua origem pela interseção de elementos muitas vezes contraditórios. Portanto, as perguntas e perquirições sobre a realidade concreta de uma determinada praxe humana mais do que efetivar a busca de uma verdade absoluta, devem conduzir apenas à verdade parcial sobre seus mecanismos de ação e funcionamento.

II. Acadêmicos e Culebreiros

Em 1983 o crítico colombiano Isaías Peña Gutiérrez publica um polêmico artigo onde realiza uma importante constatação sobre certa produção narrativa hispano-americana. Sob o sugestivo título de "Acadêmicos y culebreros", o autor examina os quatro últimos livros que para a época ganharam o prêmio "Casa de las Américas" no gênero romance, para concluir que todos eles apresentam um aspecto coincidente. A partir da leitura das páginas iniciais de cada um dos textos, o crítico detecta a curiosa carência de um estilo individual, a uniformização das linguagens narrativas, a tal ponto que, segundo sua opinião, se não se conhecessem os autores os livros poderiam ser atribuídos a qualquer um deles.¹⁰ Sem entrar a discutir a válida

de deste método crítico -- a generalização de um juízo valorativo sobre a estreita base de simples fragmentos--, importa destacar aqui a indicação de um fato que resulta de alguma forma inédito se se leva em consideração o êxito ainda vigente dos narradores do boom.

Como se sabe, a literatura hispano-americana vive um clima de festa desde o começo dos anos sessenta, quando o sucesso editorial de alguns escritores permite romper as barreiras locais, para projetar alguns deles internacionalmente. Pela primeira vez a literatura de uma região periférica passa a constituir-se no centro das atrações do mundo artístico de ocidente. A euforia do êxito provoca a catarse do provinciano a raiz da sua aceitação universal. É o momento da aparição inegável de diversas poéticas ficcionais que, ainda englobadas sob o adjetivo amorfo do boom, distinguem-se claramente entre si por estarem caracterizadas por um inconfundível estilo individual. Esta consolidação responde tanto aos esforços de atualização das técnicas narrativas, que chegam a constituir-se inclusive em modelos de escrita ficcional, como também à força maravilhosa ou fantástica das temáticas abordadas. Frente à exaustão das já tradicionais literaturas européias irrompe o vulcão de uma prosa narrativa de imensa riqueza simbólica e imaginativa. Por isso a surpresa ao constatar o súbito aparecimento de romances cuja maior peculiaridade é precisamente a indistinção estilística, textos nos quais a linguagem parece ter sucumbido a um estranho fenômeno de uniformização e rotinização de seus traços compositivos, dando a impressão de serem narrativas despersonalizadas que respondem a um desconhecido padrão estandardizado.

Esta nova situação surgida no seio da narrativa hispano-americana se torna preocupante na medida em que estaria significando uma real estagnação do processo ficcional, detendo assim o impulso renovador que os diferentes gêneros narrativos vinham experimentando nas últimas décadas, pois a problemática vivida agora pelo romance facilmente poderia estender-se também aos gêneros correlatos do conto e o "depoimento", já que o conflito afeta de modo geral ao fato

narrativo nas suas diferentes manifestações. O impasse se instala, então, no cerne de uma praxe literária que já não consegue encontrar novos caminhos de pesquisa e experimentação, na medida em que os escritores mais jovens estariam contentando-se apenas com a repetição de alguns dos esquemas discursivos e ficcionais descobertos ou implementados pelos seus mais imediatos antecessores, o que sem dúvida é um reproche explícito a essa atitude de viver no comodismo das conquistas alheias. Uma conduta que, por conseguinte, contém as possíveis causas que conduzem ao referido fenômeno da uniformização estilística.

Porém, para compreender o descompasso existente entre os escritores consagrados por uma obra de inquestionável valor artístico, se bem vários deles o sejam por um livro em especial, e aqueles que Angel Rama num importante estudo-antologia denominou como "os contestatários do poder"¹¹, é indispensável recorrer à análise das duas correntes fundamentais que canalizam a escrita ficcional dos narradores modernos. É quando aparecem em cena os "acadêmicos" e os "culebreiros". Ambos sintetizam de maneira geral as duas linhas referenciais entre as que se vão desenvolver as formas ficcionais dos grandes narradores do presente século.

De uma parte, o romance como gênero dominante poderá continuar sua evolução na linha de uma tradição culta por estar circunscrita a uma determinada prática do saber; de outra, frente à nova situação do mundo os escritores incorporam nas suas obras aspectos de outras tradições, principalmente a popular, para enriquecer através desta linha o universo narrativo. Assim, a linguagem como representação e construção de uma realidade estética específica viverá sob as tensões da dialética resultante, já que para o narrador moderno o importante é manter essas tensões nos seus projetos ficcionais, sempre sob a idéia de elaborar um discurso que corresponda às expectativas do homem e do sujeito histórico de seu momento. É claro que o resultado concreto deste projeto global mostrará o grau de equilíbrio que cada escritor consegue, mesmo quando na obra de uns talvez a linha culta sobressaia com maior nitidez, e na de ou

tros quiçá seja a popular a que adquire um predomínio mais evidente, sem esquecer aquela outra dos que realizam uma combinação plena e harmônica de ambas.

Contudo, se a prosa ficcional moderna, desde um Joyce até um García Márquez, tem-se desenvolvido no marco referencial traçado entre o "acadêmico" e o "culebreiro", isto não quer dizer que todos os escritores reproduzam necessariamente na suas obras a tal dialética, embora seja difícil estabelecer os limites exatos que separam uma linha da outra. Como resulta óbvio, dentro de uma perspectiva de avaliação estética, as denominadas "grandes" obras quase sempre constituem os alicerces da prática literária em função do extraordinário equilíbrio que atingem seus planos compositivos, pois a narração obedece a uma planificação racional de todos seus elementos, ainda naqueles casos onde algum deles aparentemente exerça uma função hegemônica e centralizadora. No caso das assim chamadas "obras menores" a desigualdade potencial de algum de seus planos trará como consequência a respectiva diminuição de seu valor artístico, na medida em que o peso da narração recai apenas em alguns fatores compositivos, sem que exista um equilíbrio pleno de todos os elementos que compõem o entrançado ficcional. Nestes casos, a obra penderá quase que inevitavelmente para algum dos dois extremos, seja porque não consegue romper com a tradição "acadêmica" e sujeite, então, o texto aos jogos especulativos do saber erudito, seja porque submete a história narrada a formas nas que a charlatanice do "culebreiro" desloca a atenção do relato. Em outras palavras, a atividade do escritor cede ao doce canto da sereia que emana de uma tradição cujo ideal se deposita no resguardo da criação artística ante a vulgaridade do mundo, ou simplesmente se entrega aos prazeres mundanos para satisfazer as demandas populistas do monstro das sete cabeças .

Neste sentido, o crítico colombiano considera que a praxe narrativa dos mais importantes escritores da modernidade, mais especificamente desde a ruptural obra de Joyce, nunca perdeu de vista o desafio de não enclausurar a produção ficcional entre as grades do academicismo inerte ou remetê-la às galerias buliçosas dos vendedo-

res de unguentos. A transcendência do Ulisses ou de Cien años de soledad estaria na capacidade de seus autores construir universos ficcionais a partir justamente de uma destas duas linhas. Mas diferentemente de outros, sua obra não se reduz a prolongar no terreno da escrita a tradição que cada linha havia acumulado, já que souberam dar o salto estético para colocar-se no campo da indagação temática e a experimentação formal, aproveitando os recursos de cada corrente para integrá-los através de uma profunda reelaboração ao texto ficcional. Claro que em cada um desses livros é possível apreciar o papel relevante que assumem determinados aspectos de cada tradição, o que não elimina a presença ativa de elementos pertencentes à outra corrente, já que a tensão narrativa passa a depender em grande parte, justamente, deste encontro declarado. Portanto, a nova linguagem narrativa que se produz nestes casos não encaixa nos moldes da linha "acadêmica" ou nas modalidades da linha "culebreira"; seu traço característico vai ser a superação destas correntes colocando-se no terreno da pesquisa e a invenção, construindo sólidos mundos simbólicos sobre a base de uma poética narrativa de signos claramente individuais.

Como entender, então, o fato de uma virtual rotinização do discurso narrativo? Quais as possíveis causas que levam à produção de discursos de traços tão impessoais? Que saídas procurar para a superação de tal conflito estético? Para o crítico colombiano a situação colocada pelos quatro livros referidos evidencia a crise que se instala na produção narrativa desse momento, isto é, o conflito representaria a problemática que vivem os escritores cuja obra está inscrita na etapa imediatamente posterior ao boom .

Deve-se lembrar que os anos sessenta e setenta constituem a "idade de ouro" da narrativa hispano-americana. É este o período em que todos constataam a fase adulta de uma literatura que sempre precisou da tutela paterna e do estímulo anti-maternal. Por isso, quando Rayuela supera a consabida edição dos três mil exemplares, a novidade passa a ser interpretada como o instante de plena maturidade, fato que depois se confirmará com as impressionantes histórias

de La muerte de Artemio Cruz ou de Cien años de soledad. Porque já não se trata de querer imitar as frias e objetivas narrações do noveau roman ou as macabras crônicas com toque existencialista dos norte-americanos. Agora o narrador hispano-americano, além de ter-se convertido no centro da produção ficcional dentro e fora de suas fronteiras geográficas, invertendo assim a antiga relação de dependência estética, pode orientar seu trabalho literário a partir dos parâmetros do "real maravilhoso" ou do "realismo fantástico", tendências que aglutinarão grande parte das obras de quem decretam a maioria literária do continente.

Assim, pois, tem de se assinalar a disposição dos escritores hispano-americanos para a experimentação linguística e formal, já que se reconhecendo publicamente como os herdeiros das modernas técnicas narrativas desenvolvidas por um Joyce ou um Faulkner, ou uma Woolf, colocam-se o desafio de fundar uma linguagem ficcional própria. Como diz um dos representantes mais prestigiados de denominada "novo romance hispano-americano", um dos responsáveis portanto desse processo que desembocará inevitavelmente na renovação profunda dos discursos narrativos:

Radical frente a seu próprio passado, o novo escritor latino-americano empreende uma revisão a partir de uma evidência: a falta de uma linguagem. A tradicional obrigação da denúncia se converte numa elaboração ainda mais árdua: a elaboração crítica de tudo que não foi dito na nossa longa história de mentiras, silêncios, retóricas e cúmplicidades acadêmicas. Inventar uma linguagem é dizer tudo aquilo que a história tem calado. Continente de textos sagrados, América Latina se sente urgida de uma profanação que dê voz a quatro séculos de linguagem sequestrada, marginal, desconhecida (12).

Sem dúvida, esta consciência sobre o imperativo inadiável de criar uma nova linguagem estará presente na obra dos principais expoentes da narrativa hispano-americana do período; todos eles, de uma ou de outra maneira, irão fundamentar seus universos ficcionais na reformulação das formas do romance e do conto. É o tempo da renovação técnica e da releitura do mundo circundante¹³. O provinciano adqui

re tonalidades de ordem universal e o cosmopolita se introduz por veredas de caráter local. Por um lado, pode-se assistir à maravi_ lhosas e real aparição de um produto tão banal quanto o gelo, por ou_ tro, é possível entrar no jogo da ironia e os meandros psicológicos de algumas personagens pulando nas páginas de um texto. Em ambos os casos a história narrada mostrará as destrezas de um escritor que, sem ceder às tentações de uma falsa erudição ou de um espíri_ to populista, sabe resgatar as experiências da melhor tradição "aca_ dêmica" e "culebreira".

Porém, o empenho renovador daqueles que posteriormente passa_ rão a ser agrupados sob o rótulo do boom, parece ter-se exaurido de_ pois de quase duas décadas de muita criatividade estética, de uma incessante experimentação a nível das estruturas da linguagem narra_ tiva e até dos próprios limites do discurso ficcional. Neste senti_ do, a obra de cada um destes escritores representa o processo de u_ ma escrita em permanente transformação, seja no campo específico do gênero romanesco ou no terreno movedizo do conto, seja na área pou_ co delimitada do mais novo gênero testimonio¹⁴. É precisamente tão peculiar processo que parece interromper-se na obra dos narrado_ res mais novos, pois o desejo experimentalista não corresponde ne_ les a um projeto definido, mas ao simples fato de querer repetir e prolongar modelos narrativos através dos quais garantir o êxito li_ terário e artístico. A narração em muitos casos não ultrapassa os meros jogos e malabarismos da palavra. Por isso o texto narrativo passa a converter-se no espaço ideal para supostas transformações formais, quando na verdade o que distingue estes discursos é a ca_ rência de uma matéria ficcional, na medida em que a linguagem teria perdido suas capacidades comunicativas para embrenhar-se em rituais de ordem experimentalista¹⁵. Assim, o que antes significou uma via para chegar à criação de poderosas poéticas ficcionais, agora se converte em perigoso mecanismo de uniformização estilística e po_ breza inventiva.

Perante esta situação de total abandono da dinâmica que dis_ tingua as diferentes práticas narrativas do boom, surge, então, a

necessidade de colocar uma exigência aos escritores cuja obra se caracteriza pela ausência de traços particulares. É o momento de reivindicar uma volta à experiência literária das linguagens anteriores, quando o escritor explorava através de diversas formas narrativas de origem culta e popular o referente de um mundo silenciado, para arribar à construção de universos simbólicos e artísticos de profundo valor estético e humano. Não se trata, portanto, de uma exigência que se dirija ao restabelecimento do prestígio internacional da narrativa hispano-americana, pois muitos dos autores do boom continuam produzindo e alimentando esse prestígio, mas ao compromisso de uma escrita na qual o risco da experimentação venha acompanhado obrigatoriamente do exercício inventivo. É hora de abandonar os malabarismos narrativos e os comodismos discursivos. Nem virtuosismo acadêmico, nem demagogia "culebreira". Invenção ficcional.

Em última instância, o que o crítico colombiano propõe, perante a uniformidade das escritas por ele analisadas, é voltar a retomar o espírito que caracteriza as melhores expressões da narrativa moderna. Essas cujo desenvolvimento ao longo do presente século significa um constante trabalho com a palavra, sempre sob a estratégia de inaugurar linguagens narrativas nas quais, tanto simbólica como esteticamente, se corporifique o conflito existencial que vive o homem no mundo moderno¹⁶.

Mas a perda de profundidade que sofre o discurso narrativo equivale apenas a um corte ou diminuição da capacidade inventiva do escritor? A produção ficcional de tais escritores responde simplesmente a uma atitude de mera reprodução do impulso experimentalista? É possível pensar em outras coordenadas para a interpretação do fenômeno de uniformização e rotinização discursivas? Que tipo de texto ficcional surge realmente neste momento?

III. Os dilemas do projeto modernizador

Talvez o primeiro aspecto a ser destacado seja a aceitação de uma narrativa plenamente moderna. Sem dúvida, a irrupção e consolidação de um forte e variado movimento de narradores que ingressa ao centro do mercado e do fazer literário internacional, concretiza, e efetivamente, além das repercussões específicas no âmbito editorial, a realização desse tão almejado projeto de modernização literária e estética que quase sempre preocupou aos escritores da América Latina.

A partir fundamentalmente dos anos sessenta o recalçamento periférico e traumático de uma literatura "carente" de valor universal, em razão dessa constante de atraso cultural própria ao mundo dependente, começa a desaparecer na medida em que alguns autores passam a serem consagrados pelo público e a crítica dos centros metropolitanos. A obra dos novos narradores, se bem que vários já vêm publicando desde os cinquenta, começa a ser lida da perspectiva de uma escrita ficcional que consegue, definitivamente, superar as deficiências técnicas e a estreiteza provinciana. Produz-se, então, a inversão como resultado dos traços de ineditismo que estas narrativas apresentam, pois através de um apurado domínio técnico e uma profunda exploração da experiência humana, é possível satisfazer agora as expectativas de um público leitor que vive a realidade do mundo moderno.

Embora resulte absolutamente impossível negar o fato histórico da modernidade, mesmo quando existem diferenças visíveis que distinguem a sua vivência em cada contexto social, o que se torna relevante para a leitura crítica é a maneira como o escritor realiza a representação simbólica da mesma. No caso da assim chamada "nova narrativa latino-americana", denominação aceita de modo consensual pelos variados setores da crítica especializada, o empenho modernizador implica em questionar no próprio espaço da escrita e no imagi

nário ficcional a essência mesma da modernidade como instância histórica. A situação é mesmo paradoxal. Assim, o discurso narrativo ao mesmo tempo que trabalha sobre uma realidade que aparentemente parece negar sua virtual inserção no mundo moderno, opera a nível do registro simbólico sob novos parâmetros para implementar o inadiável e contraditório projeto modernizador, situando o fato literário dentro das correntes contemporâneas da cultura. Pois, como aponta Angel Rama, não tem mais sentido querer seccionar a série literária da série social já que ambas confluem inexoravelmente para a série cultural, plano "onde o imaginário das sociedades humanas constrói suas linguagens simbólicas"¹⁷.

Contudo, o desejo de querer participar da experiência de um mundo onde "tudo que é sólido desmancha no ar" , não significa em modo algum que estas manifestações literárias obedeçam ao simples impulso de aderir o universo burguês, ainda naqueles casos em que esta vontade explícita se torne o elemento central da proposta estética. Como se sabe, desde a consolidação do capitalismo escritores e artistas têm-se debatido frente a cultura burguesa como um fato incontestável, seja assumindo uma atitude de aberta rejeição frente às imposições de sua lógica racional e às exigências de um mercado que tudo banaliza, seja adotando a dinâmica do violento acionar que as máquinas e invenções científicas impõem, seja assumindo uma atitude de isolamento e aparente indiferença como recurso para escapar aos conflitos que acarreta. Estas diferentes posturas vão dar fundamento a essa infinidade de modernismos que, de perspectivas multivárias, tentam elaborar uma visão sensível e simbólica do homem e o seu universo.

No caso dos escritores da América Latina, apesar das peculiaridades de uma realidade onde as práticas culturais parecem estar sustentadas em "idéias fora do lugar"¹⁸, o confronto com a modernidade equivale, em primeira instância, ao reconhecimento da marca da diferença, isso que de maneira concreta separa e distingue, já que existe uma distância abismal entre a experiência imediata do artista metropolitano e a do artista periférico.

O dilema que muitas vezes se coloca para essa reputada figura clássica que cultivava as letras será: escrever sobre Paris ou escrever desde Paris? Onde encontrar essas multidões que deambulam pelos bulevares parisienses provocando desassossego e vértigo no flâneur? Como encontrar um Rastignac ávido na acumulação de capital num meio onde domina a tradição aristocrática do sangue azul e o orgulho oligárquico da terra? Se as correntes da vanguarda européia recorrem à loucura e o sonho junto ao conhecimento de culturas arcaicas para romper com a ditadura da razão burguesa, os escritores ultramarinos tentam escapar à opressão de fechadas sociedades agrárias através da ironia e o humor. Enquanto do outro lado do oceano a altissonância de várias vozes se entrecruzam em registros que alcançam até a estridência, do lado oposto a surpresa e a curiosidade nascem quando aparecem os primeiros postes da "light", ou se escuta por vez primeira o som de uma campainha elétrica. Em ambos os casos a modernidade está presente. Mas para cada contexto ela adquire uma significação específica que se diferencia segundo os conteúdos e formas em que se manifesta.

Daí o surgimento de uma consciência dilacerada que, reconhecendo-se diferente de seus modelos ou pretendendo ignorar sua condição subalterna, submete-se à busca de uma linguagem com a qual poder construir a utopia de uma realidade simbólica. Utopia que responderá tanto à tarefa atualizadora da modernização como ao impulso de querer sentir-se contemporâneo do mundo moderno. Desta maneira, o escritor latino-americano descobre que é possível sonhar com os riscos da modernidade, e de certo modo, vivenciá-la desde sua peculiar situação de homem periférico.

Porém, o desafio de materializar a experiência de ser moderno, além de condicionar quase toda a produção literária que desde o movimento modernista se prepara para sair do atraso estético¹⁹, terá múltiplas evoluções de acordo às diversas formas em que esse desafio é assumido pelo escritor. Para alguns a procura da modernidade fica restrita à importação de formas e conteúdos, para outros é necessária a exploração do próprio referente através das técnicas

literárias criadas e utilizadas na metrópoli, para muitos é suficiente a adesão às escolas européias do momento para sentir-se integrado à esfera moderna. No entanto, em qualquer uma destas opções a tarefa do escritor vai estar sempre sujeita ao conflito de procurar o moderno desde uma posição dicotômica, o que se traduz na realização de uma obra cujos traços resultam heterogêneos, já que por mais que se pretenda negar a origem de seus instrumentos e materiais literários o produto elaborado sempre mostrará as marcas da sua procedência.²⁰ Portanto, o reconhecimento desta situação significa adotar na prática uma específica postura frente ao fato literário, a partir da qual as diferentes soluções encontradas se realizam como uma concretização coletiva ou individual de aderir e efetivar o moderno, ainda naqueles casos onde a atitude do escritor seja a de combater a própria raiz da sua procura.

Contudo, se esta constante que é o projeto modernizador se mantém ao longo do presente século, o desenvolvimento literário da América Latina mostra como a própria integração ao capitalismo a nível mundial marca cada uma de suas etapas, abrindo a possibilidade de distinguir as especificidades de cada uma delas. Em outras palavras, além das diversas maneiras através das quais o escritor encara sua relação particular com a esfera da modernidade, cada momento histórico significa também uma nova forma de assumir a experiência moderna a partir da incorporação crescente da cultura burguesa. Ou seja, à medida que as sociedades dependentes se transformam estruturalmente com a incorporação do sistema de produção capitalista como modelo dominante, com todas as peculiaridades que ele adota nas regiões periféricas, a atividade literária e artística vai-se sujeitar às determinações desse mundo burguês em expansão, com o qual se produz uma aproximação cada vez maior do escritor a esse universo de "luta e contradição" que contém a modernidade, pois se antes este conceito constituía apenas uma referência distante ou indireta por pertencer a uma outra realidade, agora se converte num fato de inegável presença nos diversos aspectos de sua vida cotidiana. Ser moderno deixa de ser uma aspiração para converter-se num dilema.

Quiçá onde melhor possa observar-se o processo que envolve a modernidade seja no plano das técnicas literárias. Se até o momento pouco se tem avaliado a importância desse elemento para a evolução literária, embora sejam constantes as alusões a essa suposta postura mimética dos escritores latino-americanos e ao peso que tem no que se refere às inovações estéticas, curiosamente o grau de modernização das expressões literárias parece depender do domínio que o escritor exerça sobre o aparato técnico²¹. Se uma manifestação literária reúne materiais e experiências humanas de inquestionável valor estético, seu êxito e projeção muitas vezes descansa na correta aplicação de um instrumental técnico. Quando não é precisamente o virtuosismo com o qual se manejam os recursos literários o que dá o teor da qualidade da obra.

Para escritores e críticos, então, as técnicas em sua dimensão de instrumental literário equivalem, de acordo com os princípios de universalização, a um dos mecanismos básicos que permitem a implementação do programa modernizador na área artística. Na verdade, depois de atravessar por distintas etapas o processo de importação e adaptação das técnicas literárias desemboca, devido ao desenvolvimento da indústria cultural, mas também ao trabalho de exploração profunda que sobre elas realizam os escritores latino-americanos, numa nova situação que, inclusive, comporta a inversão dos termos. Como diz Cortázar:

Não existe já nada forâneo nas técnicas literárias, porque o encurtamento do planeta, as traduções que seguem quase que imediatamente às edições originais, o contato entre os escritores, eliminam cada vez mais os compartimentos e estanques em que outrora se situavam as diversas literaturas nacionais. Isto não significa que um romance de um autor mexicano se pareça a um romance de um autor francês, pois cada um nasce de uma experiência particular, de uma "realidade" própria (...) mas os mecanismos formais que veiculam essas experiências já não mais são privilégio de certas culturas; o campo experimental é um só, e seus resultados individuais se propagam com uma velocidade diretamente proporcional a sua importância e eficácia. Nada me surpreenderia que neste mesmo momento um romancista sueco ou italiano esteja trabalhando a partir da estrutura tempo-espacial de La casa verde, assim como uns quantos escritores

franceses já mostraram a influência que exerce sobre eles o mecanismo mental e prosódico de Jorge Luis Borges. 22

Porém, a modernidade da literatura da América Latina não se conquista apenas com o desenvolvimento dos "mecanismos formais" referido por Cortázar. No caso da narrativa, para citar a produção de maior sucesso e projeção internacional, a missão modernizadora se efetua, basicamente, em razão de uma nova concepção da escrita e do trabalho ficcional. Pois que não se trata só de realizar a exploração dos recursos técnicos para a elaboração do relato, já que a própria especificidade do discurso narrativo impõe ao escritor a tarefa de investigar novas linguagens, junto a uma mais ampla compreensão e exploração da realidade para sua eventual transfiguração em material literário. Para o escritor latino-americano se impõe, assim, uma indagação nesses três níveis, na medida em que cada um faz parte, em distinto grau e maneira, da totalidade da obra, atuando como elemento estruturador da unidade dialética que se corporifica no texto ficcional que a invenção maravilhosa ou fantástica dos transculturadores ou cosmopolitas produz.²³ Para o novo narrador ser moderno significa essencialmente "viver todas as pátrias" da escritura.

A palavra de ordem nesta época será: experimentação. Começa um ciclo de experiências inéditas cuja finalidade imediata será a superação de certas modalidades narrativas fossilizadas e sem maior força expressiva, seja por continuar prolongando uma visão arcaica sobre a natureza e o homem, nesses moldes bastante rotinizados do regionalismo, seja por querer insistir nos antigos padrões realistas para dar conta da problemática humana própria dos novos centros urbanos.

A narrativa que aparece com os escritores do denominado boom se distingue, então, pela livre apropriação e incorporação ao discurso ficcional de inúmeros recursos, procedimentos e materiais, não importando que estes pertençam à melhor tradição "acadêmica" ou a fonte peculiar do "culebreiro". Interessa, sim, poder investigar e experimentar com formas e conteúdos e chegar à conformação de

novos modelos de escrita. Por isso os projetos ficcionais que se a_{poiam} nas demandas de modernização estética recorrem à invenção nar_{rativa}, se por tal se entende a criação de linguagens e universos simbólicos novos, com os quais dar resposta a uma realidade que se apresenta ainda pouco nomeada.

Seja nos exemplos onde o maravilhoso se descobre numa simples ação cotidiana, seja nas expressões em que a existência humana aparece em toda sua fragilidade ou seu absurdo, a narrativa explora a_{gudamente} a partir desse momento qualquer elemento potencialmente literário, na procura de sua nova linguagem ficcional. Assim, as o_{bras} desse rico período vão significar também a renovação dos dis_{tintos} gêneros narrativos (romance, conto, crônica, depoimento), na medida em que elas registram além da mencionada reformulação do ins_{trumental} técnico e formal, uma larga recuperação das tradições cul_{turais} e dos modos discursivos que até esse momento permaneciam pra_{ticamente} inexplorados. O literário deixa de responder definitivamente à clássica separação entre o erudito e o popular, que os anti_{gos} padrões estéticos ordenavam manter como campos separados. Daí que nessa recuperação as fronteiras entre um e outro desapareçam, e o texto passe a ser o espaço onde se entrecruzam as mais variadas tradições e discursos, marco onde convivem, ainda no seu tensiona_{mento} dialético, os aspectos da narração erudita e popular, o que conduz à constituição de uma escrita de signos totalmente inovado_{res} e em si mesma símbolo de uma nova concepção do literário²⁴.

Que outra coisa poderiam representar essas obras nas que: um narrador perambula entre o pensamento abstrato e a lógica da orali_{dade} de suas personagens; os mitos de uma determinada coletividade se desdobram na consciência individual ganhando contornos mágicos e inesperados; a história se dessacraliza através da paródia e a iro_{nia}, construindo um outro texto de características antagônicas; a expressão lingüística se desloca da gíria particular de gerações ou grupos às excelências da norma culta; aproveitam-se os fatos mais banais da vida cotidiana junto aos fenômenos da subjetividade huma_{na}; os elementos mais heterogêneos do imaginário popular se mistu_{ram}

ram às especulações eruditas da sapiência humana; a estrutura ficcional se decompõe com a ajuda da cumplicidade do leitor num curioso jogo para armar; a noção de temporalidade linear salta em pedaços pela incorporação da experiência subjetiva do tempo; o plano espacial se enriquece ao girar agora sobre uma multiplicidade de eixos; a narração passa a registrar as diferentes vozes que constroem o relato; enfim, a mirada do narrador se renova frente a uma realidade na que "acontecem as coisas mais extraordinárias todos os dias" .

Assim, a modernização literária que se realiza no campo narrativo adquire diversas significações devido ao seu comprometimento com um projeto que transcende as fronteiras do estético. Ela se concretiza, primeiramente, em função das transformações operadas na estrutura das sociedades, isto é, quando o modelo capitalista deixa de ser subalterno para passar a ser hegemônico, o que permite à cultura burguesa instalar-se definitivamente nas regiões periféricas. Este fato se manifestará sobretudo na consolidação de uma nova sensibilidade. Com a incorporação de todo esse aparato técnico-industrial que o programa modernizador demanda, a existência humana se vê afetada em todos os planos do seu cotidiano por depender agora de uma outra dinâmica, essa que deriva da simultaneidade de um mundo de objetos que substituem a lógica da vida artesanal. A sensibilidade que surge se alimenta não apenas do quadro de valores ou do universo de representações simbólicas que a modernidade burguesa abraça, aspecto válido tanto para quem a aceita pacificamente como para quem a rejeita de modo radical, ou para quem a experimenta em toda a plenitude de seu "paradoxo e contradição"; igualmente essa nova sensibilidade passa a compor-se sobre a base de todos esses elementos relacionados à produção industrial, às modernas tecnologias de comunicação e ao automatismo da vida urbana ²⁵ .

É por isso que o escritor é impelido a executar uma obra que, além de suas implicações literárias no que tange ao gosto estético, dê resposta às exigências e expectativas de um público leitor cuja sensibilidade se modificou devido também ao referido processo de mo

modernização capitalista. Sua obra deve ser a expressão da nova realidade material e sensível, e constituir a projeção simbólica de um desejo, dado que a modernização significa também tornar universal a experiência particular.

Igualmente, apesar de certas tendências reducionistas que limitam a produção narrativa do período a uma só estética, supostamente aquela que reuniria os autores de maior impacto editorial, a tarefa que os escritores empreendem para efetuar uma real atualização das diferentes práticas ficcionais se realiza a partir de múltiplas orientações artísticas e ideológicas. De maneira geral, todas estas orientações respondem de uma ou de outra forma a dois eixos:

um horizontal que registra a ação das diversas áreas culturais regionais em que se divide a América Latina, e outro vertical que permite visualizar as estratificações sócio-culturais que se produzem em cada uma das áreas. 26

Portanto, o caráter moderno da obra literária advém da conjunção de uma ampla gama de fatores, o que equivale a assumir a modernidade de diversas perspectiva e lugares, sem que exista uma norma definida sobre o tipo de escrita ou linguagem a ser formalizado como modelo ideal. Fato que explica a proliferação de modernismos que irrompem na cena literária e artística dos anos sessenta, quando a produção narrativa atinge seu climax através de uma nutrida série de textos, exemplificadores de universos ficcionais claramente autônomos.

Por outro lado, se é bem verdade que existe uma nítida consciência por parte dos escritores do momento da necessidade de renovar os gêneros narrativos tradicionais, aproveitando para isso e de maneira crítica a experiência literária dos mais destacados narradores das vanguardas européia e norte-americana, a ação modernizadora também se fundamenta na pesquisa e experimentação que alguns autores latino-americanos desenvolveram anteriormente, se bem que muitas vezes de maneira isolada e sem maiores repercussões imediatas.

Dado o escasso reconhecimento da dívida artística com determi

nados escritores nacionais, já que a tendência generalizada tem sido identificar de modo exclusivo as manifestações da nova narrativa com a linha de certos expoentes da ficção moderna internacional (Joyce, Proust, Wolf, Faulkner, etc.), não se observa, por consequência, o diálogo que as obras deste período estabelecem com a própria tradição interna. Esta limitação leva a desconhecer ou a restringir abertamente a possível influência de alguns autores nacionais de outras épocas na formulação vanguardista de certas linguagens literárias do presente²⁷.

Mesmo quando a produção de um Cortázar ou de um García Márquez, ou de um Carlos Fuentes, representa uma ruptura concreta com as tendências narrativas de seus predecessores, dentro do contexto de cada literatura nacional tais produções mantêm, explícita ou implicitamente, uma relação com determinadas obras que também marcaram no passado uma nova postura estética. Obras que abriram outros caminhos para a criação literária introduzindo recursos compositivos inéditos, explorando temáticas recusadas pelo gosto dominante ou mesmo incorporando formas discursivas de caráter marginal.

Como ignorar ou não avaliar o jogo de referências, abertas ou veladas, que se instala nos labirintos de Rayuela com a tão debatida obra de Roberto Arlt? Como não registrar alguns traços familiares entre Cien años de soledad e a fabulação metafórica que Jorge Zalamea executa em seu poderoso e deslumbrante discurso ficcional? Como conceber os fantasmas do passado que La muerte de Artemio Cruz convoca sem aludir à escrita extraordinária de Juan Rulfo? Perguntas às quais poderiam ser acrescentadas muitas outras na tentativa de querer estabelecer uma outra linha de evolução dos gêneros narrativos da América Latina. Enfim, trata-se de interrogações cuja finalidade última deve dirigir-se a apreender a dialética que no plano das influências e apropriações conduz o processo de modernização literária. Deve-se entender, então, que assim como resulta inegável o peso que alguns narradores metropolitanos têm para a conformação deste projeto ficcional, fato aceito inclusive pelos mesmos escritores latino-americanos, existem também aspectos deste discurso

narrativo que procedem do diálogo mantido com a tradição nacional. Para o novo narrador o afã modernizador não impede que, paradoxalmente, se resgate certa tradição literária: a "tradição da ruptura".

Em suma, a produção ficcional agrupada em torno do movimento da "nova narrativa", possui múltiplas significações: como programa modernizador expressa o rompimento com as tendências que lhe antecedem, quase todas definidas sob o signo inequívoco do realismo urbano ou regionalista; consolida novas linguagens cuja transcendência supera as antigas fronteiras nacionais, obtendo grande repercussão nos centros culturais da Europa e Norte-América; sincroniza o fazer literário com os padrões internacionais do público contemporâneo, competindo em certos mercados metropolitanos; supera os tradicionais recalques estéticos frente às manifestações literárias hegemônicas, abrindo as portas para o reconhecimento de outras expressões como a poesia e o teatro; começa a determinar as novas normas que definem o literário, relacionadas quase sempre à experimentação, tanto no plano das formas como dos conteúdos; elimina, ainda que se tratando de um discurso culto, a tradicional separação entre o erudito e o popular, entre o céu acadêmico e o inferno "culebreiro"; projeta no terreno simbólico as transformações acontecidas em muitas sociedades periféricas, criando poderosos universos ficcionais de claro matiz utópico; leva a cabo a experiência da modernidade de uma perspectiva própria, como instância de ordem histórica, de acordo à heterogênea realidade na qual se inscreve.

IV. A nova temporalidade histórica

O despontar na América Latina de uma renovada produção ficcional a partir dos anos cinquenta, e sua posterior consolidação no plano internacional, tem causado no terreno da crítica literária intensos debates em razão das perguntas que se colocam sobre as causas deste fenômeno. Ainda mais quando se observa o contraste que se instala em relação às produções metropolitanas, pois o ingresso da "nova narrativa" na modernidade cultural, fruto basicamente da tarefa atualizadora que adiantam os escritores do movimento em função dessa conhecida dialética do "localismo e do cosmopolitismo"²⁸, ocorre curiosamente num momento em que as grandes vanguardas internacionais parecem ter chegado a sua total exaustão, quando a famosa "tradição da ruptura" inaugurada pelos românticos perde seu fio continuador²⁹, no instante em que já não mais existe energia para criar novas linguagens artísticas e paraísos utópicos.

Como já foi indicado por alguns teóricos, as manifestações estéticas e culturais do mundo ocidental e cristão sofrem uma profunda alteração a partir do segundo pós-guerra, quando o capitalismo a nível mundial passa por um processo de reordenação, fundamentalmente pelo desenvolvimento de um novo modelo produtivo baseado no domínio da tecnologia e da ciência³⁰. Assim, enquanto nos tradicionais centros hegemônicos da arte e da cultura se experimenta a eclosão de uma série de expressões marcadas pela dinâmica pós-moderna, nas sociedades subalternas se assiste ao florescimento de deslumbrantes e inéditas narrativas cujo denominador comum é precisamente seu espírito moderno. O descompasso se mantém, só que agora com outras significações, dada a peculiaridade de cada uma das instâncias históricas.

Como interpretar, então, a paradoxal situação de uma narrativa que irrompe como proposta de novas linguagens num período marcado pelo fim das grandes poéticas ficcionais? Uma possível resposta conduz necessariamente a considerar as tensões que o escritor na América Latina enfrenta para a realização de sua obra. Por um lado, não consegue escapar à "pulsção interna" de uma realidade que vive o constante drama do atraso, como parte integrante do mundo perifé-

rico; por outro, a consciência do atraso faz que o artista atenda à "pulsção externa",³¹ na procura de soluções que viabilizem o projeto de modernização. Neste sentido, a obra literária se constituiu de maneira geral no espaço apropriado para realizar, no plano das representações simbólicas, o ajuste de contas indispensável à superação catártica do atraso que o escritor vivenciava respeito à modernidade.

Assim, dentro do panorama literário internacional deixam de ter sentido certas denominações simplórias que proclamavam a existência de um "Falkner colombiano", um "Joyce argentino" ou um "Proust cubano", e através das quais se pretendia, inicialmente, restringir o valor estético de uma produção caracterizada pela riqueza inventiva, o domínio técnico e a inovação formal. Se num primeiro momento o público leitor se surpreende e deslumbra, criando em algumas correntes críticas a suspeita de uma suposta prolongação das condutas miméticas por parte dos novos narradores, base para a formulação dos anteriores epítetos³², o posterior desenvolvimento das distintas tendências ficcionais irá corroborar que não se trata de um fenômeno passageiro ou de uma mera reprodução de linguagens narrativas já consagradas. Pelo contrário, as obras dos principais expoentes da "nova narrativa" vão mostrar o florescimento de um corpus literário que no seu conjunto significa a abertura de novos caminhos para a criação ficcional, o que obrigará a retificar as avaliações críticas sobre a transcendência estética da produção narrativa latino-americana desta época, e a encontrar novos adjetivos para sua cabal definição literária e artística.

Por isso, a surpreendente aceitação dos escritores da América Latina por parte de públicos locais e estrangeiros, se bem esta aceitação parece provir em primeira instância do mundo europeu, que incorpora estes textos a seu mercado editorial sem maiores restrições, contrasta com as visões dominantes sobre o estado da produção literária de Europa e de Norte-América. Sobretudo porque a crítica desse momento defendia a tese do total esgotamento e banalização das práticas literárias desta fase³³, dado que os produtos da imagi

nação criadora estariam perdendo-se em jogos superficiais e retóricos sem oferecer nenhum aspecto de real importância como proposta estética. Logo numa época em que a própria existência humana carecia de estímulos, como consequência dos acontecimentos históricos mais recentes. Condenava-se assim a atitude dos escritores metropolitanos que não propunham para o terreno artístico alternativas frente a um mundo regido pela banalização e a falta de projetos utópicos. O sonho e a fantasia já não constavam no discurso estético como parte fundamental dos mundos factícios que o escritor e o artista sempre tinham projetado.

Talvez o melhor exemplo do novo tipo de obra literária que se realizava nessa época o encarne o nouveau roman francês, movimento cuja produção passou a ser vista como uma tendência literária de traços estéticos homogêneos, constituindo durante certo tempo o referencial quase exclusivo da narrativa européia do pós-guerra, junto a algumas expressões isoladas do "novo realismo" alemão e inglês. Os traços definidores desta narrativa se enquadram na situação de crise que supostamente atravessariam as expressões artísticas de Ocidente, já que através desse objetivismo frio e distante que os autores franceses produziam para a apreensão estética da realidade humana, sintetizado na máquina quase cinematográfica que registra o acionar em La jalousie, o essencial do fenômeno artístico se diluía ao se perder de vista, ou se ignorar, o lado emocional e subjetivo do homem. Em tal sentido, o discurso literário não conseguia escapar aos ditames de uma civilização para a qual só importam os mecanismos da razão, na que se desterram os sentimentos humanos em favor dos avanços tecnológicos e científicos, na que o homem é relegado à mera função de um instrumento a mais para a manutenção da ordem material e social³⁴. Literatura, enfim, para um mundo destituído do risco e da aventura de viver.

Entretanto, devido à proximidade temporal entre a corrente francesa e o referido movimento da narrativa latino-americana, as equiparações tornam-se quase que inevitáveis e os juízos valorativos se fundamentam sobre a base de suas prováveis diferenças. De algum

modo a comparação se converte no elemento que permite apreciar com maior objetividade a significação diametralmente oposta, e até certo ponto excludente, de uma e outra. Não porque elas provenham simplesmente de contextos diferenciados social e historicamente, ou porque abordem temáticas diferentes e procurem soluções artísticas próprias sem recorrer a fórmulas comuns. O que resulta óbvio demais. A comparação tem uma importância vital porque através dela o olhar crítico está em capacidade de estabelecer os distintos comportamentos frente à modernidade, ou, em termos mais precisos, como o artista contemporâneo por mais que esteja inserido num mundo de aparentes traços uniformizadores e integrados, aborda de distinta maneira as temporalidades históricas.

Na verdade, o descompasso que se verifica entre estas expressões narrativas vem mostrar como as coordenadas históricas e culturais às quais respondem umas e outras são diferentes. Se para o homem europeu do pós-guerra a realidade imediata se transforma num espaço fechado, já que agora vive num mundo que não oferece possibilidades para a plena realização das aspirações e capacidades do indivíduo, pois a existência humana foi enclausurada no simples desfrute fragmentário e descontínuo do inquietante aqui-agora, para o homem da América Latina, entretanto, esta época aparece como fundamental para a construção de novos projetos históricos, pois as opressivas condições da realidade material obrigam a encontrar alternativas concretas para o atraso de suas sociedades, quase todas mergulhadas ainda nas velhas estruturas de ordem oligárquica e senhorial.

Se para o primeiro, o mundo moderno que é seu entorno chegou a um ponto de asfixiante saturação e rotina, onde não parecem existir alternativas reais para efetivar a mudança dessa sufocante cotidianidade, na medida em que a vida tem-se mecanizado ao extremo sendo submetida a situações de todo massificadas, para o segundo, o que se impõe de maneira urgente é a implementação de um rigoroso programa de modernização, um plano para iniciar o desenvolvimento de todas as estagnadas esferas da vida humana, tentando com isso

criar as bases para o salto histórico que permita se situar no tempo da modernidade. Em síntese, enquanto um tenta escapar dos rigores dessa nova fase que o mundo do capitalismo avançado começa a transitar, o outro procura atingir o estágio moderno para fugir da tradicional situação de atraso e subdesenvolvimento.

Assim, a conjuntura diferenciada que vivem os dois mundos em questão manifesta-se em termos literários e artísticos sob a roupagem de uma produção de características bastante opostas. De uma parte, as obras dos autores franceses parecem reproduzir a própria crise e o esgotamento de uma realidade que incubava em si a promessa de conduzir à plenitude o sujeito individual. Seja pela incorporação de um ponto de vista filosófico-existencial que descarta abertamente as projeções utópicas e a exploração dos meandros da subjetividade, seja porque se deixam de lado, ou desvalorizam, os aspectos essenciais da narratividade ao priorizar-se o plano técnico sob a concepção do objetivismo, não há em tais obras uma preocupação específica pelo tratamento estético da condição humana da perspectiva da sua totalidade, do ângulo de um olhar crítico que procure "salvar" o homem através de propostas utópicas e simbólicas, de uma leitura questionadora do mundo que abra caminhos para a conquista de novos espaços para realizar os sonhos e fantasias. Pelo contrário, nestes discursos ficcionais o universo humano, além de se restringir a meros fatos ou ações que marcam o transcórrer externo e objetivo, assume no plano da expressão e no registro lingüístico traços inequívocos de uma certa uniformidade e mecanização. Como se neles a linguagem tivesse perdido a capacidade de descobrir a emoção e a sensibilidade humanas, seu poder para a formulação e projeção de realidades possíveis, sua força intrínseca para se constituir ela mesma em parte de um mundo a ser alcançado pela ação transformadora do homem³⁵.

Por outra parte, a produção dos escritores da América Latina se encaminha pelas rotas de um complexo processo caracterizado pela riqueza inventiva e a renovação das linguagens ficcionais. Processo no qual se retomam um peculiar espírito barroco e o caráter plu-

ricultural de uma realidade assimétrica e heterogênea, para depois transpô-los em poderosos universos narrativos onde o que destaca é, precisamente, "a hedônica eclosão de um subjetivismo que se apossa do mundo"³⁶, seja pela via do real maravilhoso ou pelas sendas do fantástico.

É neste momento que se desatam os nós da imaginação em favor do exercício da atividade criadora. Vão surgir com isso novas práticas narrativas nas quais se materializam os desejos de modernização literária, pois, tal e como foi apontado acima, as diversas correntes ou tendências ficcionais vigentes até então mantinham-se atadas aos esquemas globais de um realismo atrasado. Deve-se lembrar que ainda nos anos cinquenta dominavam os padrões derivados da tradicional narração naturalista e dos relatos de ordem costumbrista e regional. Daí o desafio de produzir uma obra literária sob o imperativo de responder tanto às demandas inéditas de um público renovado, de características e necessidades principalmente urbanas, como as exigências crescentes de uma realidade que começa a sofrer os efeitos da dinâmica e da ação modernizadoras.

Em certo sentido, pode-se afirmar que as manifestações narrativas deste período de renovação articulam-se a um processo maior de mudanças estruturais na América Latina, pois da mesma forma como as distintas esferas da vida social se vêem alteradas pelos acontecimentos e repercussões que provoca a reestruturação do capitalismo a nível mundial, o terreno literário e artístico também sente os estremecimentos de uma série de movimentos que procuram a todo o custo o rompimento com a tradição e o passado.

Nesta época pretende-se aliar por múltiplas vias a ação inovadora das vanguardas estéticas e culturais à que realizam as vanguardas políticas. Ou seja, a produção ficcional deste momento se situa numa conjuntura histórica onde confluem diversos e antagônicos projetos de modernização, sendo que cada um deles representa os diferentes interesses artísticos e sociais postos em jogo³⁷. Não obstante, além da luta e a contradição, o que ressalta desse quadro todo é o fato, coincidente e comum, dos setores emergentes promoverem

um programa de mudanças profundas, um programa de transformação radical de suas obsoletas estruturas sociais e culturais, para poder assim sair do atraso que impedia ou retardarva o ingresso dessas sociedades à órbita do mundo moderno e civilizado.

Para atingir esta meta os escritores lançam mão de uma audaciosa estratégia ficcional que consiste em incorporar de maneira de pura e consciente os recursos técnicos da literatura moderna, junto a uma ampla exploração de certas expressões das culturas populares e o uso sem preconceito de algumas formas discursivas subalternas ou marginais, sem esquecer da consequente modificação dos enfoques utilizados para a apreensão dos materiais e do referente que sustentam a narração. Por isso nestas obras pode-se perceber a heterogeneidade de seus traços compositivos, pois, mesmo se tratando de registros de ordem culta e burguesa, nelas convergem aspectos pertencentes a diversas áreas e práticas culturais. Não é estranho, por exemplo, que numa mesma obra apareçam sofisticados procedimentos correspondentes ao chamado fluxo da consciência ao lado de elementos da oralidade ou do imaginário popular, trabalhados a partir de um ponto de vista que tenta descobrir o lado oculto dos fatos mais rotinizados pela cotidianidade. Haverá ocasiões em que a paródia e a ironia sejam peças-chaves para desmontar os próprios modelos ficcionais vigentes, num claro jogo de auto-referencialidade estética e cultural, substituindo-os por outros cujo desenvolvimento se executa ao longo da mesma história que vai-se construindo e narrando.

Porém, a mencionada heterogeneidade não se manifesta apenas no plano compositivo. Ela se tinge de uma profunda significação simbólica quando, no nível das representações estéticas, materializa-se a contradição existente entre a obra produzida e seu universo referencial³⁸. Em outras palavras, a heterogeneidade surge invariavelmente quando se observa a distância que separa a modernidade dos textos ficcionais da conjuntura quase anti-moderna da realidade material, o que deixa em evidência que, como construções sensíveis e artísticas, esses textos sintetizam fundamentalmen

te o desejo de uma consciência lúcida de concretizar no terreno simbólico do discurso ficcional o passo modernizador. Só que esta conquista da modernidade se realiza em condições precisas, isto é, sob a conjuntura de "tempos diferenciais" que virão conferir características particulares aos produtos dessa atividade artística e, conseqüentemente, ao próprio registro dessa instância histórica.

Quais seriam, então, as coordenadas conjunturais que permitem o surgimento das correntes ficcionais do citado movimento literário? Quais são, em suma, as temporalidades que dão lugar a aparição e consolidação da referida "nova narrativa" latino-americana? A resposta vai-se encaixar na ampla discussão que desde os anos cinquenta vem-se mantendo sobre o polêmico tema da morte ou declínio das vanguardas, da diluição das antigas condições que permitiam a criação incessante de novas linguagens artísticas, do corte radical que se produz na "tradição da ruptura". Enfim, esta resposta comporta a definição de uma determinada postura frente à modernidade, quer esta se conceba como a experiência que o ser humano vivencia nos domínios do capitalismo, quer ela passe a significar uma forma específica da realização estética dentro dos moldes que a cultura burguesa impõe³⁹. Por isso a necessidade de explicitar e avaliar o caráter dos modernismos que os escritores da América Latina desenvolvem com suas respectivas obras.

A crítica literária, de maneira geral, pouco tem explorado o quadro conjuntural preciso onde nascem as mencionadas correntes narrativas. Em algumas oportunidades o espírito renovador que nelas está presente tem-se atribuído ao simples desejo dos escritores de superar a distância em relação às culturas metropolitanas. Outras vezes o que se ressalva é o impulso e vontade modernizadores sobre a base do tradicional compromisso com a realidade social. Sem esquecer as interpretações que mantêm uma leitura segundo a qual o pivô das inovações é a experimentação sobre a palavra. Portanto, até o momento são quase inexistentes aproximações que dêem conta da totalidade conjuntural, dos múltiplos fatores que intervêm na conformação desses novos discursos ficcionais, das reais confluências e in-

terseções históricas que dão origem a tal movimento narrativo.

Neste sentido, a proposta teórica de Perry Anderson adquire uma importância fundamental porque contempla de uma perspectiva renvada as linhas conjunturais que no seu conjunto conduzem à irrupção dos diversos modernismos. Para o autor, o florescimento nas últimas décadas de uma série de manifestações artísticas em vários lugares do Terceiro Mundo, incluída logicamente a narrativa em questão, não significa de modo algum que exista alguma fonte universal para a renovação contínua das práticas estéticas na modernidade. Esta colocação se dirige a refutar a tese segundo a qual tais manifestações representariam uma recuperação ou revitalização do espírito que animava os modernismos clássicos. Pelo contrário, e segundo seu ponto de vista, tratar-se-ia de um fenômeno que deixa em evidência o caráter diferencial que as diversas expressões artísticas assumem sob as coordenadas históricas da cultura burguesa, o que torna ria imprescindível a periodização das mesmas para a determinação de sua verdadeira significação como produtos de um tempo e um espaço determinados.⁴⁰ Com isso, concomitantemente, coloca-se em questão a noção de modernidade como experiência de índole universal, pois o próprio desenvolvimento desigual do capitalismo a escala internacional conduz à diferenciação dessa "experiência vital" que o mundo moderno provoca.

É sob este tipo de enfoque, então, que a ascensão da "nova narrativa" latino-americana e sua projeção no mercado literário internacional poderiam se explicar através da definição do complexo quadro cultural do momento. Por um lado, as expressões literárias e artísticas dos grandes centros do capitalismo mundial não conseguem se renovar por situar-se na fase de "declínio" da cultura burguesa, daí a total carência de novas propostas estéticas e a reconhecida situação de crise que apresentam as práticas e doutrinas que os diferentes modernismos impulsionaram. Por outro, as expressões do mundo periférico arribam a um estágio de modernização e renovação que obriga a seu efetivo reconhecimento artístico, tal como o demonstra o fato de sua assimilação por parte de certos públicos

tanto locais como metropolitanos. Em síntese, enquanto os produtos artísticos dos principais centros do capitalismo internacional evidenciam os signos de uma profunda crise, perdendo sua força inventiva e renovadora e constituindo-se em meros fatores de "decoração ou divertimento ocasional" , as obras elaboradas pelos artistas periféricos se distinguem por sua evidente riqueza inventiva e qualidade estética, por conseguir construir e propor novas linguagens para uma apreensão simbólica do universo.

Este descompasso tem suas causas precisamente nas profundas diferenças que se estabelecem entre os respectivos quadros conjunturais. Se se toma como referência temporal a década de cinquenta como o momento específico que marca o deslinde de épocas históricas, o que se observa, basicamente, é o cancelamento no Primeiro Mundo daquelas condições que propiciaram o aparecimento e projeção dos diversos modernismos, o fim desse "campo de força triangulado" que durante várias décadas criou as bases para a formulação de expressões altamente revolucionárias, que vieram materializar a consolidação de uma nova sensibilidade artística e a transformação radical das formas de representação estética.

Por consequência, no marco dessa nova conjuntura, que desde tais anos se instala e consolida como produto do desenvolvimento do capitalismo avançado no contexto das chamadas sociedades "pós-industriais", um de cujos traços distintivos mais ressaltantes é o de ter instituído uma voraz e gigantesca cultura de consumo, desaparecem as práticas e doutrinas que os diversos modernismos clássicos promoveram sobre a base de outras temporalidades históricas. Seu lugar passa a ser ocupado por essas manifestações que hoje se agrupam em torno do controverso rótulo de pós-modernismo; expressões que evidenciam a situação e a problemática que o artista contemporâneo enfrenta nos centros metropolitanos, pois, perante "o fechamento dos horizontes", ele se debate e encontra "sem um passado apropriável nem um futuro imaginável, num presente interminavelmente recorrente"⁴¹.

Para o caso das sociedades que integram o denominado Terceiro

Mundo, ressalta de maneira geral o delineamento de uma curiosa conjuntura histórica cujas características essenciais parecem reproduzir "como uma sombra", o quadro de temporalidades que antes prevalecia nos mais importantes núcleos do capitalismo mundial. Portanto, esta configuração conjuntural será a que instaure as condições necessárias para a realização de grandes obras artísticas e a consequente renovação dos padrões estéticos na periferia do capitalismo. Em outras palavras, o que acontece nas referidas sociedades é a confluência de coordenadas similares ou equivalentes àquelas que promoveram na Europa o surgimento das distintas correntes de vanguarda, e essa multiplicidade de manifestações artísticas e culturais que posteriormente foram agrupadas na categoria genérica e uniformizada do modernismo. Sendo que, na verdade, cada uma delas representava um programa particular e uma prática diferenciada do fazer estético.

Em ambos os casos, então, o citado "campo de força triangulado" corporifica-se em aspectos de uma realidade caracterizada fundamentalmente por: primeiro, o predomínio de um "academicismo largamente formalizado", cujos códigos se inscrevem na esfera artística mediante o aval dos setores aristocráticos e/ou oligárquicos, dado o controle hegemônico que estes setores exercem sobre a vida política e cultural; segundo, a mais recente incorporação de invenções industriais e tecnológicas inéditas, com as quais se incentiva a implementação de projetos modernizadores e o salto definitivo para o universo da modernidade; e terceiro, a "proximidade imaginativa da revolução social", dado o crescente rechaço que diversos setores emergentes expressam respeito à ordem instituída, já que se propõem como meta imediata a destruição da mesma ⁴².

Em definitivo, a interseção de tais coordenadas equivale à criação de um espaço conjuntural "situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível" ⁴³; espaço onde se constroem logicamente todos esses produtos e manifestações que vão decretar o cancelamento de uma época artística e cultural. Porque o encontro des-

sas temporalidades históricas no contexto da realidade metropolitana ou periférica significa a possibilidade de concretizar uma nova ordem artística, a qual se inscreve na dinâmica de um mundo que se debate entre as tradições do passado, as ambigüidades e contradições do presente e as potencialidades do futuro. Por isso as obras produzidas nesta peculiar conjuntura de coordenadas marcadamente diferenciadas adquirem traços que no seu conjunto se distinguem por: um claro antagonismo frente as formas consagradas da representação estética; uma poderosa capacidade inventiva que se desprende dos estímulos da nova era tecnológica e industrial; um certo "tom apocalíptico" em razão do confronto global que diversos grupos mantêm com a ordem estatuída.

A formulação teórica de Perry Anderson leva a concluir que num mesmo momento histórico a cultura do capitalismo não se reduz a um bloco homogêneo, porque como sistema de caráter internacional seu desenvolvimento é abertamente descontínuo e assimétrico, tal como se corrobora na conjuntura imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. Assim, enquanto no mundo europeu e norte-americano se consolida de maneira definitiva uma sociedade burguesa "opressivamente estável" e "monoliticamente industrial", nas regiões do Terceiro Mundo começa a configurar-se um tipo de sociedade na qual as estruturas agrárias e oligárquicas se debilitam em consequência do programa de modernização burguesa; o que se traduzirá, a nível das produções artísticas e culturais, em obras cujo sentido e significado se tornam diametralmente opostos. Se nos centros do capitalismo avançado os modernismos se rotinizam e padronizam, pois devem atender principalmente os interesses ou a lógica da indústria de consumo, na periferia do sistema é o momento quando assomam expressões de uma arte que revela, na sua plenitude, as tensões do conflito modernizador, que sabe explorar o dinamismo de seu referente imediato para convertê-lo em fonte da própria renovação estética, criando com isso as bases para a consagração dessa série de verdadeiras "obras primas" que passam a dominar o panorama contemporâneo de certas áreas estéticas.

Portanto, desta perspectiva, o recente sucesso da narrativa latino-americana e sua consolidação no âmbito internacional são fatos que se tornam possíveis em razão da existência concreta do referido quadro conjuntural. Tratar-se-ia de uma produção literária que manifesta os "cruzamentos históricos" que a partir de uma determinada época se originam no contexto da América Latina. Daí que a riqueza estética dos discursos ficcionais que dão vida à "nova narrativa" passe a depender principalmente das coordenadas de uma realidade bastante heterogênea, já que, mais especificamente, são produtos de uma sociedade que caminha para a inevitável modernização burguesa em meio a elementos de uma antiga ordem histórica e sobre o impulso de movimentos sociais de caráter revolucionário. É esse tripé conjuntural o responsável direto da vitalidade que adquirem as obras desses narradores, as quais, por consequência do declínio da arte modernista do Primeiro Mundo, conseguem reverter seu papel subalterno no circuito internacional⁴⁴.

Cómo já fora observado, é a partir desse momento que a narrativa latino-americana, além de conquistar certos públicos locais, começa a ganhar espaço junto à crítica e o mercado das regiões metropolitanas, para ser reconhecida como uma literatura que, junto a eventual presença dos elementos exóticos do seu mundo referencial, incorpora no seu conjunto importantes fatores de renovação para a globalidade das práticas ficcionais. Embora numa primeira instância se pretenda identificar estas obras com alguns dos modelos clássicos da narrativa moderna, prontamente se aceitam seus atributos literários e estéticos, até chegar finalmente a sua consagração definitiva como expressões de irrefutável originalidade artística. Em tal sentido, a seguinte avaliação é representativa do tipo de interesse que esta literatura suscita nalguns setores da vida intelectual:

É o espírito ao mesmo tempo lírico e irônico, corrosivo e empenhado, fantástico e realista que faz da literatura latino-americana a mais excitante do mundo hoje -- não obstante seja esse mesmo espírito que obriga seus escritores a produzir em Europa ou nos Estados Unidos, no exílio, longe de seus censores e de sua polícia política. 45

Em síntese, pode-se concluir que a produção ficcional que se registra sob a denominação de "nova narrativa latino-americana" assume múltiplos significados e conotações: seja porque desenvolve novas modalidades no terreno específico do fazer narrativo ou porque introduza mudanças substanciais para a evolução das correntes internas de cada literatura nacional; seja porque consegue pôr em marcha esse tão desejado projeto de modernização estética demandado por diversos grupos ou porque concretize no plano simbólico a modernidade, abrindo espaço para a transformação das estruturas sociais e culturais. De qualquer forma, o que se reconhece de maneira consensual é o fato de esta narrativa inaugurar uma nova etapa do devir literário da América Latina, na medida em que já não se colocará em dúvida o caráter moderno que adotam suas diversas e heterogêneas expressões, com o qual parecem superados os tradicionais traumas da situação de atraso e marginalidade. Agora, pelo contrário, essa literatura está na capacidade de responder às exigências da "pulsção interna" e da "pulsção externa", pode satisfazer indistintamente as demandas do imaginário de qualquer público contemporâneo. Enfim, trata-se de uma literatura que atinge o estágio de total maturidade e autonomia artísticas, dando com isso o salto que a transporta definitivamente para a órbita do moderno e do universal.

Este tão apertado panorama impõe, então, algumas interrogações, pois como entender o fato de que nesta fase de consolidação de grandes poéticas ficcionais se produza o surgimento de uma série de textos cujos signos distintivos parecem gastos e rotineiros? Como interpretar a aparição de um conjunto de narrações aparentemente caracterizadas pela perda de criatividade, a indistinção estilística e a uniformidade dos procedimentos discursivos? Estes livros estariam mostrando o "declínio" precoce de uma narrativa que se projeta internacionalmente como a de maior força inventiva e renovadora? Quais os motivos que estariam provocando esse possível enfraquecimento da narratividade nestes relatos ficcionais? A narrativa latino-americana estaria talvez entrando nessa fase tão debatida e controvertida da pós-modernidade? Seria possível pensar na confluência

de outras temporalidades para explicar a irrupção de produtos pós-modernos num quadro mais ou menos recente de modernidade literária? Uma tentativa de resposta a todas estas perguntas equivale a um mergulho direto nos livros em questão, a uma análise específica de tais narrações, enfim, à interpretação das propostas estéticas que esses textos incorporam. É para isto que se dedicarão as páginas seguintes deste trabalho.

NOTAS

- 1.- Este texto no seu evidente tom caricatural pretende apenas assinalar de modo esquemático a existência de certas posturas críticas na América Latina frente ao fenómeno do pós-moderno. A pesar do exagero dos traços a visão conspirativa que transmite pode ser rastreada em algumas das referências bibliográficas aqui apresentadas. Sua elaboração responde à liberdade do autor deste trabalho.
- 2.- Os termos utilizados em outro contexto por Umberto Eco resultam de todo pertinentes para definir os dois grandes blocos que participam do debate sobre o pós-moderno. Mesmo porque, num sentido mais restrito, este debate está relacionado de maneira direta às formas de encarar a cultura de massa. Fredric Jameson traça um interessante quadro de como se dividem estes campos de força no seu artigo: "La política de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate sobre el postmodernismo".
- 3.- Talvez um dos aspectos mais relevantes que coloca a discussão sobre a existência ou não de uma nova fase da cultura burguesa é o referido à própria redefinição do conceito de modernidade. As divergências interpretativas ao respeito deixam de manifesto a real dimensão do conflito. Cf. Andreas Huyssen: "Mapeando o pós-moderno".
- 4.- Estas perguntas são pertinentes muito embora a apresentação destes livros por parte da indústria editorial e a crítica especializada se realize sob denominações precisas: romance, conto, etc. Como logo se verá estes rótulos muitas vezes impedem observar as mudanças que conduzem a um novo registro literário.
- 5.- Bastante ilustrativa desta posição de claro matiz político é o enfoque de Ticio Escobar em: "Posmodernismo/Precapitalismo". Para o crítico de arte paraguaio: "nosotros moradores de regiones periféricas, espectadores de segunda fila ante una representación en la que muy pocas veces participamos, vemos de pronto cambiado el libreto. No terminamos aún de ser modernos -tanto esfuerzo que ha costado- y ya debemos ser posmodernos", p.13.
- 6.- Como se sabe esta idéia, que está sendo reforçado pelos últimos acontecimentos históricos, está ligada às reflexões desenvolvidas por McLuhan. Cf. La comprensión de los medios.
- 7.- Segundo Fredric Jameson, na construção dos alicerces de uma crí

- tica dialética, "não pode haver nenhuma categoria de análise preestabelecida; na medida em que cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação", Marxismo e forma, p. 255.
- 8.- Um bom exemplo de como podem ser pensados ditos descompassos de uma perspectiva diferente, não dicotômica, é o artigo de Néstor García Canclini: "Cultura transnacional y culturas populares en México".
- 9.- Este signo está ocasionando algumas confusões teóricas e críticas devido a que é associado ao heterogêneo pós-moderno. Nestes casos se esquece que uma realidade estrutural e historicamente heterogênea é diferente da aceitação de culturas heterogêneas no marco etnocêntrico do mundo ocidental.
- 10.- Os livros aos que o crítico se refere são: Te acordás hermano (1979) do costarricense Joaquín Gutiérrez; La ópera de los fantasmas (1980) do peruano Osvaldo Salazar; Itzam-ná (1981) do guatemalteco Arturo Arias; y Abrapalabra (1982) do venezuelano Luis Brito García. É necessário dizer que talvez seja este um dos primeiros trabalhos a intuir no contexto latino-americano uma mudança no rumo das práticas narrativas do período.
- 11.- Embora as concepções críticas de Isaías Peña Gutiérrez e Angel Rama sejam totalmente divergentes, as obras analisadas pelo primeiro se encaixam, devido a seus elementos temáticos e formais, nesta denominação. O estudo em questão, "Los contestatarios del poder", serve de prólogo à antologia Novísimos narradores en marcha, publicada por Marcha editores, em 1981.
- 12.- Carlos Fuentes: La nueva novela hispanoamericana, p. 30.
- 13.- Em relação às inadiáveis tarefas do escritor latino-americano, García Márquez declarou: "Yo creo que tenemos que trabajar en investigaciones del lenguaje y de formas técnicas del relato a fin de que toda esta fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana responda a la vida latinoamericana donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días". La novela en América Latina.
- 14.- Com a criação por parte de Casa de las Américas, de Cuba, do prêmio dedicado ao gênero "testimonio" se reconheciam como obras literárias certos discursos onde, geralmente, confissões (auto)biográficas são processadas através de certos recursos da prosa de ficção.

- 15.- Talvez seja este um dos assuntos mais controvertidos colocados por algumas das obras do período. A questão debatida entre escritores e críticos gira em torno de uma definição da palavra como instrumento de comunicação ou como realidade em si mesma. Mario Benedetti, em 1977, afirma, por exemplo, que o que alguns pretendem como todo esse experimentalismo "ya no es una búsqueda (todo lo restrictiva que se quiera, pero búsqueda al fin) de los significados, sino una hibernación en el significante". "El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", p. 60.
- 16.- Em outro contexto Marshall Berman coincide com este crítico quando formula a exigência de retomar o espírito da modernidade no seu conhecido livro Tudo que é sólido desmancha no ar, espírito que se teria perdido nas mais recentes manifestações artísticas.
- 17.- "Los contestatarios del poder", p. 459.
- 18.- A expressão é de Roberto Schwarz. Cf. Ao vencedor as batatas.
- 19.- Para o mundo hispano-americano o modernismo constitui, sem dúvida, o primeiro intento organizado de articulação efetiva ao tempo moderno. Como diz Juan Luis Martínez: "Fue, pues, el modernismo para los escritores finiseculares de América Latina una toma de posesión del mundo, pero fue también una toma de conciencia de su tiempo. Atisbando más allá del agotado romanticismo español, los creadores del movimiento perciben, acaso vagamente, que en el mundo ha surgido una vasta ola revolucionaria de renovación formal y de la sensibilidad, y deciden formar parte de ella con su propia expresión". "Unidad y diversidad", p. 82.
- 20.- Os impasses de toda esta problemática são examinados por Antonio Candido no seu já clássico artigo: "Literatura e subdesenvolvimento". Para Antonio Cornejo Polar o caráter heterogêneo de certas literaturas provém da "duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto". "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", p. 73.
- 21.- Uma das poucas reflexões a abordar em profundidade o papel das técnicas no processo literário de América Latina é a que Angel Rama desenvolve no seu artigo "La tecnificación narrativa". Diz o crítico: "Desarraigadas de las obras europeas originarias, las técnicas fueron manejadas como simples sistemas de composición, pasibles, por lo tanto, de un uso general e indiscriminado (...) una suerte de campo paralelo de universal apli

- cabilidad", p. 298.
22. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", p. 40.
- 23.- Utilizam-se aqui os termos implementados por Angel Rama para definir as duas grandes linhas que marcam o desenvolvimento da literatura no continente. Ver especialmente: Transculturación narrativa en América Latina.
- 24.- Cf. Carlos Rincón: "El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica".
- 25.- As dimensões de todo este processo, que às vezes escapa à compreensão de certos críticos literários, certos antropólogos e estudiosos da comunicação têm tentado estabelecer nos parâmetros de uma perspectiva que supera definitivamente a visão conspirativa. Ver, por exemplo, os trabalhos reunidos no livro: De Superman a Superbarrios.
- 26.- Angel Rama: "La tecnificación narrativa", p. 294.
- 27.- Cf. Alberto Rodriguez: "La noción de 'influencia' en los estudios de la narrativa latinoamericana", p. 294.
- 28.- Embora Antonio Candido formule esta dialética para a "vida espiritual" brasileira, é indiscutível sua pertinência para o conjunto de América Latina. Ver: "Literatura e cultura de 1900 a 1945".
- 29.- A tese de Octavio Paz não se restringe ao campo da poesia, sendo aplicável também a outras práticas artísticas. Ver: Los hijos del limo.
- 30.- Cf. Jean-François Lyotard: O pós-moderno e David Harvey: Condição pós-moderna.
- 31.- Os termos "pulsção interna" e "pulsção externa" são utilizados por Angel Rama para interpretar a mesma dialética formulada por Antonio Candido. Ver: Op. cit.
- 32.- Cf. Alberto Rodriguez: Op. cit.
- 33.- Saúl Yuerkievich comentando de Paris o quadro literário francês diz: "Ya se podría decir, no hay obra literaria propiamente dicha, se han borrado las fronteras; de tal manera que hay una grande inflación retórica (...) Se llega a perder el contacto con lo que se denomina referente. La relación con lo real, lo sensual, lo material, resulta, pues, mediatizada a tal extremo que se llegan a plantear problemas como el de la imposibilidad

- de narrar (...) Y entonces la literatura latinoamericana aparece, justamente, como especialmente fresca y fuerte". Citado por Mario Benedetti: Op. cit., p. 55.
- 34.- O crítico alemão Günter W. Lorenz registra o rechaço de tal movimento por parte dos escritores latino-americanos: "De ahí, tal vez, el menosprecio, el enojo, que siempre les provoca hablar del nouveau roman, ese 'silogismo de la decadencia europea' (Sábato), 'lo único que Europa está en condiciones de dar' (Vargas Llosa), 'la ridícula manipulación del idioma' (Guimarães Rosa), 'esa literatura que desampara al hombre' (Roa Bastos)". Citado por Angel Rama en: Ibidem, p.325 .
- 35.- Para Cortázar, por exemplo, "leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano". Op. cit., p. 66.
- 36.- Angel Rama: Ibidem, p. 326
- 37.- Deve-se recordar que esta época está marcada por intensos debates sobre o papel do escritor e a função social da literatura, os quais deixam de manifesto, mesmo na estreiteza de certas posturas, a disputa entre vários projetos históricos. Quiçá o momento climax do confronto o constitua o famoso "caso Padilla". Inclusive porque a conjuntura política do continente vai sofrer profundas alterações na década de setenta.
- 38.- Cf. Antonio Cornejo Polar: Op. cit. e "Sobre el concepto de heterogeneidad: respuesta a Roberto Paoli".
- 39.- Ver nota 3. As diferenças conceituais sobre esta categoria podem-se observar em trabalhos como: "Modernidade vs. Pós-modernidade" de Jürgen Habermas; Tudo que é sólido desmancha no ar de Marshall Berman; "Modernidade e Revolução" de Perry Anderson; "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo permanente" de Adolfo Sánchez Vázquez; e O fim da modernidade de Gianni Vattimo.
- 40.- "A hipótese (...) é a de que deveríamos procurar preferivelmente uma explicação conjuntural para o conjunto de práticas e doutrinas estéticas mais tarde agrupadas como 'modernistas'. Tal explicação envolveria a intersecção de diferentes temporalidades históricas a fim de compor uma configuração tipicamente sobredeterminada". Perry Anderson: Op. cit., p. 8.
- 41.- Ibidem, p. 12.

42.- Ibidem, p. 8

43.- Ibidem, p. 9

44.- A aceitação da tese de Perry Anderson não implica concordância com seu particular enfoque sobre o significado do "declínio" da arte modernista. A pós-modernidade como fato histórico pode ser entendida sob um ponto de vista diferente. Cf. Adolfo Sánchez Vázquez: Op. cit.

45.- Marshall Berman: Op. cit., p. 121.

SEGUNDO MOVIMENTO

AS DISSONÂNCIAS PÓS-MODERNAS DA NARRATIVA

Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer uma canção

Caetano Veloso
(Língua)

I. Discursos para "melômanos" e "rumbeiros"

"E com vocês...: Os Bárbaros do Ritmo ! São os prosadores da rumba. Os que te botam para bailar e cantar. Escolhe teu gênero e melodia que eles recriam para você uma linda história. Acompanha-os no seu fraseo e inspiração. Que lindo que narram. São os pós-modernos da ficção. Bomba Camará. Aguça-te que te estão contando. Muda o passo que teu vestido se rasga. E mesmo que não acreditem estes são os Conciertos del desconcierto. Escuta como soa o repique do bongó narrativo. Duas frasesinhas pra'qui duas frasesinhas pra lá. Fica frio. Celia Cruz, Reina Rumba. Lê que te convém. Sandunga de fábula. Arranjo sincopado da nova canção. Salsa, não é mesmo. Escuta algo rumbeiroso: La guaracha del Macho Camacho. São as veias abertas do Caribe. Açúcar. E que a gente fale. Que viva la música. Com as brancas e as pretas. Cadência de bolero e guaguancó. Ritmo marginal. Música do outro lado. Populismo narrativo. Metaficção musical. Já diziam: A vida é uma coisa fenomenal. Onde estão os escritores de ontem? Eles não têm comparação. São os novos arrabaldeiros da literatura. Seu lema é: sai daí que eu tô chegando. Que forma de escrever ! Narrações em 33 ou 78 revoluções por minuto. É o novo pregão. Rock com salsa ou salsa com rock? Rolling Stones ou Richie Ray? Abre teu livro. Segue o compasso. Lê cantando. Baila lendo. Quem disse mesmo que eram?... mas se são os Bárbaros do Ritmo"¹

Se a licença crítica o permitisse, uma primeira aproximação dos textos escolhidos poderia realizar-se da perspectiva desse melômano que, nas suas incursões pelo mundo da literatura na sua qualidade de leitor, depara-se com uma série de narrações cujo teor ou matiz ficcional deriva de canções ou ritmos que conformam mundos mu

sicais conhecidos. Superada a possível surpresa inicial, sua atitude imediata talvez seja a de acompanhar a leitura com um suave cantalorar daquelas letras e melodias que vai identificando, deixando fluir sua imaginação para situações e histórias que reconhece familiares. Em algumas delas protagonistas e temas estarão ligados a sua própria biografia existencial. Em outras verá como a trama narrativa vai-se arquitetando a partir de uma canção ou de um sucesso musical específico. Às vezes a narração girará sobre gêneros musicais que no seu conjunto representaram uma nova época cultural. Sem esquecer os casos onde o ficcional não é mais do que a articulação de uma série de relatos ou dramas pertencentes ao repertório da música popular. Em todas estas situações o "leitor melômano"² estará sendo assediado por textos onde se perdem os limites de ficção e música, onde a letra de uma determinada canção (real ou fictícia) deixa de ser apenas elemento referencial para se transfigurar em substância narrativa, textos nos quais o fator musical no seu sentido genérico se converte no aspecto estruturador do discurso ficcional. Por isso tudo, esta personagem se perguntará, parafraseando a voz que anuncia no rádio o seguinte programa: história de uma canção ou canção de uma história? A resposta...

Embora este caminho de apreensão crítica resulte por demais atraente, já que propõe de maneira específica uma aproximação à recepção de certos produtos literários por parte do público consumidor, incluindo aqui todas as possíveis mediações que possam intervir nesse ato do consumo artístico, ele tem a desvantagem de colocar num segundo plano as mudanças que as obras em questão incorporam como expressões de uma nova fase das práticas narrativas. Porém, o simples jogo especulativo em torno a uma plausível análise dessa atividade que encerra o circuito da comunicação estética, deixa entrever que a operação de incorporar à obra literária certas manifestações musicais comporta de maneira explícita um novo registro do ficcional, dado que o mencionado leitor põe em funcionamento sua memória de melômano para desfrutar plenamente sua viagem pelos territórios da narrativa. Este exercício equivale na prática ao esta-

belecimento de novas relações entre a obra e seu receptor potencial, relações que inevitavelmente se inscrevem na dinâmica de um momento particular da cultura, colocando em questão os mecanismos tradicionais ou dominantes de interpretação e avaliação do objeto artístico. A pergunta que se formula o mencionado melômano-leitor ganhará, assim, um sentido concreto ao se dirigir à compreensão desse produto que redimensiona seu mundo musical.

O grau de parentesco que, então, revelam estes livros numa aproximação inicial depende basicamente da utilização inédita ou renovada da música -letra e/ou ritmos- como agente condutor da trama ou da estrutura narrativas. Este traço comum se torna fundamental como indício do surgimento de uma série de produtos dissonantes, não apenas respeito às tendências dominantes desse conglomerado heterogêneo do boom, como também no que se refere à própria constituição do sentido do ficcional e do literário. De qualquer forma esta identificação no nível da experiência concreta de quem realiza o ato da leitura supõe um prévio conhecimento do referente, desse universo que dá sustentação a obras nas quais a melodia de uma canção ou sua letra específica se transformam na própria ação ficcional ou narrativa, conhecimento sem o qual o texto não transparece na sua dimensão de discurso para "melômanos" e "rumbeiros", ou se apresenta simplesmente em seu caráter de literaturidade. Portanto, trata-se de livros que estabelecem uma determinada cumplicidade com certo tipo de público, seja porque narram num registro que projeta a experiência literária sobre a base do campo musical, seja em razão das especificidades de um referente onde o lúdico e existencial se confundem ao extremo, sendo que em ambos os casos o leitor penetra um espaço simbólico no qual as barreiras que separavam territórios culturais diversos e específicos desaparecem. Ainda que, logicamente, as transformações ocorridas não impliquem em momento algum que o texto tenha sido substituído por um novo objeto, já que sua materialidade se conserva como escrita e linguagem na tradicional forma de livro. As mudanças que se percebem se localizam no plano interno da obra, nos seus níveis compositivos, dando lugar a um tipo de

narração onde os elementos ficcionais e literários descansam sobre a apreensão de uma outra realidade, essa que determinadas expressões musicais têm construído no terreno movediço do imaginário popular ou massivo. Narrações metaficcionalis ou ficções metamusicais?

De um modo geral, para o leitor-melômano estas obras equivalem a uma redefinição de sua vivência musical, a um transpor para o campo das construções simbólicas aspectos de sua cotidianidade de consumidor musical, à redescoberta de novas dimensões que estavam implícitas no gênero rítmico ou na simples história contida numa canção, à transfiguração e desdobramento de uma realidade vinculada a outro tipo de discurso artístico e cujos contornos parecem desbordar o estritamente literário. Enfim, no seu papel de pólo receptor esta personagem corrobora como a obra vai-se contaminando da própria textualidade de uma canção ou da correspondente estrutura rítmica de um gênero musical, fato que além de permitir-lhe uma dupla fruição dos aspectos que conformam seu universo melódico, o levam a um tipo diferenciado de prazer estético e a uma nova forma de consumo artístico. O que fará possível, em última instância, que ele possa seguir as indicações dessa consciência que empurra a marcar o compasso, ler cantando ou bailar lendo, e reconhecer que está perante os novos bárbaros do ritmo.

Contudo, junto a todas as especulações que se possam fazer sobre as múltiplas leituras que estes textos provocam, ou das possíveis mediações que um tipo particular de leitor realiza frente a estas narrações, é necessário, em primeiro lugar, dirigir a indagação crítica para os aspectos que nestes livros materializam um novo registro literário. Porque, mesmo reconhecendo as repercussões que podem ter sobre esse leitor "melômano e rumbeiro"³, o prioritário é estabelecer quais são os agentes que no plano da escrita e da linguagem produzem a virada ou a fratura dos modelos narrativos do momento. Ou seja, importa aqui determinar as mudanças estruturais e formais que supostamente estas obras estariam incorporando, e cujo significado parece permanecer ainda pouco apreendido, pois em razão de sua apresentação como objetos narrativos se oblitera o que eles

também representam como novas e diferenciadas maneiras de realizar o discurso ficcional, e o que simbolizam como expressões de uma outra fase do fazer artístico e cultural⁴.

Neste sentido, as narrações que serão abordadas ao trabalhar um mesmo elemento referencial de uma perspectiva inédita colocam uma série de desafios, pois que obrigam à imediata retificação do instrumental crítico em razão das próprias especificidades que as caracterizam, sem o qual é muito provável que a apreensão cognoscitiva se encaminhe por trilhadas vias interpretativas, abertas seguramente pelos padrões ficcionais e estéticos que a produção do boom impôs. Em outras palavras, a simples constatação de estar-se operando uma nova relação entre o texto e o público leitor, mesmo quando se trate unicamente daquele consumidor "melômano e rumbeiro", leva implícita a idéia de que frente a um produto literário novo é in dispensável a reformulação do ponto de vista crítico; do contrário, os juízos analíticos ou valorativos se constituirão sobre uma base que desconhece as transformações concretas da realidade estética.

É isto último, pois, o que explica a surpresa de alguns estudiosos em relação ao suposto empobrecimento do qual estaria padecendo a produção dos "contestatários do poder", pois, como já foi assinalado na primeira parte, para certos críticos os narradores posteriores ao boom teriam-se perdido pelas sendas de um falso experimentalismo, ou, em outros casos, teriam-se abandonado a um exercício repetitivo de fórmulas literárias consagradas. Na verdade, a insistência em abordar práticas novedosas com antigos parâmetros é a que tem impedido observar as mudanças acontecidas no registro narrativo e as modificações ao interior do discurso ficcional; transformações que no seu conjunto representam a constituição de formas narrativas que se inscrevem no marco de um outro imaginário social.

A dissonância que estas narrações introduzem sobretudo com sua musicalidade desbordante e o seu compasso de melodia conhecida, deve ser vista, então, superada a órbita exclusiva desse público de "melômanos e rumbeiros", como parte fundamental de um processo mais amplo que afeta às expressões artísticas e culturais mais

recentes. Daí, pois, que tais fatores compositivos, se visto à luz de um outro prisma, terminem por revelar a interseção no campo narrativo de uma outra temporalidade histórica. Por esta via talvez seja possível entender que isso que para alguns não representa mais do que a rotinização ou o esgotamento dos esquemas ficcionais, fenômenos assiduamente interpretados como a perda da capacidade inventiva, responde, na realidade, a essa nova dinâmica que certas práticas artísticas e culturais adquirem. Reproduzir a letra de uma canção para recriar uma determinada passagem narrativa ou arquitetar uma história sobre a base de canções ou ritmos musicais, talvez seja algo a mais do que a simples acomodação do escritor no momento de executar seu trabalho, ou, em outro sentido, não apenas o mero jogo encantatório para satisfazer alguns desejos de populismo literário. A implementação de tais mecanismos obedece possivelmente a um lema conhecido: "narrar é reproduzir".

II. Os novos acordes narrativos

No momento em que os titulares da chamada "nova narrativa" vivem a glória da aceitação nacional e internacional, rompendo com isso de maneira definitiva as fronteiras tradicionais dos pequenos guetos de leitores especializados, e suas obras se consolidam como modelos de escrita e procedimentos ficcionais, a ponto de que agora é sobre tal base que se determinam as normas e valores que regem as diversas práticas narrativas, irrompe um tipo de produção cujos traços característicos se distanciam daqueles que distinguem às gran-

des criações do boom. Trata-se de um grupo de livros que terminam estabelecendo entre si alguns nexos, devido principalmente ao tratamento que dão à matéria e forma narrativas, mesmo quando não exista entre eles um parentesco explícito ou algum elemento que permita deduzir sua familiaridade como corrente ou tendência literária, na medida em que cada um deles mantém sua própria estratégia ficcional e sua peculiaridade estética.

Na verdade, estes livros manifestam dois aspectos essenciais do processo que vive a narrativa da América Latina uma vez alcançada sua maturidade literária: por um lado, confirmam o caráter heterogêneo das práticas narrativas dado que incorporam materiais e procedimentos bastante dissímeis sem se sujeitarem a um padrão referencial definido; por outro, introduzem uma quebra nas modalidades ficcionais ao abandonar os pressupostos "totalizantes e totalizadores" que sustentavam os projetos narrativos dominantes⁵. Portanto, ainda no caso da nova produção poder ser englobada na etiqueta generalizadora de qualquer pólo narrativo⁶, ela mostra-se inovadora na medida em que sua busca não se dirige à constituição de grandes universos ficcionais, à construção dessas modernas epopéias nas que se realiza o questionamento existencial ou ontológico do homem, ou à descoberta do lado oculto e maravilhoso da realidade, sob a posta em cena de um conjunto diversificado e eficiente de recursos técnicos que, como no caso do boom, converteram essas narrativas em paradigmas da prosa de ficção. Agora, pelo contrário, o que predomina é a exploração das vivências imediatas que derivam particularmente do mundo cotidiano e familiar, inclusive nas suas manifestações mais vulgares de massificação e rotina, para colocá-las no centro da ação narrativa através de uma gama de linguagens que tanto podem proceder de uma cultura industrializada como de áreas periféricas do espaço social.

Mas esta virada se produz sem os alardes nem celeuma que marcaram o surgimento e consolidação das poéticas daqueles que levaram adiante o grande projeto modernizador, pois, como é de público conhecimento, a renovação dos diversos gêneros narrativos veio acompa

nhada de intensos debates e numerosas polêmicas, nos que se discutia desde o significado real das obras mais inovadoras ou experimentais até o suposto compromisso do escritor com a realidade social e política⁷. A atitude dos "novíssimos" será contrariamente a de trabalhar de maneira silenciosa uma escrita de signos menos ambiciosos, atentando sobretudo para aquelas experiências da vida humana que se relacionam com o mundo dos sentidos ou com o desfrute das energias corporais, quase sempre através de uma linguagem despojada e direta na qual não é raro encontrar as marcas de outros discursos.

Em última instância, a obra dos novos narradores incorpora as transformações que se têm registrado no campo da cultura, pois ao mesmo tempo que evidenciam o ingresso de novos setores sociais às práticas artísticas com seu universo referencial próprio, estruturaram-se sobre a dinâmica e peculiaridade de uma realidade que principia a ser dominada pelos meios de comunicação e seu correlato, a indústria cultural, cuja ação permite aos escritores terem acesso ao mercado de bens culturais e ao consumo de produtos simbólicos e estéticos da mais variada índole e procedência. Este processo vai trazer-se, então, na aparição de uma série de textos que além de indicar a presença de novas modalidades narrativas, consideradas muitas vezes pela crítica como expressões secundárias em virtude do domínio ainda exercido pelas grandes poéticas ficcionais do boom, colocam em questão os alicerces onde se apoiavam as categorias do ficcional e o literário. Enfim, são obras nas quais surge uma consciência preocupada em esquadriñar fundamentalmente as aventuras humanas que a música, a droga e o sexo oferecem; obras que descrevem os riscos da existência ou os prazeres proibidos que podem esconder os espaços urbanos da rua ou da esquina; obras cujo desenrolar narrativo parece reproduzir um roteiro cinematográfico ou as frases desgarradas de uma canção; obras que recuperam certas zonas marginais habitadas por esses seres que, na sua condição de "minorias" -étnicas, sexuais ou sociais-, vêm-se relegados por todas as instâncias do poder, incluído logicamente o literário. Trata-se, por-

tanto, de uma produção que ao incorporar visões de mundo, comportamentos e linguagens tidos como intrascendentes ou de pouco valor estético os transmuta precisamente em elementos protagônicos do discurso literário, conferindo-lhes assim uma importância manifesta que se antepõe radicalmente aos valores ficcionais instituídos⁸.

Dentro deste quadro, cujas linhas iniciais serão traçadas por alguns autores que posteriormente serão agrupados sob a polêmica de nomeação de "os contestatários do poder"⁹, vão aparecer os livros que adotam a música como núcleo motor do seu projeto narrativo. É curioso que até o momento estas obras apesar de seu relativo sucesso frente à crítica e o público leitor, na medida em que várias já foram reconhecidas com alguns prêmios nacionais ou ultrapassado a tradicional primeira edição, continuam sendo encaixadas em compartimentos temáticos ou formais que pouco explicam suas possíveis rupturas literárias ou suas implicações como produtos culturais. Porque ainda que em todas elas o aspecto musical é evidente, começando pelo simples título, sua abordagem narrativa obedece de maneira geral a muito mais do que um mero desejo de tematizar as experiências humanas que a letra de uma canção ou sua melodia provocam, pois cada uma destas obras apresenta seu discurso através de procedimentos que envolvem uma utilização inédita da música.

Parece tratar-se, pois, de uma produção cujas características extravazam as fronteiras algo estritas do campo narrativo, pois que se concretiza no plano da textualidade uma curiosa interseção de linguagens artísticas e culturais de ordem diferente, embora a lógica que nelas predomina não seja tampouco a de uma simples experimentação com materiais pertencentes a outras áreas do fazer estético, como poderia talvez depreender-se de uma aproximação inicial ao conjunto destas obras. O que resulta determinante neste caso é a transformação do referente musical em substância da proposta narrativa, no elemento estruturador da estratégia literária e artística de cada obra, e, por outro lado, seu desdobramento como parte de um fenômeno mais global, que está alterando a dinâmica das práticas estéticas e culturais.

No imediato interessa assinalar as coordenadas nas quais vão inscrever-se uma série de livros construídos em torno de um mesmo referente genérico, e nos quais se operam mudanças importantes, mudanças que parecem escapar, nas suas implicações imediatas, do conhecido processo de renovação estética impulsionado periodicamente por algumas gerações de escritores e artistas. De modo geral, então, pode-se afirmar que as décadas de sessenta e setenta representam o período de absoluta consagração de um grupo de escritores cuja obra objetiva a definitiva modernidade literária, enquanto que concomitantemente começam a aparecer obras que procuram encontrar outras soluções literárias, não já para dar "voz a quatro séculos de linguagem sequestrada", como no caso daqueles que enformam a plana maior do boom, mas para conferir cidadania artística a personagens e histórias que ocupam os espaços periféricos e marginais da atividade humana, sobretudo daquela que transcorre nos já consolidados e modernizados centros urbanos. É em meio a esta ampla heterogeneidade onde surgem as narrações que integram o aspecto musical como matriz temática e/ou estrutural, obras que, posteriormente, irão concatenar-se na medida em que convertem tal aspecto na chave de suas propostas.

Esta relação entre o musical e o ficcional no terreno narrativo se intensifica ao extremo em La guaracha del Macho Camacho, romance do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, publicado em 1976. O paroxismo criado por uma canção ao se constituir no hit do momento, significa que a vida de um país passa a girar em torno de uma simples guaracha, cuja letra, para espanto de uns e beneplácito de outros, perfila-se como a própria "filosofia" da existência humana. Ao compasso de sua contagiante melodia se oferece um painel irônico e mordaz de figuras que na sua dança particular se transformam em simulacros do ser humano, arremedos do homem e sua linguagem pela ação direta de um mundo dominado pelos mass media. O texto se projeta, então, como o lugar de convergência de uma infinidade de mecanismos e produtos que alimentam a chamada cultura de massa, no qual se parodiam e caricaturizam essas mensagens que bombardeiam o

público consumidor prometendo o paraíso na terra, no qual se dessacralizam os grandes e intocáveis valores da arte e da cultura através de um jogo sardônico de alusões e estribilhos, enfim, como o espaço especular de uma realidade que já perdeu seus contornos históricos; tudo isso junto a uma inédita estruturação narrativa que chega a se assemelhar a certos esquemas da indústria cultural. É esta uma narração dirigida a leitores (ouvintes-tele-espectadores) para colocá-los na frequência de ondas sonoras e visuais que lhes permita informar-se como

Uma canção, a guaracha do Macho Camacho, converte-se num sucesso sem precedentes, arrasa o país e o invade tudo, multiplicada até o infinito, por rádios, discos e televisores. A vida de Porto Rico gira ao redor da guaracha, de sua letania que afirma que essa vida "é uma coisa fenomenal tanto pro' da frente como pra quem vem atrás". 10

Embora algumas leituras críticas já tenham assinalado o caráter carnavalesco que o livro adquire, especialmente através de seus reiterativos jogos intertextuais e linguísticos, o seu fluxo narrativo transborda os múltiplos malabarismos lúdicos de uma voz que tenta dar coerência ficcional a experiências e seres fragmentados, na medida em que dele se desprende uma série de implicações relacionadas à própria transformação da linguagem artística num mundo onde os signos e a imagem imperam. Assim, o ritmo marginal de La guaracha... conduz à transcendente descoberta de que já não se narra para representar ou interpretar os conflitos humanos, pois agora o que interessa é a apresentação desses complexos processos que operam no campo do imaginário social.

De uma perspectiva diferente, Andrés Caicedo vai adentrar-se na exploração quase ontológica do sentido que o rock e a salsa têm para alguns grupos geracionais. Que viva la música talvez represente o primeiro projeto narrativo que assume integralmente a música como o marco da experiência existencial, limite no qual se movimentam consciências que não conseguem perceber a totalidade do ser, território onde personagens que mais parecem fantasmas se consomem na busca de uma libertação definitiva, essa que finalmente é propi-

ciada pela morte. Curiosamente, este romance vai estar marcado pela própria biografia de seu autor, quem como ilustre representante de uma geração que vive a dissolução dos valores sociais e morais, leva até as últimas consequências sua afirmação de que viver depois dos 25 era "algo evidentemente desonesto", suicidando-se com uma overdose de seconal um mês após a publicação de seu livro. Este fato se transforma no correlato ineludível da evolução que vive a protagonista do romance, na medida em que sob um certo ponto de vista a existência do escritor e da personagem se entrecruzam, pois além de viver as frenéticas experiências proporcionada pela música dos Rolling Stones ou pela orquestra de Ricardo Rey, ambos os dois buscam no imediatismo e na fugacidade de um presente, que não oferece alguma alternativa utópica, recuperar as energias liberadoras através da morte. Para esta dupla consciência a vida deve ser esgotada no menor tempo possível, deve ser consumida sem restrições pela via das drogas, o sexo e a violência, pondo de lado as prédicas da família ou da sociedade que exigem o bom comportamento e o cuidado para assegurar um bom futuro. Ou seja, segundo esta lógica, o que se impõe, uma vez perdida a inocência infantil, é viver em concordância com as leis dessa música que conduz inevitavelmente para a "desdramatização do fim", aguçar-se para pôr a existência no compasso desses discos que provocam com seus ritmos e letras e desenfreio e a euforia totais.

A abordagem da rumba serve aqui para construir um produto ficcional traspassado por elementos que deixam de manifesto uma nova consciência estética. Como no texto de Sánchez, o discurso de Que viva la música também vai estar contaminado de imagens e procedimentos que derivam de outras linguagens como o cinema ou a publicidade, vai sofrer a interferência dos aspectos supostamente alienantes dessa cultura de massa que converte a existência em espetáculo, em definitivo, vai estruturar-se na base de processos e mecanismos que tornam a vida e suas representações simbólicas em simulacros do real. Daí que sua significação transcenda a simples afirmação de ser este um romance

onde por vez primeira dentro da narrativa colombiana aparece a utilização da música como elemento aglutinador da juventude atual. 11

para se projetar como produto de uma prática artística e cultural renovada, e como expressão de novas coordenadas históricas.

Com a idéia de reconstituir a biografia da maior guaracheira do Caribe a a própria história pessoal do escritor, Umberto Valverde publica em 1981 seu Celia Cruz, Reina Rumba. Este livro, cujos traços mais sui-generis escapam às tradicionais classificações dos gêneros narrativos, situa-se no centro das correntes musicais afro-antilhanas que ao longo da carreira artística da cantora cubana fizeram bailar a melômanos e rumbeiros. É ao redor desse grande mito da música popular que transcorrem as vidas de diversas gerações, suas canções têm formado parte intrínseca do universo referencial e simbólico dos bairros operários, seus grandes êxitos, que têm sido acompanhados no rádio ou na televisão, ou em diversos shows, encontram-se integrados ao universo cotidiano de uma infinidade de seres que esperam a noite ou o sábado para abandonar-se à rumba. Porque

Celia Cruz é a maior guaracheira do mundo da salsa. Quando ela canta treme Europa, África se contorce, Nova York se estremece e vibra Porto Rico, as Antilhas pegam fogo e o gozo da festa explode no Caribe inteiro. 12

Assim, um dos aspectos mais atraentes desta narração (depoimento-crônica-romance?) é a inclusão -parcial ou total- das letras de conhecidas músicas como parte do texto, sem que para tanto se advirta algum tipo de distinção tipográfica ou alguma advertência sobre a origem desse fragmento discursivo. Este curioso uso tem singular importância e significação, pois efetiva um procedimento através do qual a música, em sentido genérico, não só é integrada às referências culturais dos protagonistas, como também é assimilada materialmente como um componente natural da linguagem narrativa. Com isso, o livro adquire um duplo perfil: objeto literário marcado pela intertextualidade de outros produtos culturais, e narração de índole histórico-musical.

Por outro lado, esta simbiose se manifesta igualmente na eli-

minação das fronteiras que separam os planos da ficção e da realidade, porque se determinados fatos e dados da biografia de Celia Cruz podem ser verificados como acontecimentos reais, os que se relacionam à vida do escritor e do bairro podem ser apenas anedotas ou recordações de caráter imaginário. Porém, mais relevante ainda é a própria utilização das letras como substituto da história. Neste sentido, o repertório discográfico que a obra integra cumpre duas funções, pois ao mesmo tempo de permitir reconstruir a memória musical de alguns grupos sociais, traça a trajetória artística de uma figura que sintetiza nas suas interpretações várias etapas da música caribenha. Por isso, mais do que narrar a história específica de uma vida, que goza e padece os dilemas e experiências de qualquer ser humano, chame-se Celia Cruz ou Umberto Valverde, o que este livro realiza principalmente é a reconstituição da história dos estilos musicais que se têm cantado e bailado na bacia geográfica do Caribe. Este novo tipo de historicidade quiçá explique a proliferação de letras apresentadas, e com as quais se procura produzir "o frenesi delirante da vida da rumba".

O som da música alcançará níveis de estridência nesses inconfundíveis Conciertos del desconcierto, do escritor colombiano Manuel Giraldo (Magil). Este romance deixará em evidência a sem-razão e o sem-sentido que a existência tem para todo um grupo geracional e a sua busca de liberdade definitiva do corpo e da mente. Como se diz na apresentação do texto:

Com linguagem e estrutura originais, o autor descreve um mundo musical fascinante, onde a juventude se deslumbra frente aos míticos profetas do ruído. Droga, erotismo, decepção e fracasso são elementos que formam parte da trama narrativa e do jogo constante dos protagonistas. 13

Um jogo que consistirá basicamente na ruptura de todas as normas da sufocante vida familiar para assim penetrar na vivência de situações dissonantes, em especial daquelas que ajudam a proporcionar algum tipo de intensidade emocional ou sensitiva, dado que o vazio de um mundo que não oferece no seu opressivo discorrer mas do que ocas promessas de futuros ideais, só permite esgotar o inexorá-

vel aqui-agora para alcançar o único momento realmente pleno da existência: a morte. Porque da perspectiva do protagonista, essa voz anônima que se dirige na sua condição de cadáver a um imaginário "irmão da névoa" para relatar lucidamente sua vida fugaz, o único ato sobre o qual se exerce um domínio total, pois que depende da estrita vontade individual, é o suicídio. A execução consciente desse ato significa realizar a genuína opção pela liberdade. Equivale à conquista da condição de sujeito. Sem importar aqui o fato de que a potencialidade do ser se resgate apenas para decidir por tal ação libertadora. Assim, chegar ao fim da vida por vontade própria é o grande desafio na medida em que representa a única possibilidade de retornar à origem, a esse estado primigênio onde o homem não sofre o desassossego da sua fragmentação, onde a matéria e o espírito vêem-se livres de toda responsabilidade e compromisso, resgatando assim sua pureza original.

Como acontece com as personagens de Que viva la música, os protagonistas dessa trama que se desenrola ao ritmo desses ruidosos e repetitivos concertos do desconcerto, perambulam, sob os efeitos alucinógenos das drogas ou da carência de toda motivação existencial, pelos espaços clandestinos de um universo marcado por rigorosos padrões de índole social e moral, tentando apenas encontrar o instante supremo que os salve dessa pesada carga de um viver imposto por vontades alheias. Quando se atinge tal instante todas as energias do homem se concentram na consumação desse salto para o vazio. Só que este passo em direção ao nada pela transcendência de que se reveste para quem o executa, converte-se num fato pleno de beleza. De uma possível significação negativa pelo que contém de dramaticidade, o suicídio passa a ter para a "geração do ruído" traços positivos, já que abre o caminho para concretizar a única utopia possível, a do eterno retorno à mãe-terra.

Porém diferentemente do texto de Caicedo, estes Conciertos... junto à posta em evidência da lógica de um grupo geracional amarrado nas vibrações da música rock, desmontam mediante uma segunda voz narrativa a complexa estrutura de uma cultura fundamentada no simu

lacro, e cuja essência consiste em transformar ilusoriamente a vida em espetáculo. Contudo, a efetivação desse contraponto não elimina a visão do protagonista, seu pessimismo contundente, sua consciência da derrota existencial. Se, por um lado, a narração em terceira pessoa desata os nós invisíveis de um produto da indústria cultural que é pura imagem, por outro, a lucidez de quem constrói sua curta biografia atrás do cristal do caixão não dá espaço para justificativas ou lamentações. Como personagem de uma época sabe que do mundo têm desaparecido os afetos e que já não existe a noção de alteridade. Por isso o silêncio é a única saída, da mesma forma que ocorre quando, depois da monótona estridência, desligam-se os holofotes e cessam as vibrações sonoras desses desconcertantes concertos.

Finalmente, e de acordo com o até aqui exposto, pode-se concluir que estes livros assumindo ou integrando o referente musical como parte constitutiva dos materiais e linguagens narrativos, propiciam uma significativa virada nas diretrizes que guiam as práticas ficcionais durante esse período fundamental da literatura na América Latina. Porém, não se deve esquecer o fato de que anteriormente ou de modo simultâneo outros escritores também se apropriam da matéria musical, só que seu aproveitamento no interior da obra quase nunca passa de aspecto secundário ou marginal, sem repercussões decisivas para a trama ou a estruturação narrativas. Outras vezes a referência ou a citação de um gênero ou uma peça musical serve apenas para a elaboração de jogos simbólicos que ajudam a concatenar áreas diversas da atividade artística. Nesses casos, o autor persegue significações analógicas através das quais expressar uma concepção específica do fazer estético, ou, como acontece com frequência, colocar o leitor perante desafios que o situam numa posição de agente ativo do processo artístico¹⁴. Daí se verifica que a diferença dos livros mencionados reside precisamente no tratamento dado a esse referente comum, transformando-o de fator correlato ou elemento incidental do fluir narrativo em núcleo substancial de um discurso cujos traços questionam a própria noção do ficcional,

sobretudo a partir do deslocamento que neles se realiza quando se abordam processos humanos e culturais de nova ordem.

Como se realiza especificamente esse deslocamento em cada um destes livros? Que tipo de operação estética efetuam estas obras? Que relação estabelecem realmente com esse suposto novo momento da cultura moderna? Em suma: o que é que permite assumir estas narrações como produtos cuja significação extravaza o estrito território do ficcional e literário?

III. Sob os fulgores da cultura de massa

Como já foi indicado, o primeiro aspecto que se identifica nestes livros é a presença determinante da canção. É esta presença a que conduz quase que imediatamente a detectar a assimilação ou interferência da chamada cultura de massa no discurso narrativo. Isto é, registra-se nestas obras a interseção de algumas de suas manifestações mais importantes, em especial daquelas que os meios de comunicação modernos põem em circulação. Mas será justamente por esta via que se incorpora também o imaginário de certos grupos populares. Uma canção transvestida em objeto para o consumo massivo pode conter, ao mesmo tempo, significados simbólicos identificados com aquele que escuta ou baila um disco. O resultado deste processo se materializa na emergência de um produto literário de traços dissímeis, marcado pela confluência, em certa medida contraditória, de fatores artísticos e culturais heterogêneos, e cujo registro origi-

nal corresponde a áreas supostamente autônomas ou diferenciadas, asso
ciadas às práticas de distintos grupos sociais. Em outras pala_
bras, como representações estéticas estes livros articulam mate_
riais e procedimentos extraídos, segundo a já clássica distinção,
dessas três grandes áreas nas que se tem hierarquizado em termos de
valor a cultura contemporânea: alta cultura, cultura de massa e cul_
tura popular.

Sem entrar a discutir a problemática que acarreta o uso por
vezes indiscriminado e acrítico dos anteriores conceitos, dada a di_
ficuldade de estabelecer meridianamente a linha divisória que sepa_
ra cada uma dessas áreas, e os obstáculos teóricos e práticos para
definir a lógica respeitativa que rege os produtos inscritos em cada
território¹⁵, importa assinalar no imediato, precisamente, esse en_
contro de coordenadas culturais de ordem diversa no espaço narrati_
vo. Na verdade, este fato visto de uma perspectiva histórica e no
contexto específico da produção literária da América Latina não é
especialmente novo, pois desde as primeiras tentativas de constitui_
ção de uma literatura própria, incluídas aqui as redescobertas crô_
nicas das Índias, constata-se o inevitável encontro de uma determi_
nada tradição erudita e letrada com um referente onde predominam a
memória e a oralidade. Mesmo quando em muitas oportunidades tenha_
se condenado o desajuste provocado pela tensão entre os esquemas
discursivos e a realidade apreendida, sob a suposta idéia de que se
estaria colocando em andamento uma operação de encobrimento ideoló_
gico, que eliminaria a possibilidade de considerar autênticas as ex_
pressões que procuram uma aproximação do "culto" e do "popular" a_
través do projeto narrativo¹⁶, não se deve menosprezar o fato de
que, além de seu sucesso ou fracasso, a obra nesses casos põe em co_
municação instâncias culturais divergentes ou mesmo antagônicas.
Daí que se possa falar no lado inédito que apresentam alguns livros,
sobretudo a partir do final da década de sessenta, e que reside na
ação de incorporar ao tratamento ficcional alguns elementos da cul_
tura de massa, não só porque se trate de um fenômeno concreto que
afeta de modo indistinto, se bem que em grau diverso, às sociedades

latino-americanas, mas também porque acarreta novas formas de percepção e sensibilidade que vão estabelecer outro tipo de demandas para o escritor e o artista.

Cabe concluir, portanto, que as grandes transformações produzidas pela dinâmica particular desses produtos culturais serializados e massivos, cujas matrizes muitas vezes se remontam às tradições e práticas de grupos sociais considerados subalternos, manifestam-se de igual maneira na produção narrativa de certos escritores. Ou seja, a obra traduz as próprias mudanças que sofre seu horizonte histórico imediato, as corporifica metaforicamente seja no nível temático ou formal. Como afirma Jean Franco ao examinar esse "momento de transição" que leva o autor, após se constituir no substituto da antiga figura do narrador, a converter-se em super-estrela de uma cultura que tudo reduz ao espetáculo:

o efeito dessa situação toda se vê não só nos esforços dos escritores estabelecidos da vanguarda para produzir um texto "inconsumível", mas também no encontro dos escritores do boom com o fascínio irresistível da estrela e da imagem. É isso sucede com o romance numa época em que a imagem vem ser o portador da ideologia, e o significado ainda não é de todo evidente. 17

Juízo que explicita claramente as diferentes respostas formuladas pelo escritor perante um mundo dominado pelos mass media e, consequentemente, por uma cultura que se define de maneira geral por seu caráter massivo e multinacional.

Dentro desse novo quadro conjuntural, as obras em questão se movimentam em duas direções complementares: por um lado, estão articuladas a um processo maior que afeta na sua totalidade às práticas e os produtos artísticos, e que obriga a adotar outras opções estratégicas no momento de encarar o projeto narrativo; por outro, a própria especificidade de seus projetos as distinguem em razão das soluções encontradas, mesmo no caso da sua adesão consciente ou inconsciente aos esquemas da nova lógica cultural¹⁸. Por isso, a abordagem da canção nos termos mencionados deve entender-se: como expressão do processo de mudanças estruturais que vivem as diversas esferas da atividade cultural, e como particular resposta às exigên-

cias ou determinações de um momento da cultura que coloca em questão suas normas e princípios anteriores. Porém, não significa isto que agora se viva uma realidade única e homogênea ou que a irrupção do massivo no campo cultural obrigatoriamente equivalha à fatal uniformização deste, tal como se poderia especular num primeiro momento. É muito menos que as obras referidas por girarem sobre um denominador comum confundam-se na massa amorfa dos produtos colocados à disposição do público massivo pelos sórdidos mecanismos da sociedade de consumo.

Em outros termos, o escritor da América Latina encontra-se no turbilhão de uma realidade complexa que difere de forma radical dessa outra onde a vida, pacata, ainda estava atrelada a estruturas ancilares; agora ele deve defrontar-se com um universo do qual emergem de forma simultânea a cintilhação luminosa dos avisos publicitários, as imagens sedutoras da tela da TV e o som estridente dos modernos automóveis e velozes aviões, a fumaça de gigantescas chaminés nos setores industriais dos centros urbanos, o rio de pedestres a se locomoverem em direção ao trabalho ou simplesmente à procura de algum divertimento para ocupar o tempo livre, as sombras de grandes arranha-céus nos que se amontoam escritórios e repartições equipados com o último micro do mercado, tudo inundando os sentidos de seres que até ontem apenas conheciam difusamente a existência de um tipo de vida como esse. Como se situar na condição de escritor frente a esta ineludível realidade? É a pergunta que muitos se formulam desde o momento em que se vêm impelidos a encontrar algum tipo de resposta a sua própria situação existencial. Como diz com absoluta lucidez Carlos Fuentes, algum tempo após a explosão modernizadora:

vivemos em sociedades modernas mal-tratadas, inundadas de objetos, de mitos e aspirações de plástico, alumínio, e temos de encontrar os procedimentos e as respostas, a nível dessa realidade; temos de encontrar as novas tensões, os novos símbolos, a nova imaginação a partir do Chicle Wrigleys e a tele-novela e o frug e o bolero e Os rapazes de antes não usavam brilhantina. Antes do que na cultura, o mexicano, o bonaerense ou o limenho atuais somos contem-

porâneos de todos os homens na mercadoria e nas modas. 19

Se uma década antes o desafio era dar expressão a "quatro séculos de linguagem sequestrada", agora a iminência é a busca dessa "nova imaginação" capaz de apreender a dinâmica dessas sociedades abarrotadas de objetos, o que não deixa dúvidas respeito às mudanças substanciais que se têm operado na realidade material e simbólica da América Latina. Prova do anterior é a polêmica desatada ao redor de algumas das obras de certas estrelas do boom acusadas de um abandono do seu compromisso histórico com o continente. O delito estaria precisamente em que tais autores haveriam sucumbido sem maior resistência aos fulgores da cultura de massa, afastando-se das preocupações reais que o verdadeiro artista deve assumir, pois, como é lógico pensar, sua obra deveria expressar primacialmente os conflitos básicos da existência humana e não os mecanismos artificiais de uma cultura que só persegue a mercantilização total do homem e de suas realizações²⁰.

O reconhecimento de que se está frente a um mundo marcado pela heterogeneidade, já que no seu interior convivem, harmônica ou conflitivamente, aspectos sociais e culturais da mais variada índole, leva a projetar o texto narrativo como o espaço ideal onde a representação simbólica e imaginária consegue materializar esteticamente tal realidade. Por isso a presença de algumas obras onde a escrita, considerada como registro de natureza culta (letrada), combina-se com materiais ou procedimentos ligados ao imaginário popular juntamente a mecanismos e tópicos da citada cultura de massa. O que quer dizer, por conseguinte, que apesar do programa de modernização capitalista ter atingido níveis de desenvolvimento que permitem a consolidação hegemônica dos padrões burgueses, no que intervém também a própria internacionalização crescente de todas as esferas da vida social, os distintos países da América Latina vivem ainda sob temporalidades históricas bastante heterogêneas, que afora suas peculiaridades confluem num todo contraditório e específico. É esta característica conflitiva, então, a que permite explicar es-

sa curiosa interação recorrente entre "memória, história e repetição" que traspassa numerosas obras da produção ficcional do momento²¹.

Em resumo, o quadro que se descortina para o início dos anos setenta mostra como junto às tendências ou correntes dominantes vão surgindo algumas experiências narrativas orientadas por outros parâmetros estéticos, seja porque já não perseguem a estruturação desses grandes discursos totalizantes que abriram espaço para poderosas poéticas ficcionais, seja porque simplesmente se restringem a recriar pequenos universos minoritários ou periféricos que vivem nas margens de uma cultura massificada e de consumo, ou seja porque adotem sem restrição alguma a dinâmica que envolve o funcionamento dessa cultura da imagem e o espetáculo como substância da ficção. Sem dúvida, trata-se de um período do desenvolvimento literário da América Latina onde ressoam algumas vozes dissonantes, vozes através das quais se começam a definir outras bases para o exercício das práticas narrativas e outras fronteiras para este gênero literário. Em síntese, com estas obras o discurso narrativo e ficcional toma o rumo de caminhos inéditos que irão corresponder, de uma ou de outra maneira, às novas realidades do mundo contemporâneo, um mundo que em suas especificidades sempre resulta mais complexo do que seus apologistas e detratores proclamam.

Desta perspectiva, cada um dos livros que centra seu projeto ao redor da música, já como canção ou gênero rítmico, equivale a um modo particular de assumir as temporalidades históricas que orientam a complexa realidade de sociedades periféricas e dependentes. Sociedades nas quais agora é permitido deparar-se com elementos tanto de tradições baseadas na oralidade como de linguagens instrumentais de sofisticadas tecnologias muitas vezes entrecruzadas na materialidade de um mesmo produto cultural ou de uma mesma prática artística. Daí a necessidade de abordá-los, sob a inicial idéia de um denominador comum, no que representam como proposta literária e estética individual, e nas suas articulações concretas com esse outro estágio maior que engloba as representações simbólicas e sensíveis

do ser humano, como é a cultura. Mais ainda num momento em que as antigas barreiras que separavam as diversas práticas artísticas e culturais parecem estar desaparecendo.

NOTAS

- 1.- Texto que responde à liberdade imaginativa do autor deste trabalho.
- 2.- Esta expressão é usada aqui com um caráter evidentemente instrumental para tentar precisar um tipo diferenciado de leitor potencial.
- 3.- Estes dois termos procuram expressar quase num sentido antropológico uma forma particular de viver a música e de levar a existência. A pesar de não existir uma referência teórica ao respeito, pode-se dizer, então, que todo bom rumbeiro é aquele que valoriza a música e o baile, que se entrega ao gozo pagão do corpo e dos sentidos. O termo "rumbeiro" tem um uso bastante generalizado em todos os lugares que conformam o Caribe musical. Na sua aceção original denomina um gênero de música cubana.
- 4.- Ver nota 4 da primeira parte.
- 5.- Na verdade, esta quebra, que poderia ser explicada em função das novas temáticas que impõe a própria vida contemporânea, tal como pretendem alguns críticos, está relacionada ao que Jean François Lyotard interpreta como a dissolução das "grandes narrativas" provocada pela "multiplicação de máquinas informacionais", ver seu livro O pós-moderno. Cf. também de Gianni Vattimo: A sociedade transparente.
- 6.- De acordo com os pressupostos utilizados por Angel Rama para interpretar a narrativa latino-americana, e considerando alguns aspectos temáticos e formais, uma parte desta produção poderia ser inscrita nos limites do pólo cosmopolita, e outra nos do pólo transculturador. Ver: "La tecnificación narrativa" e Transculturación narrativa en América Latina.
- 7.- Em 1969, por exemplo, Oscar Collazos, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa travam uma candente polémica sobre as novas linguagens narrativas e o compromisso do escritor com a realidade social. Os textos estão recolhidos em: Literatura en la revolución y revolución en la literatura.
- 8.- Umberto Valverde, um dos escritores aqui estudados, fazendo um balanço da sua geração afirma: "decidimos vivir y estar al lado del país real: el país de la noche y de los orilleros, el país

de los desheredados y las prostitutas que se rebuscan su sobrevivencia en las esquinas, el país de los gaminos y de quienes, a pesar de todo, decidieron triunfar más allá de las fronteras, el país de la rumba que no se entrega a la tristeza sino al placer y al frenesí, el país que no cree en nada sino en sí mismo, en la imaginación y en la lucha cotidiana, en ese inventar se la vida todos los días porque no hay otra salida ni posibilidad". "La nueva respuesta de la literatura colombiana".

- 9.- Ver Angel Rama: "Los contestatarios del poder". Algunas das reações a favor ou em contra desta denominação, utilizada pelo crítico no prólogo à antologia Novísimos narradores en marcha, publicada em 1981, responde em grande parte à aceitação ou não da lista de autores selecionados.
- 10.- Este fragmento forma parte do texto que aparece na contracapa do livro.
- 11.- Texto de apresentação que aparece na contracapa do livro.
- 12.- Texto de apresentação que aparece na contracapa do livro.
- 13.- Texto de apresentação que aparece na contracapa do livro.
- 14.- Os exemplos são muitos. Dentre eles podem-se citar: La consagración de la primavera de Alejo Carpentier; De donde son los cantantes de Severo Sarduy; Aire de Tango de Manuel Mejía Vallejo; "El perseguidor" de Julio Cortázar; Bolero de Lisandro Otero.
- 15.- Cf. Jesús Martín-Barbero: De los medios a las mediaciones.
- 16.- Talvez o melhor exemplo desta problemática seja o denominado "romance indigenista". Antonio Conejo Polar examina este desa juste como sendo um dos aspectos a caracterizar às literaturas heterogêneas. Ver: "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural"; "Sobre el concepto de heterogeneidad: respuesta a Roberto Paoli"; e La novela indigenista.
- 17.- "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas", p. 148. Pode-se dizer que a crítica estabelece neste trabalho uma linha de continuidade de com as reflexões de Walter Benjamin sobre a figura do narrador.
- 18.- A expressão é de Fredric Jameson. Ver: "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío".

19.- Citado por Jean Franco: Op. cit., p. 144

20.- Ver nota 7.

21.- Jean Franco: Ibidem, p. 119.

TERCEIRO MOVIMENTO

OS BÁRBAROS DO RITMO

No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: A dónde vamos? En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?

Adolfo Bioy Casares
(La invención de Morel)

I. Conciertos del desconcierto: o pós-moderno invadindo a modernidade periférica.

Talvez onde aparecem com maior ímpetu os traços de um novo momento cultural seja no romance de Manuel Giraldo, pois trata-se de uma história que deixa em evidência os mecanismos com os quais opera a chamada cultura do espetáculo, internando-se pela trilha do processo de "desreferencialização do real" e de "dessubstancialização do sujeito"¹ que recria a engrenagem de uma série de imagens que logo se dissolvem quando consumidas ou devoradas por seres totalmente fragmentados. Conciertos del desconcierto aborda esse complexo e "alienante" universo da música rock, com suas estrelas produzidas e seus pirotécnicos shows, com sua massa inconfundível de participantes que procuram na estridência e na suposta ruptura de valores algum tipo de vibração para sua existência, ou uma saída para se livrar do "cansado mundo", mesmo que para tanto haja necessidade de abandoná-lo tudo e encaminhar-se pela via que conduz ao fim, lançando mão daquelas coisas que possam auxiliar numa mais rápida destruição libertadora.

Pode-se dizer que é esta uma narração cujo objetivo estratégico é oferecer um depoimento pessoal e direto das vicissitudes existenciais de um grupo geracional, aprisionado entre as ocas ilusões de um mundo mecanizado e as promessas de autenticidade e realização promovidas pela máquina do espetáculo, sempre sob a perspectiva de apresentar a dinâmica de tal ambivalência sem qualquer maniqueísmo ou condenação apriorística, dada a urgência de conferir um sentido concreto a essa procura efetiva realizada por alguns jovens desconcertados dentro de um novo espaço cultural. Em outras palavras, o romance se adentra nesse aparentemente impenetrável caos que é a vida de uma geração desorientada, que concretiza a indagação existencial através do mundo do rock² com seus componentes de música, droga e sexo, para chegar à única alternativa capaz de conferir algum significado ao pesado fato de viver: a morte.

Assim, o fluxo narrativo está determinado pela voz de um protagonista que se situa no mesmo instante de sua libertação, nesse fragmento indefinível quando o cadáver tenta reconstruir os momentos primordiais de seu trânsito terreno antes de começar a ser devorado pelos vermes, quando se despojar da materialidade incômoda do corpo permite alcançar uma consciência lúcida do fracasso da própria existência. Neste sentido, a narração transcorre em dois níveis claramente diferenciados, porém intrinsecamente relacionados na sua filiação ao todo ficcional: por um lado, no nível desse narrador-protagonista que na sequência de experiências limites e incoexas pelas que passa se transforma em anti-herói, e cujo efêmero agir vai conduzindo, nessa procura do suicídio, à "desdramatização do fim"³; por outro, no nível desse narrador que sob o manto aparente de sua neutralidade (de terceira pessoa) constitui-se na consciência crítica dessa geração e dessa cultura nas quais se inserem o protagonista e as outras personagens. Sendo esta alternância de vozes a responsável direta por um ponto de vista ficcional que, sem perder a distância crítica respeito dessa realidade contraditória do rock, consegue desentranhar as motivações subjetivas e existenciais de seres que deambulam por um mundo que é apenas um simulacro.

Este duplo movimento que articula os dez mosaicos ou episódios de uma narração circular, enunciada de um presente que se corporifica nessa ação de "olho de trás do cristal", corresponde na verdade à lógica que domina o desenvolvimento global da história. Com isso se pretende situar o discurso narrativo num terreno que, longe de elaborar verdades conclusivas sobre o sentido ou significado dos acontecimentos narrados, permita sugerir senão a ambigüidade da existência no mundo contemporâneo como eixo da proposta estética, pelo menos a relativização dos juízos sobre um dos momentos mais graves e dramáticos da dinâmica cultural recente. Mais especificamente a relacionada à incorporação das massas juvenis urbanas ao consumo de certos produtos da indústria cultural, esses cuja essência aparente seria a de implementar uma mera operação alienado

ra destinada, como se sabe, à eliminação das consciências críticas, ao mesmo tempo que transformariam em mercadoria os desejos e carências desses jovens desorientados que querem encontrar alternativas e respostas a seu inconformismo existencial. Sem descartar o funcionamento dessa máquina quase invisível que tenta impor seus interesses econômicos e políticos, aspecto que em determinadas passagens do livro cobra lugar de destaque, condicionando até a tensão narrativa, a narração se interna no âmbito dessas molas psíquicas e emocionais que movimentam a vida da "geração do ruído". Este romance, em última instância, entrega uma confissão sobre a (sem) razão e o (sem) sentido que assume a realidade humana para alguns setores juvenis⁴.

A pretensão de oferecer uma versão própria das verdadeiras motivações que justificam o impulso libertário manifesta-se na consciência do narrador-protagonista quando afirma:

No es justo, si obligan a vivir que dejem vivir como uno quiere, o es sólo el ciudadano cotidiano quien tiene el derecho a perderse en sus vicios? El caos del hombre vence a la razón y la sinrazón se vuelve razonable... (p.11)

... es la consumición total lo único que nos queda, la muerte a corto plazo para ahorrar energías según lo establecido, el fin nos convertirá en carroñas de lenguas lapidantes (...) le cuento que es el suicidio el momento efectivo, la via rápida de llegar al desconcierto, hay que jugar la vida en el asalto, violar las costumbres arraigadas en los años... (p. 46)

... huir de la agobiante realidad para poder soportar el manicomio ciudadano, esa cantidad de seres estúpidos que pasan por la calle con sus caras gastadas de oficinas. (...) Nuestra patria es el cosmos y la madre tierra nos reclama -les decía-, entre más pronto sea la muerte, más digno y decoroso será nuestro nombre (...) Vivir el presente sin objeciones, la gente pide música y el ruido llena los sentidos... (p.90)

... cuánto placer producido en la búsqueda de la muerte... (p. 178)

De acordo com esta perspectiva existencial, os participantes desses "concertos do desconcerto", frente à imposição do viver que vem de uma força estranha, materializada só em parte pela família, vêem-se urgidos a dotar de algum tipo de autenticidade os gestos e ações que realizam, já que se trata de dinamitar as vontades alheias com opções de rebeldia pessoal. E não importa aqui se estas opções conduzem, inclusive, à própria autodestruição, na medida em que o essencial é encontrar uma saída, uma fenda por onde escapar dessas sufocantes imposições, de tudo o que de alguma maneira cerceie a inadiável e peremptória tarefa de libertar-se psíquica e corporalmente.

Qual, então, o papel que a música desempenha na trama ficcional deste romance? Do ponto de vista temático, é o elemento aglutinante das diversas, ainda que uniformes, experiências rupturais daqueles que, uma vez perdida a inocência infantil, sentem a vida como um pesado fardo, sobretudo porque as exigências familiares tornam-se opressivas quando se traduzem em demandas de responsabilidade, sujeitando a existência ao cumprimento de normas sociais e princípios morais que, supostamente, assegurariam um futuro cheio de plenitude, além de garantir a conquista do bem-estar financeiro a partir do alibi da realização profissional. Para o protagonista, símbolo indiscutível de toda uma geração que transita pelos mesmos caminhos, a descoberta dos sentidos e o despertar da consciência significam negar-se a prosseguir a farsa de um mundo carente de autenticidade, dado que o funcionamento do núcleo familiar e a dinâmica das atividades escolares, as duas esferas que conformam o universo infantil de quem precocemente deixará de ser criança, vão-se mostrando na sua real dimensão de falsidade ética e em seu verdadeiro caráter de instituições repressivas e castradoras. A rápida conscientização desta dolorosa realidade leva ao surgimento do conflito existencial: a vida como simples projeção dos desejos e vontades alheios. É o momento de sair à procura de si mesmo, de reafirmar os gostos (vícios) próprios, de entrar nesse promissor caos dos concertos de rock, tornando o corpo o centro da busca,⁵ essa cuja meta imediata é o suicí-

dio :

No puede ser que permitas esta horrible falsedad monótona, tenemos que renovarnos en nuevas frustraciones, fracasos continuados que nos llenan cada día, levantarles también nuestros falsos ídolos blandiendo detrás de ellos nuestra energía y poder, es como responderles con su propia mierda dándonos de beber en el desierto de nuestras inquietudes el agasal del sudor, entregados al placer para ellos prohibido, abrir el camino a los que vendrán que al igual que a nosotros los tendrán adormilados en los primeros años y luego en la edad del rompimiento tienen que alcanzar una velocidad mayor, serán caballos desbocados sin jinete, sus cascos acerados galoparán incansables para llegar de nuevo al sitio de partida y volver a nacer en un circuito interminable. (p.47)

Uma vez atingido o grau de lucidez que permite identificar as ordens dessa força exterior que impõe e comanda todas as ações do indivíduo, que retarda ou impede sua realização como sujeito de sua própria vida, mesmo no instante em que decide executar o derradeiro ato libertário, a música rock aparece como a instância mais apropriada para a exploração desse espaço real e simbólico onde aparentemente não existem essas odiosas imposições alheias. Só que o ingresso à esfera do "ruído" se realiza quando já foi vivenciado o opróbio das rotinas escolares e a ausência dos afetos amigos, quando se recorre à companhia dos primeiros "baseados" e a ansiedade sexual deve resolver-se no calor da mão cúmplice, nessa "bela e entranhável idade de tabus e frustrações" que marca o começo do processo de decomposição existencial:

Empiezas la descomposición en ti mesmo, en el mismo momento que abandonas los juegos infantiles sin dejar de ser los adolescentes sin cabeza, ingenuos animales de la manada, aves de corto vuelo que aceptan el peligro y los fantasmas del placer invaden los sentidos. (p.81)

Ou seja, a entrada nessa vibrante esfera de guitarras alcançando o nível da estridência, de vozes anunciando a "era de aquário" e a vinda do "anticristo", de seres abstraídos do mundo do real em viagens de sonho e fantasia pelos efeitos alucinógenos das drogas, corpos fantasmagóricos e desenganados num anseio de paz e amor em meio a multidões anônimas, não é mais do que o passo natural de quem prefe

re viver a lógica inversa de uma realidade aparentemente ordenada e coerente. As consequências desta opção serão reconstituídas por essa consciência que, chegado o momento da salvação, enuncia o texto ficcional.

A história do protagonista (anônimo) envolve três figuras fundamentais na fase de sua assimilação ao mundo do rock, figuras que passam a integrar os pólos referenciais de uma existência cujo evoluir vai gradualmente se transformando em mera viagem interior, posto de lado a materialidade do mundo para viver uma dimensão imaginária e fantasiosa, sempre sob a sensibilidade e percepção que a mescla de música e droga produzem. Na verdade, os novos companheiros de viagem passam a substituir as personagens da vida familiar ligadas à infância, e com as quais se estabeleceram vínculos que oscilavam entre o amor e o ódio, ou a admiração tácita e a indiferença aberta. Dentre as personagens o tio desperta a total simpatia por uma identificação posterior ligada à descoberta do mundo das drogas, enquanto que o irmão passa a ser o alvo do desprezo e ódio absolutos, sem que, para tanto, exista uma causa justificada; a mãe, por sua vez, representa esse sentimento ambíguo de amor e rejeição em virtude de seu papel dominante no núcleo familiar.

Estes intensos sentimentos, que marcam toda as lembranças de uma convulsionada infância, diluem-se com as novas ligações afetivas que acompanharão a evolução e o processo subjetivo do protagonista. No seu lugar aparece um novo tipo de emocionalidade que pode ser definido com o termo de "intensidade". Todavia, esta mudança pouco visível nas formas do relacionamento humano se torna indicativa não só do ingresso do protagonista no âmbito dessas vibrações emanadas dos "concertos do desconcerto", como também do surgimento de uma cultura inédita no contexto urbano, caracterizada entre outras coisas pela "míngua dos afetos"⁶:

Entretanto se van identificando entre ellos con el medio de comunicación natural del barillo*, ese cordón umbilical que los une y un nuevo encuentro les espera en cada silla, en

* baseado.

cada concierto, por eso aquí estamos, me siento muy bien cuando siento bien a la gente. Noble razón y noble sentimiento, acepté tomar un trago de vino en el intermedio y terminé bebiendo en la misma botella, fumando del mismo barillo, compartiendo los mismos labios y confundiendo las manos en la oscuridad siendo seres sin nombre y sin destino, personajes solitarios que se encuentran por instinto o es el azar el que hace necesarios los encuentros y cuando se está bien colocado se pierden los prejuicios morales confundiendo los sexos en objetos no identificados. (p.49)

Daí que cada uma das figuras protagônicas desse caótico universo do rock esteja marcada, e expresse, além do que corresponde ao estrito plano de cada consciência individual, as novas coordenadas que passam a reger a cultura de uma geração carente de valores utópicos e condenada à derrota existencial.

É neste sentido que as personagens principais da narrativa estarão sujeitas à dinâmica imposta pela máquina do espetáculo, e da qual, paradoxalmente, só conseguem escapar pelas vias que ela mesma oferece para alcançar a salvação, num curioso jogo que termina por aprisionar ainda mais a quem se negam a serem devorados pela normalidade e o conformismo. A vida do protagonista, então, se une à daqueles outros que dão movimento à engrenagem de um mecanismo programado para responder às carências de jovens desconcertados, que passam a depender das forças que controlam tal mecanismo, embora se mantenha a ambígua idéia de conquistar por este caminho a tão almejada meta da libertação física e mental. Contudo, logicamente, a certeza sobre o ponto de chegada só irá se adquirir ao longo dessa viagem sem retorno através dessas experiências que testam os sentidos. Daí que o suicídio metafórico e real se projete irremediavelmente como o supremo instante de síntese de todas as experiências humanas, por constituir um ato de beleza original e por permitir a lucidez da consciência, libertando a existência das pesadas correntes que a atam ao mundo terrenal.

Das três figuras mencionadas a mais importante será a de Macarius. Sobretudo porque ele adquire a função de eixo motriz de um programa estratégico que, partindo do reconhecimento empírico de uma total carência de ídolos para as novas gerações, dirige-se à ela

boração de um produto cultural capaz de preencher esse vazio, e pronto a responder aos interesses de quem controla a máquina. Tudo numa curiosa operação que torne imperceptíveis as alavancas internas acionadas para tal fim:

... necesitaban creer en alguien ante el vacío, idear un ídolo de carne y hueso para revitalizar el frío de las estatuas y lo habían encontrado, ahí estaba, era él, el imprescindible, aquella muchedumbre lo necesitaba y abandonarlos a mitad de camino significaba dejarles morir en el desierto y terminar de derrumbarles la torre inclinada por los siglos de los siglos, ésta era su obligación: mantener y recrear la Fe otro buen tiempo. (p.41)

Assim, a projeção da personagem como o "profeta do ruído", logo após seu inicial gesto espontâneo de dirigir-se ao público de um concerto e improvisar um discurso sobre a música da "nova era", responde a uma trabalhada planificação por parte de quem se assume como empresário artístico, não só do novo astro profético das multidões como também de todas as bandas participantes desses "desconcertantes concertos".

Contudo, além da orquestrada manipulação de que se precisa para implementar o plano arquitetado pelo "gringo", figura de claros contornos metafóricos, o aspecto de maior relevância para a tensão narrativa é a maneira como o protagonista toma consciência desta situação e, mesmo descobrindo as maquinações secretas postas em marcha, mantém a busca que haverá de levá-lo ao instante de sua libertação cósmica e ao encontro com a mãe-terra. Porque, como se despreende de sua própria auto-reflexão, mesmo tratando-se da perspectiva de enunciação de um morto que reconstitui seu decurso existencial, o fracasso que caracteriza o fato de viver é um processo de índole irreversível, que não deixando escapatória alguma obriga a dar sequência à veloz viagem que o transportará ao estado primigênio, a esse lugar onde é possível encontrar a tão desejada harmonia com o cosmos⁷. Por isso, sua atitude frente ao "profeta" é a de secundá-lo apesar de todas as incoerências e contradições de sua atuação pública, especialmente no que respeita a esses curiosos discursos que emite em todos os concertos. Não existindo saída para essa prisão

que a todos imobiliza, anulando a vontade individual -a vida mesma é um fato imposto-, a única alternativa realmente efetiva é o suicídio. Em certo sentido, para esses jovens que vão esgotando sua existência na experiência voraz do rock -nessa combinação de música, sexo e droga- o transitar pelos espaços estridentes do mundo é já uma forma de suicídio, restando apenas apressurar o fim: "começamos a ser cadáveres viventes que iniciam a sua decomposição".

A figura e o discurso de Macarius funcionam, na verdade, como o símbolo que identifica a todos, seja por satisfazer a carência de um guia sobre quem depositar as ilusões perdidas e de quem se espera a resposta precisa para encaminhar a existência nesse inóspito mundo, seja por transformar em palavras o desespero emocional e subjetivo em que afunda a vida nessas coordenadas de um presente opressivo. Porém, para Macarius atingir esta exigente dimensão é necessário que adote uma imagem de Profeta, uma imagem cuja eficácia se verifique fundamentalmente em termos de credibilidade, sem que aqui importe o grau de coerência de suas palavras e gestos. Ou seja, Macarius deve desempenhar perante seu público seguidor uma performance ancorada numa imagem (simulacro), para assim garantir o resultado de um produto no qual se têm investido grandes esforços profissionais e científicos⁸, dada a intenção de projetá-lo a escala internacional toda vez que a época assim o demanda:

Macarius prepárate a viajar lejos, otros mundos te esperan voy a organizar un concierto grandioso de varios días y luego saldremos del país, tu mensaje será difundido y traducido a otras lenguas, tus canciones se escucharán al igual que la de tantos grupos conocidos y la conciencia del mundo encontrará en ti el profeta a su imagen y semejanza, la India y el Oriente cederán en sus ritos al verte y rendirán culto a la imagen del Profeta del Ruido, los países del gran capital abrirán sus puertas y ese mundo de jóvenes rebeldes llenarán las calles, aumentarán los creyentes en masa, formaremos una nueva religión doctrinaria, renacerán los altares con tu imagen, serás inmortal y mi país se encargará del éxito y eficiencia de tus palabras, crearemos brigadas que lleven tus palabras a los lugares más apartados de la tierra y una nueva luz iluminará la tierra. -Las palabras del gringo... (p.37)

... millones de jóvenes-niños-mujeres-ancianos ricos y pobres que encontrarán en ti el ídolo esperado "un nuevo avance de la ciencia, un profeta al alcance de todos en pleno siglo XX. (p.39)

O desenrolar do plano mostrará posteriormente as verdadeiras razões que induzem à criação dessa imagem, cujo fim, como a de toda imagem artificial, será o de ser substituída por outra mais atualizada e eficaz.

No entanto, para a estratégia narrativa é de vital importância a implementação de uma linguagem de traços rupturais na voz de Macarius, tanto a respeito da norma culta como no que tange à lógica discursiva. Sem dúvida, trata-se de uma linguagem que apresenta os sintomas de um novo e peculiar momento da cultura, tal como se corrobora nalguns de seus traços mais característicos: relevante fragmentação do sujeito, clara tendência em direção ao pastiche e uma certa ruptura na cadeia de significantes⁹. As diversas intervenções do "fabricado" profeta sintetizam no plano linguístico a essência do imaginário que passou a dominar a vida do movimento hippie e de certas correntes contraculturais:

1-2-3 probando/ se enciende la fuente/ en el vibrar del ruido/ si no escuchan a gritar con fuerza/ a reclamar la invasión de sus oídos/ y los retardados del tiempo/ cuadrén se como puedan/ dejémonos de envidias y empujones /que este es el desorden ordenado/ la energía de tantos días de espera/ resultando los últimos ser los primeros/ haber que se enciendan los barillos/ y a rodarlo de mano en mano/ formaremos una cadena de empalme/convertir este lugar por una noche/ en la mayor fuente de energía vital/ la vitalidad del génesis concentrada en la tierra/ en la circular era del sol/ también llamada era de Acuario/ o era de las revoluciones./ Es la música del siglo XX/ en el planeta central del universo/ viviendo de su esencia./ (...) hoy estamos a cien grados/ bajo cero y sobre el hombre/ consumidos en nuestros vicios cotidianos/envueltos en la blanca nieve penetrante/ un buen pase de Cocaína al espíritu/ o un barillo que contagia traspasando los pulmones/ el mejor remedio a sus males/ es nuestro símbolo la rebeldía sin causa/nada más importa que suene la música e invada los sentidos/A fondo con las "Madres del Revólver" y a ocultarse de las balas. (p.25)

... somos los nuevos profetas que anunciam la venida del An

ticristo/ los proscritos al desahucio eterno/ (...) e si se partem los pulmones/ en el féretro los reparamos. (p.28)

... el sacrificio debe ser imprevisto y en público/ no hay que temer la muerte anunciada/ que más da hoy o mañana/ al final de cuentas nos llega la hora/ siendo en verdad imposible de retener el destino de la muerte temprana/ese deseo de perderse en el abismo sin término/ naufragar en una isla sin mar/ perderse en un oasis sin desierto/ o encontrar un destino por nosotros escritos/ y si no existe crearlo -inventarlo- conseguirlo/lo importante es cargar una condena/ e ir tejiendo con los pasos la mortaja/... (p.145)

Afora outras possíveis observações sobre o peculiar caráter deste discurso -pois junto aos traços assinalados se percebe uma lógica no nível de sua função como parte de um produto planejado, o que acarreta, consequentemente, um profundo desequilíbrio na unidade dialética do signo linguístico que altera a relação significado/significante, isolando-o de um referente empírico¹⁰ - cabe ressaltar sobretudo como a palavra se projeta nesse espaço fechado do espetáculo como agente desmitificador/mitificador, passando a adquirir a própria dimensão de uma realidade que não é mais do que mera simulação do real.

Na figura de Macarius, a palavra, para a massa de ouvintes-espectadores desses rotineiros concertos que desembocam no "festival do Despertar", cumpre todos os rituais exigidos pela dinâmica de uma cultura que sob o ouropel do espetáculo convida simplesmente a um ver e escutar passivos, numa tentativa de neutralizar, através do desempenho performático da linguagem, as respostas ou reações críticas frente a um mundo hostil e vazio; operação que conduz, por outro lado, a deixar frente a consciência alternativas de escape, as que o indivíduo pode encontrar ou descobrir nesse desconhecido espaço de sua própria subjetividade. É esta uma palavra que ao mesmo tempo de ser o centro de uma encenação catártica, haja vista a necessidade de desvendar no terreno das representações simbólicas o impasse existencial das novas gerações, está ligada ao mecanismo que sustenta uma imagem cuja projeção e consumo conduzem à imobilidade contemplativa, o qual reduz inevitavelmente todas suas potencialida

des cognitivas e comunicacionais. Por isso, se num primeiro instante a palavra surge como elemento de identificação, o que permite reconhecer em Macarius uma figura profética, o desenvolvimento posterior da ação narrativa a situa no lugar de objeto reificado e secundário, em virtude da relevância que adquire para a trama do espetáculo a imagem global do anti-herói simulado. Mais do que sua retórica e gasta linguagem o que interessa é o simulacro de um profeta que guia suas ovelhas desde o meio do cenário convidando para a autodestruição.

Nesta reconstrução/apresentação dos discursos do novo profeta o que realmente ressalta é a situação da palavra no mundo contemporâneo: por um lado, serve para desmitificar certos princípios e valores-chaves da cultura ocidental e cristã, em especial os referidos à morte como uma instância utópica na qual todos os sacrifícios e carências seriam compensados com a glória eterna, perante o qual se conclama à saturação dos sentidos e à rebelião do corpo; por outro, serve para a implementação das estratégias de marketing através das quais são oferecidos certos produtos da cultura de massa, funcionando aqui nessa mesma dimensão de alguns objetos que alcançam a realização no seu próprio consumo, sem outro destino imediato que o de serem substituídos por outros que o mercado rapidamente coloca à disposição. Curiosa ambivalência cujo desfecho parece apontar para a constituição definitiva de uma nova realidade humana: a do simulacro¹¹.

Sobre a base do mal-estar existencial que vivem determinados setores juvenis devido à falta de opções para escapar às armadilhas da cotidianidade, dessa rotina que responde por inteiro aos interesses do mundo dos adultos, com suas antipáticas demandas de disciplina e responsabilidade, a indústria cultural cria um ídolo de laboratório dirigido a satisfazer a carência de guias espirituais que tais setores demandam. A operação, então, se efetiva tomando em consideração uma necessidade real, só que devido a suas implicações econômicas e políticas ela é direcionada para objetivos que ultrapassam o mero ocupar um espaço vazio, pois o que se pretende com a cria

ção de tal produto é manter a máquina do espetáculo com a finalidade de obter os dividendos previstos.

O anterior explicaria em boa medida o caráter ambíguo e contraditório que assumem os discursos de Macarius, com seus apelos à revolta e à passividade, e que se revela num duplo jogo para transformar o sentimento de frustração e fracasso numa ação autodestruidora, pois a única resposta possível de ser dada a quem impõem e tiranizam a existência é o desligar-se do mundo. Por esta porta de saída se chega ao espaço interior, à descoberta do sonho e a fantasia que as viagens alucinógenas propiciam, a valorizar a morte como o momento de real autenticidade e realização:

Cuantos sueñan vivir esta ilusión/ de poder reventar los tímpanos/ pisotear los tímpanos hasta sangrarlos/ quedar sordos ajenos al pun-tao de las metralhas/ nunca hundiréis los pies/mas allá de los bloques de hielo/al igual que los niños con sus bombas en la escuela/ vivimos los tiempos de la guerra/ no hay paces que valgan/la única paz es tener la pistola en el bolsillo/nadie es dueño de la paz/ellá está en cada uno de nosotros/se viste de blanco en las ceremonias/y va de negro a los cementerios/pero no a rezar a los muertos/sino a sepultar a los vivos. (p.36)

En poco tiempo llegará la noche/ a cumplir su misión de oscuridad/prenderán las luces y se encenderán las chicharras /los barrillos se calcinarán en ese último aliento//creando nuestro propio mundo sin ojos/miles de imágenes les llenarán la atmósfera/ a los viajeros eternos del ácido/los lisérgicos hombres sinretorno/ se entregarán a sus propios demonios/la música resonará en sus instenstinos/y la noche nos cubrirá en un canto de frescura... (p.104)

Después de la muerte nada importa/y el que busca encuentra si está seguro/pueden decir que han sido valientes y cobardes/al dejarse llevar de la corriente/no existe diferencia entre esta y otras muertes/sin embargo hay que atravesar muchos obstáculos/representados en personas, animales y cosas/para llegar a un honesto suicidio/ser personajes anónimos y suicidas fantásticos, de eso se trata. (p.153)

Mas toda a alternativa que os discurso do profeta vão construindo não passa de uma representação cênica, com seu começo e seu final claramente programados, de uma simulação montada com a ajuda do instrumental tecnológico a disposição, de um produto (imagem)

posto em circulação para ser consumido por parte dessa massa de jovens desconcertados. Daí que ao responder à lógica de uma cultura concebida como espaço de simulação do real, o objeto que veicula a imagem esteja sujeito às determinações dessa mesma cultura, sendo uma delas a ininterrupta substituição dos produtos que a constituem. Sob esta lógica deixa de ter interesse o posterior destino de quem num momento específico encarnou o papel de profeta, figura apenas circunstancial enquanto ser de carne e osso, descartável uma vez que a sua mutação em imagem se torne inessária para a cultura do espetáculo.

Uma outra figura que terá papel protagônico na trama ficcional é a personagem "mona". Sua atuação como mulher e artista contém um profundo significado em relação aos impasses insolúveis que enfrentam os jovens no mundo contemporâneo. Para o protagonista ela será a porta de entrada para o universo da música, companheira de viagem nas aventuras de sexo e droga, fonte de um sentimento que a final se transforma em miragem, razão de viver apenas para esse instante em que se acreditou vislumbrar a luz da existência, "alteridade" que se desvanece nesse processo irreversível de autodecomposição. Em certo sentido, esta personagem mostra a outra cara de uma realidade muito mais complexa do que a de uma simples manipulação conspirativa. Porque se a construção do "profeta" responde a interesses ocultos, ainda que desmascarados pela aguda consciência do protagonista, isso não elimina o conflito que determinados seres padecem frente à total ausência de perspectivas e de elementos que representem uma motivação concreta para viver. Portanto, a "mona", ainda que formando parte dessa mencionada engrenagem que entra em funcionamento em todos os concertos, manifesta a própria situação de desconcerto existencial que acomete às novas gerações, essas que se refugiam no ruído para fugir da monotonia de uma realidade que perde até seus próprios contornos materiais.

Seu ponto de vista sobre o caminho a seguir, sintetiza essa vaga filosofia que agrupa os jovens em torno do rock, ao mesmo tempo que os converte em ilhas sem comunicação:

... recibirás muchas vibraciones y no es que el mundo nos aisle, somos nosotros quienes debemos cerrar las puertas, crear nuestro propio espacio de acción y esto debes tomarlo como principio. (p.64)

Este princípio se converte praticamente em lei. O seu cumprimento manterá a coerência da opção até o fim, pois, como é lógico supor, o desvio ou a traição significam a aceitação dos falsos valores que só podem conduzir à normalidade e o conformismo.

A trajetória da personagem deixa ver como a perda da inocência infantil equivale a se reconhecer como "cadáver em decomposição", perante o qual só resta esgotar a vida através de experiências que agucem os sentidos, isso para esperar a chegada do instante supremo da libertação absoluta: a morte. Porém, nesse percurso não se deixam de encarar as próprias ações como parte de uma planejada e estratégica vingança contra o mundo. Ela se implementará pela via da exploração progressiva de drogas pesadas, da degradação sexual até o limite da prostituição ou das composições musicais como integrante do mundo do rock. Daí que cada um dos atos realizados adquira essa dupla dimensão de um disparo que, ferindo mortalmente o fracassado ser que sem titubeios ou remorsos aperta o gatilho libertário, esta dirigido para o corpo do sistema social dada a sua condição de agente responsável pelo vazio existencial. Assim, o suicídio será a forma concreta de frustrar as exigências que o mundo impõe de forma incessante, a resposta final e contundente que encerra a fugaz carreira contra a vida, a reconquista definitiva da liberdade: "Não sendo mais o que tenho para dizer, desejo-lhes um bom festim com meu cadáver", são essas as últimas palavras da "mona" antes de se injetar uma overdose de morfina e se cortar as veias.

A relação que o protagonista estabelece com a personagem feminina lhe abre a possibilidade de integrar-se à banda "Os Apóstolos do Morbo", essa terceira figura que completa o triângulo de referências na sua viagem acelerada pelo inferno terreno, e com quem transitará um trecho fundamental antes de executar o salto para esse algo que está depois da vida. Sua experiência como músico lhe ajuda-

rá a compreender os mecanismos ocultos que convertem a existência num fato aparential e ilusório, como se tudo não passasse de uma imagem projetada na tela da fantasia, um simulacro global que coloca em questão a materialidade do mundo real:

Quien puede asegurarnos que si al volver la vista atrás antes de tiempo, nos encontremos con la sorpresa de que todo es una ilusión y nada existe, que incluso nuestro cuerpo es producto de nuestra imaginación, que pasaría se todo desaparece y quedamos suspendidos en el espacio igual que las marionetas en el escenario al hacerles falta el actor.
(p. 185)

Por isso o que num primeiro momento parecia ser o resultado do esforço inventivo -as canções que o grupo compõe de maneira coletiva- não passará de uma inevitável simulação: a farsa de sons sob o rótulo de música. O mesmo acontecendo com o método de improvisação que o grupo decide adotar depois do fracasso de esquemas estabelecidos, com o qual se passa a atuar nos concertos com a mesma filosofia que deve ser seguida na vida para fugir da rotina, e que equivale a despojar-se de toda convenção ou pauta musical. Mas esta improvisação (musical e existencial) não consegue transcender a vulgar cotidianidade, pois, independentemente da vontade ou do desejo, sempre se cai nas garras do monstro que obriga à repetição dos mesmos atos todos os dias. As canções já gastas e conhecidas nos repetitivos concertos, que provocam as mesmas reações e experiências em idênticas personagens:

Meter gato por liebre, de eso se trata, al final de cuentas pertenecen a la misma estructura de cadáveres en descomposición y será casi igual al daño ocasionado.

Vuelve la música, ese sonido roto y aparentemente igual, es sino hacer ruido en la guitarra y los tambores con un poco de ritmo e irlos desarrollando con maestría por un espacio de tiempo, eso basta, es música, no se puede dejar de jugar a ser niños mentirosos y el show que los mantiene expectantes no son los músicos sino las luces que los convierten en imagenes descompuestas y distantes. (p. 70)

Por outro lado, o aparente caráter de subversão da ordem estabelecida que a banda adquire, sempre dos limites definidos dos con-

certos, expressa, na verdade, a paradoxal situação de quem acredi-
tando colocar-se à margem dos padrões estéticos e sociais, com
suas irreverentes canções e gestos, não passam de serem tristes per-
sonagens de uma comédia regida por forças que cuidam afanosamente
dessa mesma ordem:

La música del ruido hace del hombre un servil roedor de la
miseria que se arrastra cual gusano en la tierra. Pero tam-
bién los vuelve sensibles al sonido y encuentran su ritmo
en lugares inhóspitos de la vida, florece la imagen del ba-
rro creando bellas esculturas, las manos convertidas en pin-
celes y los rayones sobre el lienzo que lanzan figuras inu-
sitadas. Puede decirse que tiene sus dos lados al igual
que la vida, pero ante todo es el encuentro de la verdad de
del ser y cuando se logra seguramente ya habrá perdido el
tornillo del que hablan y será inútil buscarlo. (p.157)

Como diz a "mona" referindo-se diretamente a sua própria condição
de vocalista da banda, o que a projeta como figura símbolo desse es-
tridente universo da música rock: "o artista é um ilegal aceito na
legalidade"¹². Esta afirmação traduz o impasse que conduzi-
rá a realizar a opção de viver em ritmo acelerado, de levar a exis-
tência "qual cavalos desbocados", de pôr todas as energias
em função do único projeto possível: o suicídio.

Em síntese, este romance se inscreve no marco de um referente
que manifesta as transformações profundas que o processo de moderní-
zação provoca em algumas esferas das sociedades latino-americanas,
elaborando no terreno da ficção um discurso cujo sentido e signifi-
cação derivam dessas mesmas transformações, colocadas em termos nar-
rativos nos impasses e contradições que determinados grupos geracio-
nais enfrentam no mundo contemporâneo. Trata-se, então, de uma o-
bra sujeita à própria e peculiar dinâmica de um momento da cultura,
no qual se produz o questionamento e reformulação de suas bases de
fundamentação, ou, em termos mais precisos, quando se começa a im-
plantar uma nova lógica cultural em virtude da reestruturação mun-
dial que o capitalismo sofre ao atingir sua fase tardia . Concier-
tos del desconcierto incorpora ao universo literário os dilemas e
xistenciais de certos setores juvenis que, presos nas armadilhas da

massificação urbana e no caos da cidade transculturada, sofrem os rigores de viver uma realidade marcada por uma nova temporalidade histórica.

Esta nova temporalidade se corporifica nos traços que caracterizam o perambular desses seres que se refugiam nas vibrações do rock.¹³ Assim, a trama ficcional se forjará em torno de seres que não conseguem constituir-se como sujeitos individuais autônomos, da do que a existência se realiza como uma série de vivências ou fatos que não se articulam como tais, ou seja, como experiências passíveis de serem ordenadas e apreendidas pela totalidade de uma consciência. Daí o aparecimento de um sujeito fragmentado abertamente distinto daquele sujeito tradicional ligado à modernidade burguesa. O que em termos psicanalíticos pode-se definir como um fenômeno caracterizado pelo "descentramento desse sujeito ou dessa psique previamente centrada"¹⁴. As inevitáveis consequências dessa mudança se materializam de diversos modos no nível de cada subjetividade e, logicamente, no campo das relações interpessoais; tal como se deixa ver na situação que vivem as personagens quando perdem progressivamente toda noção de alteridade e os referenciais do mundo material.

Essa fragmentação do sujeito conduz à vivência da instância temporal como sendo uma sucessão de instantes que se circunscrevem a um eterno presente, cada um deles ligado a um acontecimento (corporal e/ou psíquico) limite; e é esta forma de concretizar o tempo que impede o concatenar os fatos da existência às dimensões empíricas de passado e futuro. Ou seja, existindo a concepção de esgotar em toda sua intensidade o aqui-agora sem preocupações pela sequência lógica do fluxo temporal¹⁵, a vida se consome numa série de fragmentos cujos nexos desaparecem em razão precisamente da impossibilidade de ordená-los racionalmente. Para quem vive a existência importa, principalmente, a busca/experiência de sensações e a exploração do espaço imaginário, seja por meio do desenfreamento sexual ou dos estados alucinógenos produzidos pelas drogas. Da perspectiva dessas personagens que se embrenham pelo universo do rock, as esferas do tempo praticamente desaparecem do seu horizonte de expectativas, pois

o fundamental do viver se concentra na indagação dos espaços que guardam a imaginação e a fantasia:

Los efectos del ácido comenzaron a sentirse y vi crecer la luz de la bombilla resplandeciente en una ciudad de castillos y torres de cristal. Los colores transparentes brillaron sobre las altas torres y el aire fétido y gris naufragó en la noche, mujeres desnudas se bañaban en la nieve, niños de alas diminutas jugaban en las avenidas sobrevolando los automóviles (...) era la felicidad reunida que invitaba a vivir en esta ciudad fantástica del sueño.
(p. 180)

Dada la carência de utopias e o descrédito no futuro¹⁶, importa agora isolar-se do mundo para iniciar a viagem que levará até esse instante da libertação. Para isso recorre à experimentação contínua e crescente de drogas cujos efeitos conduzem à descoberta de lugares oníricos e míticos onde a verdade da existência se torna dramática. No caso do protagonista a exploração desse território equivale a passar por experiências de matiz claramente estético, entre as quais a própria morte se vislumbra como um ato de plena beleza, transformando de tal modo o fim num feito carente de dramaticidade, pois agora se converte no instante supremo da realização humana.

Porém, já que este processo se desenrola no plano psíquico, a paulatina desvinculação do mundo material vai gerando a perda irreversível de contato com o real, até o extremo da existência estabelecer-se no terreno ilimitado da fantasia. Por sua vez, o sujeito, já desligado das referências concretas que o atam à realidade humana, vê-se submetido à eliminação progressiva dos elementos essenciais que enformam sua substância de ser sensível e corporal:

Y al volver a mirar lo que veías un segundo antes -escribían- ya no existía, es producto de tu imaginación e incluso la vida misma se está volviendo imaginaria como la imaginación es imaginaria de otra imaginación que se imagina siendo imaginada por la imaginación misma de la imaginación, y no sabes que nombre darle a ese ser que te imaginas en la imaginación de la música ... (p. 61)

O desfecho torna-se de todo previsível. O salto para as profundidade

des do vazio resulta o passo esperado e ponto final desse jogo de azar em que a vida se convertera. O perdedor assume a derrota executando o ato de maior lucidez: o suicídio.

A reconstituição/apresentação da história surge, então, como a ação discursiva de uma consciência reintegrada que busca entregar uma confissão e um depoimento sobre os infortúnios existenciais de um grupo geracional. Neste sentido, a enunciação do texto desde "a linha equatorial da vida e da morte ou o sonho e a realidade", em se tratando de um cadáver que se dirige a um ouvinte ("o irmão da névoa") antes de começar a sua decomposição definitiva, permite estruturar uma narração na que se conjugam o relatar dos diversos acontecimentos vividos pelas personagens e a distância crítica frente às mesmas. Por isso, se os aspectos do núcleo temático se concentram ao redor de uma cultura que transforma a vida em simulacro, substituindo os fatos da realidade por imagens de um hiper-realismo estetizado¹⁷, o desenvolvimento narrativo vai revelando os mecanismos da complexa maquinária que movimenta dita cultura.

De igual forma, a abordagem literária do fenômeno cultural que provocou a consolidação do rock entre determinados setores juvenis, principalmente nos centros urbanos, põe em evidência a crise de certos valores tradicionais da cultura burguesa e a estratégia para consolidar uma nova hegemonia cultural, cônica com o próprio desenvolvimento do capitalismo a nível mundial. Em última instância, Conciertos del desconcierto se constrói com os materiais dessa peculiar cultura pós-moderna que se registra e expande na época do capitalismo multinacional, só que a perspectiva que integra corresponde ainda à época da modernidade sobretudo no que tange à estrutura lógica do discurso como totalidade e à presença de uma consciência articuladora da linguagem.

Em outros termos, trata-se de um romance cujo desenrolar ficcional se fundamenta na dialética que as vozes narrativas estabelecem na abordagem desse referente específico dos concertos de rock. Por isso se a história que se relata adquire determinados traços que originalmente correspondem a dito referente, a escrita, mesmo

respeitando a perspectiva interna de quem estão inseridos no citado universo cultural, representa a realização de uma estratégia crítica como proposta de caráter literário e estético. Assim, perante o caótico e fragmentado mundo que vivem os personagens, explode um discurso capaz de organizar de forma coerente e orgânica as experiências humanas, conferindo um sentido e significação a esse corpus disperso e atomizado de vivências que compõem o conjunto da narração. A palavra, então, se projeta como a dimensão privilegiada que a consciência encontra para referir a situação de alguns seres no mundo contemporâneo, e, paradoxalmente, sua própria degradação ao estar ligada aos interesses da chamada razão instrumental. Curiosa ambivalência que deixa ao descoberto o cruze de uma nova temporalidade histórica.

Finalmente, pode-se dizer que o projeto narrativo deste livro se dirige a elaborar um depoimento ficcional da maneira como certos grupos juvenis viveram a crise de uma época, quando sem que se possam separar ambos os fenômenos, os valores tradicionais da cultura burguesa passam a serem questionados através de condutas rupturais e contestatárias, colocando em risco a ordem social e moral dominante, e o capitalismo multinacional trabalha habilmente na estratégia de consolidação de uma nova hegemonia cultural, tanto no centro como na periferia do sistema. Daí que a ótica narrativa restrinja-se aos tropeços existenciais desses setores que encontram na cultura do rock um espaço de identificação e, logicamente, de exploração de novas sensações para fugir às opressivas estruturas do mundo real. A narração não pretende ir além. Na verdade, o que realmente importa é conferir do ponto de vista ficcional a situação de alguns jovens aprisionados num mundo que parece haver perdido seus contornos, na medida em que até a vida vai-se diluindo em imagens projetadas nas telas da imaginação. É a pós-modernidade invadindo a modernidade periférica.

NOTAS

- 1.- "Na pós-modernidade, matéria e espírito se esfumam em imagens, em dígitos num fluxo acelerado. A isso os filósofos estão chamando de desreferencialização do real e dessubstancialização do sujeito, ou seja, o referente (a realidade) se degrada em fantasmagorias e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio". Jair Ferreira dos Santos: O que é pós-moderno, p. 15.
- 2.- Cf. Roberto Muggiati: Rock el grito y el mito.
- 3.- Adolfo Sánchez Vázquez usa esta expressão, tomada do alemão Klaus R. Scherpe, para se referir ao que considera como uma "nova moral da morte": "la fascinación ante el abismo, al eliminar la protesta y la resistencia, al desdramatizar el fin y complacerse en él da a esta conciencia de la catástrofe como espectáculo una dimensión estética". "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo permanente", p. 142.
- 4.- Com isto não se quer dizer que a obra possa ser encaixada no universo da chamada literatura juvenil.
- 5.- Para Octavio Paz a redescoberta do corpo está ligada à quebra dos valores ocidentais e cristãos que leva ao "fim da modernidade": "La resurrección del cuerpo quizás es un anuncio de que el hombre recobrará alguna vez la sabiduría perdida. Porque el cuerpo no solamente niega el futuro: es un camino hacia el presente, hacia ese ahora donde vida y muerte son las dos mitades de una misma esfera". Los hijos del limo, p. 203.
- 6.- A expressão é de Fredric Jameson. Com ela se quer caracterizar o processo de decomposição do "ego" burguês e da consequente parição de um outro tipo de sentimentos, que, segundo o autor, distinguiriam-se por ser "impessoais e flutuantes". "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 149-150.
- 7.- Não se trata aqui daquela idéia transposta no mito do eterno retorno, embora se aproxime dela bastante, mas de fixar esse re encontro como o momento cumbre da (auto)destruição, na perspectiva de alguns teóricos pós-modernos. Cf. Mircea Eliade: Tratado de Historia de las religiones e Jean Baudrillard: À sombra das maiorias silenciosas.

- 8.- Cf. Eduardo Subirats: A cultura como espetáculo (em especial os pontos: "A produção do simulacro" e "A performatização da experiência") e Jean Baudrillard: Simulacros e simulação (em especial o capítulo inicial: "A precessão dos simulacros").
- 9.- Cf. Fredric Jameson: Op. cit. É importante assinalar que a definição de tais traços corresponde especificamente à série de enunciados emitidos pela personagem em questão.
- 10.- Na verdade, os jogos de linguagem do "profeta" ao tempo que parecem se libertar do referente, pois apenas restam algumas ressonâncias do mesmo, passam a se realizar já não num "domínio de Signos, mas de Significantes puros ou literais, libertos dos lastros de seus Significados, de seus antigos sentidos", o que "começa a projetar a miragem de linguagem última de puros significantes que é também freqüentemente associado ao discurso esquizofrênico". Ver Fredric Jameson: "Periodizando os anos 60 (em especial : "As aventuras do signo").
- 11.- As implicações deste fato podem-se observar na própria conformação e identidade das personagens, pois, como afirma Eduardo Subirats: "a reprodução do mundo como simulacro pressupõe o fim do sujeito e da história, o esvaziamento consumado da existência na ordem indiferenciada da cultura, concebida como segunda natureza ou natureza programada". Ver: Op. cit., p. 66.
- 12.- A frase remete evidentemente a uma problemática que extrapola o referente interno da obra . De uma certa perspectiva pode ser interpretada como a manifestação de um espírito romântico num mundo onde as inconformidades se neutralizam. Em certo sentido talvez expresse a própria visão do escritor.
- 13.- Cf. Steven Connor: Cultura Pós-moderna (em especial o capítulo "Rock").
- 14.- Fredric Jameson: "El posmodernismo a la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 149.
- 15.- A consolidação do instante, o aqui-agora, como única dimensão temporal a ser vivida é um dos aspectos mais característicos da cultura contemporânea. Para David Harvey, entre outros, "o colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural de eventos, espetáculos, happenings e imagens de mídia". Condição Pós-moderna, p. 61.
- 16.- Cf. Gianni Vattimo: A sociedade transparente (em especial: "Da utopia à heterotopia") e Octavio Paz: Op.cit. (especialmente "O círculo se cierra").

- 17.- Cf. Jean Baudrillard: Op. cit. (especialmente o ponto: "Hiper-real e imaginário"). Para Jair Ferreira dos Santos, "o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um hiper-real espetacular, um real mais real e mais interessante que a própria realidade". Op. cit., p. 12.

II. Que viva la música: o novo mapa sob as linhas da pós-modernidade.

Se o livro anterior está circunscrito a apenas um só referente musical, Que viva la música, de Andrés Caicedo, vai transitar das estridentes notas do rock aos arrebatadores compassos da salsa, em meio a uma complexa virada existencial que parece superar as limitadas páginas do livro. O percurso através desses espaços rítmicos projeta-se em níveis ficcionais como a busca agônica de uma geração, cujo transcorrer existencial está inscrito nas fronteiras estabelecidas pela confluência ambígua e contraditória, se bem que em grande medida provocada, de elementos pertencentes às esferas da contracultura e da cultura de massa, tudo no mapa geográfico e simbólico do universo urbano.

Por sua vez, o tipo de tratamento dado à temática em questão leva a incorporar vários aspectos compositivos que, alterando os padrões romanescos dominantes, conferem ao texto claros traços de índole inovadora que põem à prova os critérios hegemônicos de valoração estética, além de organizar um registro literário articulado às novas coordenadas históricas impostas pelo processo de modernização. Porque, essencialmente, este romance, afora suas ressonâncias musicais, manifesta como linguagem artística as profundas mudanças que derivam do surgimento de uma nova realidade cultural.

Esta obra, então, na sua exploração do sentido e transcendência de alguns gêneros musicais na vida de determinados grupos sociais e geracionais¹, termina por provocar uma alteração significativa no que tange aos materiais da substância narrativa e aos esquemas básicos do discurso ficcional. Pois, como logo se verá, a perspectiva da narradora-protagonista conduz à contaminação da linguagem narrativa, ora com o paulatino traslado de fragmentos de canções que passam a funcionar como parte do texto sem nenhum tipo de distinção gráfica, ora com o desenvolvimento de uma nova forma de

intertextualidade que remete a numerosos objetos da denominada indústria cultural². O resultado destas interferências conscientes se traduz numa proposta que se afasta dos modelos consagrados, corroborando com isso a multiplicidade de caminhos que distinguem o heterogêneo campo narrativo dos anos setenta.

Que viva la música é uma narração em primeira pessoa, voz feminina, que relata a história pessoal de uma jovem e sua especial relação com a música, sua experiência ritualística para ingressar ao campo sonoro da musicalidade, seu esforço para adquirir uma cultura musical desconhecida e, fundamentalmente, sua passagem peculiaríssima pelo mundo do rock e da salsa³ como instâncias básicas de sua vida. Para a protagonista o fato de viver se reveste de algum sentido só no momento da descoberta da música, no instante que decide escapar para territórios mais atraentes, visto que não mais encontra atrativo nos grupos de estudo d'O Capital nem nos tradicionais programas com suas entediadas amigas pequeno-burguesas. Esta radical recusa aos discursos constituídos e a certas rotinas sociais significa, na verdade, optar por lhe imprimir à existência um ritmo próprio. As consequências lógicas ela as assumirá como o custo necessariamente a ser pago para atingir o "outro lado" da rua, metáfora que resume a opção de viver a cara oculta e proibida da realidade, essa que as normas e convenções sociais teimam em esconder sob a máscara da ordem e a normalidade.

Uma vez tomada a decisão de entrar no território da rumba⁴, a coerência obriga à subversão da lógica que rege os atos cotidianos de todo bom cidadão, o que equivale concretamente a: substituir o dia pela noite, abandonar a casa para invadir a rua, liberar a mente por meio do uso indiscriminado de drogas, soltar o corpo para o desfrute sexual e as emoções do baile, aguçar os sentidos para captar e sentir as vibrações sonoras da música. Sem que nisso importem os possíveis juízos morais e a condenação ética que os outros possam realizar ao sentir-se agredidos, já que para a protagonista-narradora o único que interessa é viver, de acordo com seus desejos individuais, o aqui-agora da sua existência, deixando de lado qual-

quer preocupação sobre a coerência ou racionalidade de seus atos. Últimas características que devem ser procuradas apenas nesse incon-fundível e intransferível ato da escrita, quando se deseja ganhar a cumplicidade do leitor para a consumação do texto, única prova a dar fé dessa consciência dilacerada que encontra sua razão de viver na procura acelerada da morte, tal como acontece no próprio subtexto da biografia do escritor que comete suicídio aos vinte e cinco anos, um mês após a publicação deste romance⁵.

A viagem musical (existencial) da protagonista se realiza cro-nologicamente em duas etapas: uma primeira, que marca a adesão ir-restrita e incondicional a qualquer som do rock, sem que a barreira da língua seja obstáculo para ouvir ou dançar as canções interpreta-das em inglês, pois sempre se poderá contar com a ajuda de alguém para a tradução das letras ou simplesmente se aceitará a limitação sem maiores complicações; uma segunda, onde a força melódica dos ritmos afro-caribenhos se impõe obrigando a abandonar o gosto musi-cal anterior e abrindo com isso um espaço para o conhecimento e des-frute dos ritmos que passam a serem identificados como autenticamen-te próprios, tanto no que se refere aos aspectos estritamente musi-cais como no que diz respeito ao tipo de letra que os acompanha. Cada uma destas etapas irá corresponder a uma postura existencial diferente, ao mesmo tempo que significam o abandono de um grupo so-cial e a imediata integração a outro, na medida em que o mapa musi-cal da cidade se divide de acordo com os gostos de cada setor, se bem que para a protagonista tal segmentação tenha conotações que supe-ram todo maniqueísmo sociológico. Em termos estruturais isso trans-parece na constituição de dois grandes blocos, denominados simbóli-camente com a mesma nomenclatura dos quatro pontos cardeais, numa clara operação metafórica que procura reproduzir por meio da dimen-são espacial a trajetória de uma vida, com o que também se colocam num segundo plano os elementos ligados à coordenada temporal.

Mais concretamente: o rock representa a opção que realizam al-guns jovens do norte que assim tentam escapar à monotonia e normali-dade a que estão sujeitos em virtude de sua condição de pequeno-bur-

gueses. É o caminho para quebrar as normas familiares e frustrar as expectativas sociais. Consome-se assim música importada de claro matiz contracultural e se adotam os valores e práticas que promovem as novas gerações da metrópoli norte-americana. A salsa é, por sua vez, o lado marginal da existência que revaloriza o corpo e os sentidos nesse ato quase orgásmico de bailar. É a música desses jovens dos bairros populares do sul que consomem as horas da noite e o sábado na rumba, saltando os pés nessas festas onde o prazer corre solto sob o impulso sinestésico do álcool e o ritmo sincopado de um bogaloo ou um guaguancó. Porque quando escutam o repique do piano e o fraseo do vocalista, com as maracas ao fundo marcando o compasso, o convite ao éxtase se faz irrecusável. Que viva a salsa ! Mas como se trata de uma viagem onde a música é o transporte e o âmbito da busca, o itinerário só acaba no instante em que a exploração músico-existencial se esgota, quando se decide tomar definitivamente o rumo em direção ao lugar onde desaparece a luz: o leste. A chegada a este ponto dá a distância necessária para começar a respeitativa enunciação de uma história cujo sentido quer-se compartilhar com o leitor-ouvinte, a quem se conquista com as armas da sedução para que acompanhe com toda a atenção o relato, legado confessional da consumação fugaz de um fato chamado vida.

Essa peculiar ligação que a protagonista mantém com a música se manifesta de maneira clara em duas passagens do romance, uma delas referida à transcendência e sentido que a música tem como elemento existencial, e a outra à aprendizagem necessária para o ingresso a um universo até então desconhecido:

Uno es trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecería tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan las pobrecitas y que yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en

miles. La música es la solución a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa (...) la música es también, recobrado, el tiempo que yo pierdo. Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha (...) Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados. (p. 87-88)

Lo comprendí todo. Su discoteca, comprada en cooperativa, cubría toda la etapa pre-revolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta y el gran movimiento de esta salsa que ahora me llama, y yo que medigo: espérate. Aprende a controlar el llamado, a hacerlo mutuo. Que se espere. (...) Babalú conmigo anda, llegué a quejarme de dolor de caballo al principio del cuarto día, que empezó con la etapa más pesada (los discos me los hicieron conocer en orden de producción), la del rey Ray, aquí namá, y el Ray Barreto, y me enseñaron a respirar y a turnar el peso de todo el cuerpo, ponga oído, el peso de todo el cuerpo de un pie a otro. (...) en los amañes de Larry Harlow, las piedras de Ricardo Ray (...) saoco en el bugalú, cuando la salsa se pone brava, apoyarse en los hombres de la pareja (...) pareja te pido que me disculpes mientras encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya (...) y a ellos como a mi les gusta como sudo, sudo como yegua, es tan vivo eso, ya no salgo nunca de un mosaico cuando bailo, una terrible concentración en eso, siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados.

Pero la ley de la vida es que toda rumba se termina, así es el tumbao del Guarataro. Y aquella de mi aprendizaje de definitivo llegó a su fin. (p. 138-139)

No primeiro fragmento vê-se claramente o significado profundo que a música tem para a protagonista, pois não se trata de um mero objeto cultural só desfrutado naqueles momentos dedicados ao descanso e o lazer, quando o prazer de escutar um disco rompe a monotonia das degradantes rotinas cotidianas ou serve de motivação para escolher o parceiro e dirigir-se ao meio do salão, abrindo em ambos os casos um espaço onde muitas vezes os sentimentos encontram um canal de saída ou os sentidos se apuram na procura do frenesí corporal. Para a protagonista a música supera estes limites na medida em que passa a se converter em princípio e elemento de vida, em matéria que constitui a própria essência do ser, pois a partir e através dela a consciência individual se conforma e se situa, mesmo sob o reconhecimento de sua "fragmentação", frente às coordenadas espaço-

temporais do mundo. Claro que se poderia pensar, inicialmente, na condição alienada dessa consciência, só que o fato de tornar a música o centro do próprio viver aponta para outro tipo de implicações, sobretudo no que concerne ao aparecimento de uma nova subjetividade e ao papel dos produtos culturais na sociedade contemporânea.

O processo que vive a protagonista tem a ver, na verdade, com a progressiva transformação do sujeito, nesse sentido apontado por alguns teóricos e que vem a ser sua "morte" enquanto totalidade e sua substituição, justamente, por uma acumulação de fragmentos. Contudo, esta atomização responde também à lógica implícita nesse deslocar-se do universo referencial humano para o campo paralelo desses objetos que enformam o território da música, o qual se manifesta mais especificamente no processo que conduz à eliminação gradual da alteridade, ou, em outras palavras, à paulatina substituição da figura humana como pólo de interação física e emocional pela música, na sua condição material de discos para o consumo. Ou seja, para a protagonista o "outro" como instância que se identifica e distingue passa a ser representado por esses discos-canções que delimitam seu mundo existencial⁶. Ela deixa de se reconhecer nos seus companheiros de viagem e aventura, restando apenas, como se corrobora no final da história, as notas musicais de alguma canção ecoando em algum lugar da cidade.

O segundo fragmento contém uma série de elementos relacionados aos traços que agora passa a assumir o discurso narrativo, ademais, logicamente, de mostrar os próprios materiais que constituem a substância deste romance. O primeiro que prende a atenção do leitor talvez seja o ritmo que a escrita adquire nas suas referências a determinados gêneros musicais, alguns músicos e orquestras, nas suas alusões ao novo compasso que eles introduziram modificando a forma tradicional de bailar, nos seus jogos intertextuais que reproduzem frases ou motivos temáticos de algumas canções, ou mesmo ao caracterizar o estilo de uma orquestra, com sua estrutura sincopada que narra, baila e canta, oferecendo para o "amável ouvinte" uma peça onde se combinam as emoções inconfundíveis da rumba.

Mas este entrecruzamento de aspectos ligados à cultura da rumba implica na existência de um leitor ideal, um leitor cúmplice, pois, do contrário, sua decodificação pode ficar restrita apenas a certos componentes do plano textual, mesmo quando se realizem as mediações que obrigatoriamente se executam em tal atividade. Portanto, esta obra demanda um tipo de leitura que, junto à apreensão temática que a trama ficcional desenvolve, não desconsidere as relações estabelecidas com certas importantes esferas da cultura de alguns grupos urbanos, para os quais os produtos lançados pela máquina da indústria cultural interessam na medida em que permitem orientar a própria existência⁷, independente das consequências econômicas e políticas que tal adesão possa acarretar. Esse jogo de cumplicidade com o leitor se traduz na implementação de uma proposta narrativa que modifica substancialmente o sentido da obra literária: por um lado, elimina-se qualquer distância crítica ou questionadora respeito às práticas e os objetos da dita cultura de massa; por outro, sobre esta base se pretende chegar a uma escrita que nem represente nem interprete os enigmas do homem, desejando-se tão-somente a apresentação do depoimento de uma vida dominada pela lógica daquilo que constitui seu mundo, a música⁸.

Neste sentido, Que viva la música está dirigido a um leitor-ouvinte, melômano e rumbreiro, que como bom conhecedor das transformações operadas na cultura musical do Caribe urbano, agora referida através da denominação genérica de salsa, acompanhe a narração ciente de que já não mais se baila com a cadência anterior, arrastando o parceiro, pois o compasso do novo ritmo exige que se dê um pulinho no mesmo ladrilho alternando o peso do corpo; que as frases desgarradas de "quem era mais branco ou mais preto que tu" ou de "Babalú comigo anda" pertencem à inspiração de Bobby Cruz e a orquestra de Ricardo Ray; que Ray Barreto ou Larry Harlow representam o novo som que anima as festas dos latinos em Nova York ou as rumbas nos bairros de San Juan ou Caracas; que o "tumbao del Guarataro", é uma forma especial de ser e sentir, de situar-se frente ao mundo e a realidade do presente; enfim, que a salsa é a essência da rumba e que a

rumba é a essência da vida.

Tal forma de encarar a existência corporifica na escrita através de uma estrutura e ritmo peculiares, como se pode observar no fragmento citado, onde a narração incorpora o balanço do corpo e da música com suas frases justapostas, os saltos de um motivo para outro dentro do mesmo período, as associações de imagens para criar um clima de festa, as palavras que jogam como contraponto daquilo que se conta. Em última instância, a escrita reproduz numa ação performática a dinâmica de uma cultura que coloca os sentidos e o corpo como eixos da existência, onde a música aparece como o espaço preferido para a procura da autêntica realização humana, tal como corresponde a uma época caracterizada pela emergência de uma nova lógica cultural .

Essa lógica é a que irá dominar as experiências da narradora-protagonista e, conseqüentemente, a racionalidade do texto que se constrói sobre a base da sua história pessoal. Assim , é importante observar que o primeiro elemento a se ressaltar gira em torno a uma imagem, essa que a protagonista projeta como único signo identificador de sua figura feminina, o que a distingue efetivamente nesse seu deambular por ruas e espaços onde a vibração sonora da música se concentra. Não se trata, porém, de uma imagem qualquer. A força e interesse da mesma reside na sua semelhança com outra imagem, procedente de um dos meios de comunicação mais influentes, fundamental pelo peso que sempre teve para a formação da cultura do século XX: o cinema. Mesmo quando a referência não parece ter maiores ressonâncias, o desenvolvimento posterior do relato irá mostrar e corroborar o significado desta, e conseqüentemente a relevância que a imagem tem para o mundo contemporâneo:

Soy rubia, Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: "Mona no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa". No era sombra sino muerte lo que me cruzaba la cara y me dió miedo perder mi brillo.

(...)

Pero me decían: "Pelada voy a ser conciso: es fantástico t tu pelo !". Y uno calvo, raro, prematuro: "Lilian Gish te

nía su mismo pelo", y yo: "Quién será esta?", me preguntaba, "Una cantante famosa?". Recién me he venido a desayunar que era una estrella del cine mudo. Todo este tiempo me la he venido imaginando con miles de collares, cantando, rubia total, a una audiencia enloquecida. Nadie sabe lo que son los huecos de la cultura. (p. 11)

Esta identificação no começo do relato serve para pôr em destaque o elemento de identificação da protagonista, só que o "brilho" projetado inicialmente sofre transformações que derivam das distintas experiências vivenciadas, até o ponto de perder toda a sua luminosidade nesse momento em que sua existência se detém na esquina final. O cabelo, então, passa pelo mesmo processo de certas imagens que, na sua condição de substitutos do real, desvanecem-se uma vez que o meio que lhes dá sustentação as deixa fora de circulação. É restringindo a caracterização física da protagonista a um único elemento que se realiza uma operação simbólica cujo sentido, de acordo à estratégia narrativa, é assimilar a consistência da vida humana à materialidade de uma imagem artificial. Por sua vez, tal como acontece a esta última, a apreensão que se pode realizar dos aspectos intrínsecos a uma vida real e concreta se dilui por essa falta de contornos, pois sendo transfigurada em simples imagem sua corporeidade desaparece ficando apenas uma mera projeção:

Me miraban sin soplarse la herida producida por mi pelo, se sin correr a untarle mantequilla: dolía, ardía, quemaba, punzaba, pero era bueno, yo no he de olvidarte, que durará hasta después de la comida, que impidiera estudiar y acostarse con la herida y arrullarla, soñar miles de fracciones de imágenes mías, presencia necesaria desde la otra vida. (p. 147)

Ou seja, da perspectiva dessa consciência que emite o discurso ficcional a figura humana não consegue escapar à dinâmica de um universo constituído por imagens, daí que os vínculos e as relações entre os homens se reduzam à só apropriação daquilo que cada um projeta sobre o outro, como se se tratasse de um curioso jogo de sombras ou de visões ecoando no ar⁹.

De outra parte, afirmando-se o caráter de uma imagem que se

desdobra numa multiplicidade de frações se desenha uma clara correspondência com a referida atomização do sujeito, já que assim como a protagonista na sua qualidade de ser individual se dilui numa série de "retalhos" que não chegam a fundir-se num todo, o que impede a conformação de sua subjetividade nos termos característicos da "mô-nada" burguesa, sua corporeidade parece desvanecer-se igualmente numa ilimitada sequência de formas visuais que apenas refletem um de seus elementos, com o que se coloca a impossibilidade de apreender da perspectiva do "outro" a totalidade desse sujeito individual. Tal identificação entre o plano da subjetividade e o plano corporal, pois ambos os dois sofrem os rigores do processo de fragmentação, encontra equivalência no terreno desses objetos que se consomem na qualidade de bens culturais, dado que além de sua localização no campo musical, a lógica de seu funcionamento é precisamente a de serem produtos atomizados. Na verdade, trata-se de uma operação metafórica cujo sentido exige a consideração das implicações que a música tem fora do plano literário e estético, sobretudo porque o uso das canções (títulos e letras) depende do significado de um texto cuja tessitura narrativa aponta para um fenômeno maior, e se das transformações ocorridas em alguns segmentos da cultura urbana.

Como já foi observado, Que viva la música reconstrói a trajetória músico-existencial da protagonista e de uma geração marcada pela quebra dos valores sociais e as tendências da chamada contracultura, uma geração que, perante a ausência de utopias salvadoras e o descrédito de certos discursos totalizantes, prefere optar pela indagação e vivência desse território que mente e corpo compõem. Porém, diferentemente de certas posturas existenciais que procuram o prazer hedonístico através do erotismo e a sexualidade, ou rejeitam qualquer limitação ao exercício da liberdade imaginativa, muitas vezes sobre a base de sistemáticas concepções filosóficas, as personagens deste romance realizam tal opção a partir da prematura constatação do fracasso que envolve suas vidas e do inadiável salto para o vazio. Ou seja, para a protagonista e seus companheiros de

geração a perda da idade de ouro que representa a infância, tal como acontece no anterior texto de Manuel Giraldo, decreta irremediavelmente a derrota existencial. Por isso, o ato de maior lucidez para quem está submerso nos abalos dessa "geração do ruído" é se a diante ao próprio desenlace final, imprimindo ao fato de viver uma velocidade que permita esgotar tudo e, a partir disso, atingir o tão desejado instante da libertação definitiva antes mesmo de se tornar adulto. Tal como afirma a protagonista quase ao final de seu relato, quando o ocaso da existência dá passagem à noite eterna, a única saída ou resposta frente ao mundo é consumir de maneira voraz a própria autodestruição, uma forma de frustrar essa opressiva série de imposições e exigências do universo adulto:

Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respectable. Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiezen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págales con mala moneda. A mí qué. Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu hogar en el daño, el exceso y la tembladera. (p.254)

Liga tu corrupción a la frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de la precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuída la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. (p.251)

O jogo consiste, então, em recorrer a todos aqueles artifícios ou condutas que permitam o rompimento com a ordem e a normalidade, e assim adentrar-se através da descoberta dos sentidos e a imaginação nos labirintos que a racionalidade ocidental e cristã tem proibido ou ocultado, sempre com a promessa de futuros plenos de glória ou de paraísos celestiais.

Penetrar tais labirintos significa assumir todos os riscos e desafios que coloca a aventura de atingir a meta traçada, quando se produz a grande revelação: a morte como instância libertária e momento culminante da rebelião individual¹⁰. Para a protagonista-nar

radora a ruptura se realiza no instante em que decide se afastar das rotinas sociais e familiares, quando a noite e a rua se abrem como universos potenciais onde deve-se executar a aprendizagem da rumba, pois é nela que está o segredo de um viver capaz de provocar vibração corporal e sensitiva.

O sentido genérico da rumba, no entanto, manifesta-se nas experiências concretas com a música e o baile, às quais se acrescentam as que proporcionam as drogas e o sexo, junto a essas que a violência física e material permite vivenciar no atraente jogo com a morte. De acordo à lógica existencial de um ser que perambula incessantemente pelos territórios da noite e da rua, trata-se, então, de conferir algum tipo de intensidade a essa procura do momento em que as vontades alheias deixam de exercer sua terrível opressão, haja vista a necessidade de escapar a todo conformismo se na verdade quer se cumprir com a tarefa de bombardear a paz burguesa. Porque uma vez assumida a decisão de frustrar essas expectativas alheias, e alcançar assim um paradoxal domínio do que conforma, mesmo de maneira fragmentada, seu próprio sujeito, não existe nenhuma possibilidade para a trégua, pois a guerra contra o mundo vai demandar a utilização de todas as armas para a (auto)destruição:

Fíjese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo. (p. 21)

Para el odio que te ha infestado el censor, no hay remedio mejor que el asesinato.

Para la timidez, la autodestrucción. (p. 255)

Me separé mucho de ella para reunirme, con mi amigo, en el profundo silencio de su belleza. Pero Bárbaro lo rompió golpeando con plof y traqueteo el cuerpo que continuaba tirado en el pasto.

Entonces, qué cansancio, comprendí: la violencia progresaba si la belleza la conducía. Y puro picado de violencia seca, de la que no alivia nada. Eso me aterró fugazmente, pero me preparé a permitir que todo sucediera. Sí, hagamos equilibrio encimita del infierno. Si resbala es porque se ha llenado toda de remordimientos. (p.223)

Como se dá esse combate? Curiosamente, as táticas de agres_

são escolhidas para subverter todos os valores da sociedade burguesa se apoiam nas armas que a dita contracultura cria e nesses produtos musicais que a indústria cultural coloca no mercado. A revolta se organiza basicamente com elementos que provêm da imbricação desses dois campos, o que, de uma perspectiva ideológica, além de parecer profundamente contraditório pode ser interpretado como uma armadilha alienadora arquitetada em favor dos interesses capitalistas. Ainda mais quando o ponto de vista da protagonista-narradora suscreve sem reticências críticas essa ambígua combinação. Não obstante, para quem atravessa a história aprisionado nas ondas de um movimento cujo eixo fundamental é a marcha em direção ao fim, pouco importa a coerência que as ações realizadas possam ter o mesmo a origem dos instrumentos selecionados para a luta, se eles permitem concretizar a fruição dessa filosofia geracional que ("crente de tudo e devoto de nada") entroniza à rumba como único sentido da existência. Daí a aberta recusa a esses juízos que parecem reduzir tudo a mera realidade alienante, seja porque por trás deles se esconde a defesa dos mais caros valores da família cristã, seja porque em razão de projetos utópicos de revolução social se condena o caráter decadente de uma geração:

Me enerva que venga algúm sabio de esos ya gordo, ya calvo, a decir que toda esta actividad, este desgaste, ha sido en vano, que nuestra organizacioncita social no se ha definido, que nombre toda esta tragedia nada más como "Decadencia Importada". (p.78-79)

Essa suposta "decadência" se concentra naquela que sem dúvida foi a manifestação mais universal e simbólica da ruptura ocorrida no campo da cultura ocidental nos anos sessenta: o rock. Ao redor deste fenômeno se desenvolvem as principais experiências de um grupo geracional que se identifica em termos pouco convencionais como posterior ao escandaloso nadaísmo, e cujo aparecimento cronológico apenas se registra por uma indicação discográfica, "o quarto Long Play dos Beatles"¹¹. Estas referências resultam de máximo interesse na medida em que permitem situar, se bem que de maneira nada tra

dicional, os acontecimentos ficcionais como pertencentes ou inscritos numa época determinada, embora a transcendência desta última reside agora nos fatos relacionados ao mundo estritamente pessoal.

Dizendo de outro modo, a temática deste romance se desenrola no marco "histórico" desse período em que por diversas e heterogêneas vias se produz a internacionalização da cultura, ou, como diriam alguns críticos, quando a lógica do capital faz que todos os aspectos da vida humana se tornem fatos culturais e se colonizem os últimos redutos da natureza e o inconsciente¹². A relevância deste complexo processo, além de seus possíveis traços uniformizadores e evidentes nesse comportamento imposto pela dinâmica da cultura de massa, deve ser procurada no que representa especificamente para o imaginário de cada um dos grupos sociais e geracionais que incorpora a sua órbita.

Os materiais que compõem a substância narrativa são, portanto, gerados pela dialética particular de um momento no qual as fronteiras nacionais da cultura começam a serem eliminadas, o que, independente das considerações políticas ou morais, significa a imediata articulação de alguns setores sociais do capitalismo periférico ao mercado internacional de bens culturais, sem os conhecidos atrasos que a importação ocasionava e os descompassos à hora do consumo. Só que junto aos produtos de uma cultura massificada e internacional, alguns grupos geracionais adotam também os valores promovidos pelas correntes de um movimento que decide implodir as bases culturais da modernidade, criando-se com isso uma ambígua situação que se expressa no desejo de abolir os padrões da cultura ocidental e cristã com alguns outros produtos colocados em circulação pela indústria cultural¹³. Com isso a estratégia narrativa consistirá basicamente em apresentar sem intenções de índole representativa ou interpretativa, tal como correspondia às fases anteriores, a trajetória de um sujeito atomizado pelas esferas desse território peculiar da música (do disco), nas novas condições do mundo contemporâneo.

Neste sentido, a identificação da geração à qual pertence a protagonista, nos termos mencionados, resulta bastante significati-

va e concludente. Trata-se, então, daquele grupo geracional que se constitui na segunda metade da década de sessenta, depois desses notórios escândalos provocados pelos nadaístas na sua tarefa de demolir os fundamentos de uma cultura oligárquica e senhorial, e do aparecimento de alguns signos adotados como símbolos de uma nova forma de ser e de pensar, tal como eram as florescentes melenas e as roupas desafiantes no seu corte e colorido¹⁴.

Pode-se dizer assim que quando irrompe esta nova geração já existiam as bases de uma cultura cujos aspectos essenciais manifestavam-se no seguinte: uma alteração radical das normas temporais pela eleição da noite como instância dominante; a ruptura da sequência passado-presente-futuro por imposição de um viver apegado ao instante imediato através das intensidades corporais e sensitivas; a conquista da rua como espaço onde se procuram e realizam certas experiências vitais sob o impulso das ondas sonoras ou do efeito de algum alucinógeno; a descoberta do corpo como fonte de prazer e da imaginação como foco de rebelião contra a ditadura do trabalho e a repressão ao desejo; a quebra dos valores tradicionais, alicerces da ordem familiar e social, com a adoção de novos comportamentos e atitudes mentais; enfim, a assimilação de uma nova forma de vida que prioriza através de uma outra sensibilidade a vivência individual do presente, um presente livre dos liames impostos pela opressão da racionalidade produtiva e despojado das proibições da ordem moral proclamada pelo cristianismo¹⁵. Sem esquecer que todos estes aspectos se misturam à dinâmica de um processo alimentado também pela consolidação de uma indústria da cultura, cuja ação se caracteriza precisamente por jogar ao mercado produtos para públicos massificados, além de conferir cidadania a elementos do imaginário de certos grupos quando os integra à esfera da sua influência.

Tão heterogênea realidade se introduzirá em termos narrativos nas diferentes situações existenciais vividas pela protagonista:

Tuve este pensamiento: "qué tal vivir sólo de noche, oh, la hora del crepúsculo, con los nueve colores y los molinos. Si la gente trabajara de noche, porque si no, no queda más

destino que la rumba". (p.25)

Soy una fanática de la noche. Soy una nochera. (p.31)

" Pero si no tengo pasado! Mi pasado es lo que haré este día!" (p. 71)

Oíamos música las 24 horas, porque uno con la cocaína no duerme. Acumulé una cultura impresionante. (p. 96)

Maravilla de reconocerse en un estado de adormecimiento, de agobiante fofa espera, anterior a esta entrada, a este empalme de luces y de voces que te dicen: "agúzate que te están velando". (p. 168)

Seguí, pues, caminando, conversando con todos y sonriéndoles. Ocupábamos la extensión de dos andenes, éramos una gallada, desde un punto de vista numérico, respetable. (p. 47)

Se estaba allí, se semi-habitaba allí y se metía droga todo el día. (p. 50)

He pensado y pensado, y ahora estoy segura, que los hombres no gozan con el sexo. Al final me fue espantando la idea de que eso que él tenía (permítame el lector decirlo) y me metía, era mío; sin verlo, sin tocarlo, lo conocía yo mejor que él. (p. 90)

Me desembluyiné, me abrí toda y calzones afuera y él parado ante mí, pun catapúm viva Changó, intentó reclinarsé, huir de mí (...)iji, me le trepé con la vara de premio, y como pude le fui abriendo la bragueta, y yo ponía la boca como trompeta, frente a él, abiertísima, Sería erótica la visión de mis amígdalas? (p.187)

Haciendo bizco pudo concentrarse en la naturaleza y el color de su vómito, amarillo como los frutos y las riquezas de nuestra patria, azul como el color de las montañas lejanas y rojo como la sangre de los héroes derramada. (p.182)

"estamos entrando a una nueva época", pensaba, alborozada. (p. 36)

La atormentaba pensar que a los 17 había vivido más que su mamá a los 50 (desproporción simple de comprender, teniendo en cuenta cómo van los tiempos). (p. 51)

Supuse: "tendré una muerte digna. Es la suerte más simbólica para una hija de la segunda mitad del siglo". (p.72)

Além de corroborar o carácter irreverente e dessacralizador das idéias e condutas de um grupo geracional, estes fragmentos evidenciam, na verdade, as profundas mudanças ocorridas no campo cultural de cer_

tas sociedades. Por isso sua importância transcende o simples nível de aspectos ligados ao desenrolar de uma temática específica. Sobretudo se, independente do valor que assumem respeito ao desenlace da trama narrativa, observa-se como por meio destes se introduz uma lógica discursiva que aponta para um tipo de narração inequivocamente diferenciada. Um tipo de narração que se apresenta como um produto artístico sem as pretensões de um questionamento ontológico, de apreensão crítica dos dilemas humanos que a dinâmica do mundo contemporâneo impõe cotidianamente, desse objeto estético que procura desvendar novos caminhos para a criação de um universo utópico, enfim, de construção simbólica cujo sentido se dirige a provocar uma ação desalienadora do homem para sua plena realização de ser sensível e racional¹⁶. Pelo contrário, Que viva la música se projeta perante o seduzido leitor como o depoimento realístico de uma consciência (geracional) imbuída e aprisionada nas vibrações sonoras e existenciais da rumba, sem aspirar, portanto, a nenhuma transcendência que supere as fronteiras de uma realidade que se esgota no próprio ato da leitura.

A relação que a narradora-protagonista estabelece com o leitor, esses apelos explícitos que ao longo de todo o texto procuram atrair sua atenção por meio do jogo sedutor, devem ser entendidos, então, como o mecanismo que permite pôr em andamento a estratégia performativa da linguagem. É claro que isto não significa descartar a ação narrativa como fato que sintetiza uma história, na medida em que, precisamente, o propósito de estruturar este relato se manifesta no desejo de um contar coerente e ordenado:

Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo. Contaré con detalles: al estimado lector le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo.
(p. 12)

Hay mejores oportunidades de contar la historia, y ahora el lector se está enterando, papito lindo. (p. 19)

Un río no tiene edad, y mis andanzas habrán encontrado a

quí una estación, pero no el final. Que el lector me siga contento. (p. 206)

Ou seja, para a voz que enuncia é fundamental a construção de uma história que no presente de sua enunciação prenda o interesse do leitor, caracterizado neste caso pela sua condição masculina como deixam ver os apelos sedutores que buscam a sua cumplicidade, só que esta última contém traços que a distanciam daquela outra que demanda um esforço cognitivo de ordem intelectual. De acordo com esta perspectiva a figura do leitor passa a desempenhar o papel de um companheiro de viagem, com quem se partilham as principais experiências existenciais na medida em que sabe compreender, talvez por também vivenciá-los, os impasses que conduzem a aceitar a derrota e o fracasso para transformá-los em instrumentos de ação, dada a inadiável tarefa de frustrar essa opressiva ordem adulta e social.

Por outro lado, a intenção de presentificar a narração se evidencia também em dois aspectos que terminam por serem complementares: a implementação de uma escrita que respeita a coloquialidade da própria protagonista e a inserção constante de referências explícitas ao mundo contemporâneo. Assim se rompe a distância que separa o narrador (escritor) da representação literária, como fica demonstrado na identificação que agora se estabelece com o referente, já que este passa a ser abordado da perspectiva de quem se encontra submerso na sua dinâmica. Com isso se materializa uma concepção estética que poderia ser traduzida com a idéia de que unicamente quem vive a cultura da rumba estaria autorizado a emitir um discurso sobre esta, já que só aquele que adere sua lógica consegue elaborar em termos de linguagem as experiências que emanam diretamente de sua vivência, seja através das estridências sonoras e existenciais do rock ou dos compassos excitantes e arrebatadores da salsa.

Desta maneira, o enunciado narrativo manifesta em seus distintos níveis a oralidade da narradora-protagonista, a contaminação produzida pela absorção de produtos e processos pertencentes à cultura de massa a nível estrutural e linguístico, os jogos simbólicos de desmitificação e dessacralização dos valores que sempre baliza

ram a ordem tradicional, e, por consequência, a adoção tácita de um peculiar enfoque que modifica profundamente o campo da narrativa. O conjunto de tais fatores é fundamental porque confere à obra uma espécie de estatuto realístico que, longe de significar uma reprodução mimética ou uma interpretação ontológica do real, constitui o suporte do que será apenas apresentação do transcorrer vivencial de uma geração situada nas novas coordenadas da cultura contemporânea:

Después de la cortina tenía ante mí la persiana veneciana. Es cierto que trae la muerte, Venecia? Digo, porque lo he escuchado (ya no) en canciones viejas. (p. 13)

yo descollé por mis vestidos de collares y por mi inagotable energía. Así hablo yo. (p.19)

Me había puesto tiesa porque creí que iba a decir "Chiquita pero cumplidora", para copiarle a una propaganda de Bavaria. La mejor cerveza. (p. 28)

El radio, en su inconstancia, cambió de Rock pesado a Llegó borracho el borracho, que yo mutilé en el acto (Tico también), para que se diera una sinfonía de rasguídos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo. (p. 42)

De igual forma, a incorporação de um questionário psiquiátrico que procura desenhar os desarranjos emocionais e sociais de uma personagem, e de um cartaz cuja finalidade é protestar contra o "Som Paisa", expressão musical da vulgaridade burguesa, servem, na sua evidente ironia e irreverência, ao objetivo de dar ao texto um tom de narração inserida na realidade. Trata-se, pois, de um procedimento que responde de certa maneira a essa nova concepção que alguns escritores praticam quando proclamam que o seu ofício se reduz apenas a ser "um aparelho de gravação"¹⁷, o qual, logicamente, implica no abandono dos cânones implantados pela prática literária e artística dos narradores modernos. Este sentido de registro subjaz, por exemplo, na reprodução íntegra de uma música dos Rolling Stones ou na citação exaustiva de um estribilho interpretado por Mon Rivera, duas expressões musicais que tanto pelo conteúdo de suas letras como pela estrutura rítmica correspondem às novas exigências cultu-

rais, as de uma geração aberta à experimentação e desfrute do corpo e os sentidos¹⁸.

A trajetória músico-existencial narrada em Que viva la música abrange respectivamente os territórios musicais do rock e da salsa. Esta viagem, porém, terá distintas implicações, pois tal como para a protagonista mergulhar no âmbito sonoro de cada território tem um significado particular, para o texto narrativo as duas etapas do percurso equivalem a uma clara diferenciação dos aspectos compositivos; sendo, então, ambas as instâncias as que determinam a estrutura do relato e sua correspondente evolução. Enquanto na primeira "parte" o componente musical é abordado no que representa existencial e simbolicamente para um grupo geracional, na segunda, a vivência deste provoca uma virada fundamental na própria formalização da linguagem e da escrita, sobretudo quando passa a ser substancializada sem distinção alguma no interior do discurso. Enquanto o rock permanece ligado à descoberta de um mundo que permite exercitar a imaginação e os sentidos por meio da combinação explosiva de música, drogas e sexo, a narração faz apenas um uso referencial (ou bastante explícito) da textualidade das canções, dessas que as personagens consomem através do rádio ou no seu formato de disco. Já no caso da salsa, a narração parece reproduzir o processo de apropriação rítmica da vida por parte da música, só que agora concretizado na materialização da palavra narrativa, sem qualquer advertência que destaque a frase ou trecho da canção transformado em texto narrativo.

Esta diferença se revela quando se confrontam algumas passagens onde a referência musical cobra dimensões totalmente distintas. A fase correspondente ao apego aos acordes sonoros do rock, a protagonista prefere construí-la relacionando a experiência que a música contém aos títulos específicos das canções:

sabía que em mi caminado, en la manera de golpear las rejas, los muritos y acompasar los saludos, iba repitiendo el teclado de Salt of the Earth o She's a Rainbow o la difícil Loving Cup. (p. 101)

La música estereofónica nos iba tendiendo la alfombra y la

bienvenida para una larga estada en ese piso, y yo me llenaba de quietud, bueno, no se pudo salir, qué le hacemos, que sonara On with Show ... (p. 105)

Silbó, tranquilamente, una canción que he venido a identificar después: el bolero Si te contaran, en incomoda contra posición a It's Only Rock'n Roll, que inundaba el cuarto. (p. 115)

O ingresso ao universo da salsa marca a passagem para um tipo de narração onde a história se entrecruza frequentemente com a música, gerando assim um curioso contraponto cifrado para dançadores e rumbeiros:

No tengo ni idea de cuántos hombres me miraron. Perpleja atendía a la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el bembé, un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como de pez mirando aquello, na die se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no, no se le da al brinco y el brinquito es clave, si no se resulta haciendo cuadro o bailando vals, como los paisas. Ninguna de las peladas envidió mi hermosura, ven a mi casa a jugar bembé, y yo adelante dos pasos, y una pareja, por descuido, me empujó y yo quedé aturdida en donde estaba antes de avanzar, vete de aquí Piraña, mujer que todo lo daña, y la pelada a la que iba dedicada la canción se puso roja y voltió la cara, tenía bonito pelo, butín Guaguancó, todo el mundo chifló y yo chiflé fue la melodía no la burla, se llamaba Teresa, ella, la Piraña, poco le duró la vergüenza porque oye sonar las trompetas, oye los cueros sonar y se lanzó al baile (...) tenía bluyines y camiseta roja y un ombligo bonito, el niche que facha rumba, hágale caso que está callao y viene de frente tocando el tumbao, se me heceraron dos muchachos (...) te conozco bacalao aunque vengas disfrazao, así les contesté ... (p.129-130).

le di mi gracia y mi fidelidad en aquella mirada, parpadié, empecé a contar del 10 al 1 y caína ven-ven, mira que rico está, jala que ino jala pallá, yo marcaba cada número con sacudita de índice y él con rodilla izquierda y planta (g (gruesa) del pie derecho, tamborero y jaaaaaaaaay. (p.151)

y cómo se quedaría él cuando 3 años después, en la Fania All Stars de 1973 y el Ahora vengo yo, de R. Ray & B. Cruz comenzaba precisamente con su aventura. Que suba Rubén para que baile, adónde está Rubén, adónde está, adónde está Rubén (...) adónde está, llegó Rubén!, lle-

gó Rubén! , están de acuerdo? sí señor, llegó Rubén, sí señor, están de acuerdo? Ahí namá. (p. 171)¹⁹ .

Vê-se, então, que os jogos intertextuais desempenham, muito além de sua dimensão lúdica, funções diferenciadas dentro da narração, na medida em que tanto podem assumir um perfil meramente temático ou se travestir em materialidade discursiva. Na verdade, da perspectiva de quem estrutura o relato, este uso diferenciado de um referente (musical) específico responde a duas motivações básicas: de uma parte, ao próprio processo desencadeado no campo do imaginário de uma geração em razão de um novo momento ou fase cultural; e, de outra, ao desejo de elaborar um discurso literário coerente com a lógica que está implícita nos produtos e manifestações da chamada cultura de massa. O ponto de convergência recai assim no disco, que como objeto para o consumo cria um espaço simbólico onde, independentemente de toda possível manipulação ideológica, são registradas as expectativas e (anti)valores dessa geração consagrada à rumba.

Em ambos os casos, tanto no rock como na salsa, a procura se dirige basicamente ao encontro do ritmo e do texto que haverão de guiar a viagem existencial, pois que agora a experiência de vida se conjuga de acordo aos compassos estridentes e arrebatadores de uma canção. Tal como argumenta a protagonista numa frase que parece sintetizar a totalidade do panorama cultural de uma época: "que tudo nesta vida são letras" . Por isso, quando se passa de um território musical a outro, quando se abandonam os acordes de guitarras elétricas e das vozes em inglês, sob o influxo irresistível de um piano ou da voz de um "soneiro", quando a rumba chega a seu clímax na êxtase do corpo e dos sentidos, a lógica da vida parece se inventar passando a depender agora do conteúdo rítmico e textual das canções. Que viva a música !:

Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión (...) la que transmite por los valles la noticia de tu unión y anormal alegría (...) la que no descansa, la misión terrible, recógeme en tus brazos cuando me llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere, traéme ritmos nuevos para mí convales-

cencia, presentame a la calle con fuerzas renovadas en una tarde de un collar de colores, y que mis aires confundan y extravíen. (p. 193)

Esta inversão adquire uma profunda relevância porque aparece como o fundamento de uma idéia existencial e artística que redimensiona o sentido disso que tradicionalmente se define como cultura. Ou seja, com tal mudança de ótica se descartam certas expressões do campo erudito e letrado, em virtude do caráter que estas assumem para o narrador como objetos mistificadores da realidade, não interessando que sejam objetos cujo valor reside nas suas pretensões de busca ontológica e representação artística do mundo, tal como seria o caso desse portento da cultura ocidental que é o livro. Igualmente, esta guinada conceitual leva à recusa de um dos produtos mais importantes da cultura contemporânea, o cinema, com o que se desvirtua a pretensa transcendência da imagem como elemento aglutinador das experiências humanas, já que em razão dos recursos tecnológicos que utiliza seria o meio potencialmente mais próximo à reprodução estética da vida. Daí que uma das conclusões finais e definitivas da narradora-protagonista se resume no juízo seguinte:

Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, e mi pensar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino música. (p. 253)

Portanto, a música quando divulgada na forma de disco se consagra como o âmbito por excelência onde se produz a cultura e em torno do qual se vivem as experiências ligadas a ela, sem que nisso interveja qualquer avaliação sobre as implicações que o disco teria como produto (mercadoria) de uma cultura massificada.²⁰ De tal forma que o discurso musical e vivencial de uma canção se projeta como a instância que efetivamente manifesta os impasses e alternativas existenciais de uma geração, sobretudo por sua capacidade para operar no terreno da palavra enquanto biografia e história, dado que em sentido metafórico a utilização das letras pode substituir o relato dos acontecimentos do plano da realidade empírica.

Em outros termos, a trajetória existencial dessa geração, que

se refugia na rumba para encontrar algum tipo de intensidade emocional ou sensitiva num mundo que só oferece falsas promessas e ocas ilusões, pode ser reconstituída através das canções (discos) que conformam os limites específicos de seu campo cultural. Este seria, assim, o sentido que a inclusão de uma "discografia" ao final da narração adquire como aspecto compositivo do texto:

Que la autora ha necesitado, para su redacción, de las canciones que siguen, tiene que sonar evidente para el lector aguzado. De todos modos, se ha procurado localizar intérprete de las versiones preferidas (de un mismo temilla antiquísimo africano) y sello de disco (pirata aún). Pero he escuchado casi todo el material que ella mencionaba a través de puertas abiertas, radios o en los buses. Así que mi lista avanzará a medida que escasee la información. Las canciones precedidas de asteriscos son caballerías sin interés alguno. Rosario Wurlitzer. (p. 259)²¹.

Mas se a cultura letrada perdeu toda sua relevância, se o livro deixa de ser instrumento da verdade, se a literatura escrita já não possui nenhum valor filosófico ou humano, para quê escrever um livro na forma de narração ficcional? A resposta a esta pergunta talvez se inscreva na própria relação que o texto estabelece com as linhas biográficas do escritor, já que, como foi dito no início, o ato simbólico e material de seu suicídio se tinge de uma conotação particular respeito à história narrada.

Em primeiro lugar, deve-se apontar que a narradora-protagonista manifesta uma consciência clara em relação ao papel demiúrgico que teria como criadora do universo ficcional:

Que nadie exista si yo no doy el pase, el consentimiento, que se pulvericen apenas el lector voltee la página. El personaje no existe si yo no le rindo mis favores. Si se los retengo, no tiene razón de ser, nanay cucas.
(p. 198)

Só que posição tão privilegiada não impede reconhecer os direitos de quem se transforma obrigatoriamente no cúmplice de sua história. Portanto, ao mesmo tempo que explicita o poder conferido pelo manejo da palavra como instrumento de criação, sabe que precisa cativar o interesse do leitor com uma história que fale sua mesma língua, o

que supõe uma íntima identificação sobre a base de uma mesma filiação ao universo das experiências existenciais. Isso provoca o nivelamento do plano do narrado e do plano do vivido, o que se traduz na estratégia narrativa de atingir, mediante uma implementação performativa da palavra, uma escrita marcada pelos signos daquilo que se partilha.

Em segundo termo, a eliminação de toda distância que separa os dois pólos da comunicação literária implica inevitavelmente numa mudança respeito à função do discurso ficcional, pois este se apresenta agora apenas como expressão imediata de uma realidade vivida, embora para sua elaboração se empreguem certos recursos da tradição narrativa com o propósito mais ou menos declarado de implodi-la. Em última instância, o que se pretende é a superação do ficcional como registro autônomo separado da vida, pois para a consciência que enuncia o relato resulta impossível desligar qualquer produto da imaginação dos acontecimentos do mundo real. O que significa reconhecer concretamente que já não existem barreiras demarcando os territórios da invenção literária e da experiência empírica do homem. Pelo contrário, agora ambos os territórios se entrecruzam nesse novo espaço criado pelos produtos e fatos do cotidiano, onde passam a conjugar-se indistintamente o imaginário, o real e o simbólico²².

Em síntese, o "objetivo" de construir uma história nos termos de Que viva la música responde à necessidade de deixar um depoimento escrito sobre a forma em que uma geração vivenciou seu presente, esse presente onde não mais têm sentido projetos utópicos ou discursos totalizantes e totalizadores, onde a derrota e o fracasso existenciais são encarados sem dramatismo quando se entra no universo da rumba; porque nesse momento se trata de "ficar alerta" para não ser comido pela engrenagem da racionalidade produtiva e da moral cristã, de perder-se no compasso de uma canção que se apresenta como o convite para esgotar os prazeres corporais e explorar os sentidos, enfim, para livrar-se, no ritmo do rock e da salsa, da opressão a que a vida é submetida no mundo contemporâneo. Daí que a pa-

lavra seja a escolhida para concretizar tal depoimento, pois, por mais paradoxal que possa parecer, ela comunica o seu próprio esgotamento, e com isso os dos princípios que alicerçam a modernidade burguesa, mostrando a dinâmica da existência nas novas coordenadas que dirigem o universo humano. Neste sentido, é esta uma palavra que há perdido toda capacidade para a indagação ontológica e para a enunciação de um discurso crítico do mundo; ela não mais se pretende portadora da essência ou da verdade última do homem, nem tampouco o instrumento exclusivo para a criação de reinos imaginários que ajudem na busca de alternativas utópicas frente à rotinização e à alienação. Em lugar destas características a palavra se contamina da lógica que subjaz a esses objetos que alimentam a consciência fragmentada de um sujeito, dessacraliza-se incorporando-se à materialidade de um referente que deixa de ser instância separada ou independente, desritualiza-se e perde sua transcendência para narrar cantando ou cantar narrando ao ritmo de uma canção, pois que a vida é o simples arremedo de algum disco. Sob esta condição, a palavra se utiliza para presentificar a vivência dessa sucessão de instantes, dessa série de experiências através das quais a vida se esgota, como se fosse um disco que uma vez escutado dá lugar para o silêncio, mas que enquanto gira permite desfrutar as intensidades textuais e sonoras.

Para o leitor melômano e rumbeiro as páginas de Que viva la música são o ponto de convergência onde se reconhece a si mesmo como participante de uma aventura que se esgota e renova incessantemente; para o escritor (protagonista) a última gravação antes de perpetrar o passo final rumo ao vazio, e que haverá de libertá-lo da pesada carga de viver. Da mesma forma como acontece com a narradora protagonista, que chega ao imobilismo escutando alguma canção ecoar distante em qualquer ponto da cidade, o escritor desaparece enquanto sua narração provoca vibrações melódicas e existenciais em algum leitor antenado com o mundo da rumba, coincidência que se projeta como o epílogo real de uma história na que se desvanecem as

fronteiras da ficção e da vida. O novo mapa se desenha sob as linhas visíveis da pós-modernidade.

NOTAS

- 1.- Trata-se talvez da primeira obra a tratar a música como núcleo temático e elemento formal no contexto da narrativa latino-americana. O rock e a salsa passam aqui de referente empírico a registro ficcional.
- 2.- Cf. Manfred Pfister: "Cuán postmoderna es la intertextualidad?" Diz o autor: "En un mundo que es experimentado como totalmente contingente y fortuito (...) tiene que surgir un nuevo alejandrismo en la cita, la parodia y el travesti, que juegue sus serenos, embriagados o desesperados juegos con los sobrantes de la herencia cultural y desperdicios de la industria cultural", p. 4 .
- 3.- Apesar das controvérsias sobre a origem da palavra, pode-se dizer que ela define, de maneira geral, as expressões musicais caribenhas mais contemporâneas, as que se produzem no Caribe musical a partir da Revolução Cubana. Cf. César Miguel Rondón: El libro de las salsa .
- 4.- Ver nota 3 da segunda parte.
- 5.- Este fato, logicamente, possui uma profunda carga simbólica na medida em que se projeta como epílogo da própria narração, eliminando de um modo radical a distância hipotética que separa a vida da ficção.
- 6.- Para Fredric Jameson, "el otro de nuestra sociedad ya no es la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar". "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 161.
- 7.- Edgar Morin referindo-se ao caráter que distingue uma subcultura no contexto da sociedade moderna afirma que "desde suas origens, esta é fundamentalmente ambivalente em face da cultura de massa. Uma estrutura ambivalente conduz, por outro lado, ao consumo 'estético-lúdico' e à fruição individualista da civilização burguesa; mas ela contém, ao mesmo tempo, os 'fermentos de uma não-adesão a este mundo adulto que traz o tédio burocrático, a repetição, a mentira, a morte'". Cultura de massas no século XX, p. 133 .
- 8.- Cf. Jean François Lyotard: O inumano (em especial: "Preapresentação, apresentação, não apresentável") e Giulio Carlo Argan: Ar-

te e crítica de arte (em especial: "A crise da representação).

- 9.- Cf. Abraham A. Moles: "La imagen como cristalización de lo real". Um dado extratexto que pode ajudar na compreensão da visão da narradora é o de Andrés Caicedo ter desenvolvido uma intensa labor como crítico de cinema.
- 10.- Para Adolfo Sánchez Vásquez a cultura contemporânea há conduzido a entender esta instância não como "resistencia ni resignación, sino experiencia de la autenticidad del hombre justamente en el momento de su aniquilación". "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo permanente", p. 142. Este tema é amplamente discutido pela filosofia, já que para alguns autores a raiz do pensamento pós-moderno, sobretudo no que diz respeito à implosão do sujeito e do social, estaria em Nietzsche e Heidegger. Cf. Gianni Vattimo: O fim da modernidade (sobretudo o capítulo: "O niilismo como destino").
- 11.- Num certo sentido esta referência pode ser associada à tão discutida idéia do "fim da história", pois os fatos individuais deixam de registrar-se em função de grandes acontecimentos, desses momentos que marcam a vida social ou política de uma nação. A irrupção de múltiplas histórias particulares está ligada ao que Blanka Vavakova denomina as "defecções da modernidade". Cf. "Lógica cultural da pós-modernidade".
- 12.- Ver Fredric Jameson: Op. cit. , p. 162.
- 13.- Na verdade, o que aqui se coloca contradiz certas posturas críticas que vêem os fatos da literatura e da cultura da América Latina como sendo expressões "puras" de sua modernidade periférica, o que tornaria impossível, por não dizer absurdo, pensar que uma determinada manifestação latino-americana possa ser considerada pós-moderna. Cf. Carlos Rincón: "Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: perspectivas del arte narrativo latino-americano" e George Yudice: "Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?".
- 14.- O nadaísmo foi um movimento que atacou de maneira frontal a tradição aristocratizante e cristã da cultura colombiana. De modo geral, pode-se dizer que seu pensamento se alimenta dos valores propugnados pela contracultura dos anos cinquenta e sessenta: "Quieren saber quiénes somos los NADAISTAS? Somos santos un poco extraños que por boca de hombres profetizan la Oscuridad Nueva. Somos también los chancros de la belleza literaria. Somos además los atorrantes profetas de una barbarie alucinada". Cf. Eduardo Escobar: Gonzalo Arango, correspondência violada.
- 15.- Cf. Octavio Paz: Los hijos del limo (em especial: "El círculo se ciera").

- 16.- Pode-se dizer que esta obra se afasta dos princípios que guiam a arte moderna. Para Karel Kosík, por exemplo, "el arte, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmitificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad". Dialéctica de lo concreto, p. 145. Ver también: Theodor Adorno e Max Horkheimer: Dialéctica do esclarecimento (especialmente o capítulo: "A indústria cultural").
- 17.- William Burroghs define o trabalho do escritor nos seguintes termos: "Um escritor pode apenas descrever uma única coisa: aquilo que seus sentidos se apercebem no momento em que escreve ... Eu sou apenas um aparelho de gravação ... Não pretendo impôr nem 'história' nem 'intriga' nem cenário...". Citado por Blanka Vavakova: Op. cit., p. 111.
- 18.- A temática das duas canções, como de outras que o texto incorpora, gira em torno das experiências produzidas pela cocaína só que sua apresentação se realiza mediante um código metaforizado. Com esta intertextualidade a narradora (escritor) estabelece com o leitor um maior grau de "cumplicidade".
- 19.- Os trechos sublinhados pertencem a letras de canções identificadas pelo autor deste trabalho.
- 20.- "El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decididamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales". Jesús Martín-Barbero: De los medios a las mediaciones, p. 231.
- 21.- A lista de canções remete a uma situação onde "ahora nos encontramos con la 'intertextualidad' como una característica deliberada e integral del efecto estético, y como operador de una nueva connotación de 'lo pasado' y de una profundidad pseudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la verdadera historia". Fredric Jameson: Ibidem, p. 153. (O título do livro reproduz o título de uma canção).
- 22.- Sem dúvida, é este um dos temas mais controvertidos a marcar todo o debate sobre a obra de arte pós-moderna. A questão que se coloca está referida precisamente às implicações que ocasiona a indistinção entre vida e ficção, obra e realidade. O ponto de partida para a discussão está nas teses iluministas defendidas por Adorno e retomadas por Habermas. Cf. Theodor Adorno e Max Horkheimer: Op. cit., e Jurgen Habermas: "Modernidade versus pós-modernidade".

III. Celia Cruz: Reina Rumba: o pós-moderno nas esferas marginais da modernidade periférica.

Desde os primeiros acordes que iniciam o grande concerto de Celia Cruz: Reina Rumba é quase que impossível permanecer alheio ao frenesi de uma narração em ritmo de son e guaracha, de bolero e chachachá, em compasso musical do Caribe. A força do mundo da salsa é transposta numa história que reproduz os grandes sucessos musicais da lendária cantora cubana. São as canções de quem faz estremecer todos os dançadores de Nova York a Caracas, de San Juan a El Callao, as que irão enformar a biografia individual e coletiva dos habitantes do bairro. Suas interpretações ao longo de várias décadas têm sido o ponto de convergência de distintas gerações de melômanos e rumbeiros. Suas apresentações levam ao delírio a multidões que que rem ver e tocar à rainha da rumba. Sua figura se projeta em todos os cantos do Caribe e as Antilhas como mito vivente. Sua voz res soa nos mais diversos e heterogêneos lugares num convite irresistível para bailar. Seus antológicos hits se desprendem dos sulcos do disco para invadir as páginas do livro. A narrativa se musicaliza levando o leitor a acompanhar a história marcando o compasso. Nar ra-se cantando e canta-se narrando. É o espírito da Rumba.

O primeiro aspecto que prende a atenção no livro de Umberto Valverde, Celia Cruz: Reina Rumba, deriva da implementação de um re lato que incorpora profusamente letras de canções ao plano do enunciado, numa operação discursiva que transforma a própria substância narrativa e confere um estatuto diferente ao elemento ficcional, co locando em xeque as bases de definição do literário como representa ção ou interpretação do real. Como ressalta na linha inicial do texto, trata-se de uma narração que ao reproduzir íntegra ou parcial mente o conteúdo textual de uma série de canções adquire uma clara tonalidade de discurso musicalizado, permitindo que aquele que co

nhece o referente possa entoar a letra respeitiva no momento de realizar a leitura¹. Por sua vez, a presença marcante deste fator compositivo conduz a um constante jogo de referências intertextuais, no qual inevitavelmente se imbricam elementos da cultura de massa e fatores do eclético imaginário popular, presentes concretamente nesse produto peculiar que se consome sob o formato do disco². A canção se transmuta aqui, sem, porém, descaracterizar-se como objeto musical massivo, em material de uma índole dupla: biográfico e narrativo.

O sentido musical se manifestará também no nível da estruturação do relato. Na verdade, as duas histórias que se narram parecem articular-se além do simples aspecto temático, pela cadência sincopada de seus respectivos desenvolvimentos, pois ambas as histórias vão entoando de maneira simultânea esse compasso que as funde como parte de um mesmo discurso, como se se tratasse de um arranjo cuja partitura exige o contraponto de dois registros sobre um único tema melódico. Tal identidade entra em correspondência com um dos traços mais importantes a distinguir a tradição musical do Caribe, pois, como se depreende da rica história de todos esses gêneros que compõem e desenham o mapa rítmico caribenho, a síncopa sempre desempenhou o papel de agente estruturador do plano harmônico da canção popular. É por esta via, então, que a lógica narrativa assimila em uma outra instância o esquema compositivo de um referente que se desdobra em diversas esferas ao interior do relato, dado que, além dos assuntos temáticos e dos traços discursivos que determina, a própria estrutura do livro passa a depender precisamente desse princípio construtivo que rege a música do Caribe. A narração se submete ao ritmo sincopado da canção.

Os treze fragmentos que compõem o relato vão narrar, se bem que o melhor termo talvez seria o de reproduzir, a biografia artística da extraordinária "guaracheira" cubana Celia Cruz e a experiência músico-existencial do escritor Umberto Valverde, duas histórias que se alternam e interpenetram num diálogo sincopado que converge

nesse espaço simbólico e real da música. A narração tenta reconstruir o papel protagônico que o rico repertório da cantora desempenhou na vida do narrador enquanto habitante de um bairro popular, porque sua figura de máxima expoente da rumba há permanecido ligada durante décadas ao cotidiano dos setores populares: ora através desse aparelho que ocupa um lugar na sala da casa e anuncia o próximo sucesso de "Celia e a Sonora Matancera", ora mediante suas inúmeras gravações que animam a festa do final de semana ou alegam o ambiente do boteco do pedaço, ora com suas antológicas e quase lendárias apresentações na cidade por ocasião de algum baile famoso ou da Feira de fim de ano³. A relação entre o universo melódico da cantora e a esfera da realidade sócio-cultural do escritor torna-se, assim, o centro do olhar narrativo, o núcleo da ação discursiva, o eixo de um relato que substancializa o texto e a estrutura musical da canção como material e procedimento literários. Porque agora uma guaracha ou um bolero, um son ou um chachachá, na qualidade de gêneros rítmicos e histórias cantadas se transformam em biografia artística ou existencial, projetando-se na dupla condição de peças musicais e trechos narrativos sem distinções gráficas ou formais, gerando com isso um tipo peculiar de escrita literária que escapa aos padrões dominantes e aos esquemas conhecidos de valorização estética.

Cabe, então, formular a pergunta sobre o resultado dessa combinação peculiar de registros musicais pertencentes a uma tradição cultural específica e fatores compositivos cuja origem real ou fictícia se remonta ao âmbito do bairro, pois em termos literários parece um pouco difícil submeter este livro às denominações genéricas conhecidas a partir de seus traços narrativos, incluídos aqui os que se referem ao tipo de representação estética que o relato materializa como produto artístico. Em outras palavras, do ponto de vista crítico resulta em verdade pertinente formular uma interrogação sobre o tipo de discurso que se realiza em Celia Cruz..., não nesse sentido de descobrir um modelo para ser encaixado, mesmo por aproxi

mação, em quaisquer das definições da narrativa clássica, mas no que ele pode conter de uma prática cujo estatuto se rege por outras coordenadas culturais.

A indagação sobre o caráter de um texto que transita indistintamente pelo terreno do real e pelo campo da ficção, ou que supõe obrigatoriamente a utilização de elementos pertencentes a ambas as esferas, que incorpora o massivo e o popular ao registro culto através desses produtos que conformam o repertório musical do Caribe, mais do que se orientar pelo simples objetivo de estabelecer certos adjetivos de ordem analítica ou valorativa sobre a base de modelos pré-determinados, encaminha-se aqui para a determinação de um fenômeno que parece apontar para a constituição de novas fronteiras para o literário, agora demarcadas por uma lógica que difere daquela que domina a grande produção latino-americana das décadas anteriores.

A dificuldade para definir claramente uma narrativa que abranja da crônica etno-musical até a biografia artística, passando pelo espaço movedizo da história individual e coletiva dos habitantes do bairro, revela, na verdade, a dinâmica de um processo que afeta de maneira global as diferentes instâncias da vida cultural. Se se restringe a perspectiva crítica ao mero território do literário, muito provavelmente a resposta imediata será a de considerar esta obra como a expressão evidente da estagnação artística que manifestam algumas correntes narrativas pós-boom, sobretudo no que se refere a uma suposta perda da capacidade inventiva e a uma diminuição ou barateamento da narratividade, pois praticamente desaparecem os jogos experimentais da linguagem ficcional e as poderosas elucubrações da fabulação,⁴ tal como se apresentava nas obras mais significativas daqueles escritores ligados aos pólos transculturador ou cosmopolita. Por sua vez, o tipo de tratamento literário dado a materiais procedentes da cultura de massa e do pouco preciso solo do popular, parece corroborar num primeiro momento a afirmação sobre o abandono dos princípios fundamentais da arte moderna da parte de alguns narrado-

res, que se entregariam sem maiores resistências à fascinante atração desses objetos postos no mercado pela indústria cultural que, como se sabe, faz uso de todos os expedientes possíveis para banalizar e vulgarizar toda e qualquer criação humana, transformando-a em pura mercadoria para o consumo⁵. Em suma, a obra em questão por estar fundamentada numa série de aspectos que pertencem tanto a um referente concreto como à órbita do ficcional, no sentido de que permitem sua identificação como tais, com todas as implicações que este fato acarreta a nível literário e estético, gera consequentemente uma clara ambigüidade em relação ao universo no qual deve-se inscrever como discurso narrativo.

O papel protagônico que desempenham as canções embora não resulte de todo inédito, pois os livros até aqui analisados também lhes destinam um caráter similar, com as devidas diferenças tanto no plano temático como estrutural, adquire uma significação que envolve outro tipo de conotações, seja porque de maneira indireta coloque em questão a concepção moderna de representação estética, seja porque concretize uma transformação radical dos padrões discursivos. Em todo caso, o fundamental talvez resida no surgimento de uma linguagem narrativa que se distancia abertamente dos modelos consagrados, especialmente por introduzir novos parâmetros para registrar a história e transmutar os dados do referente em enunciado textual⁶; duas dimensões de um processo estético que implica no estabelecimento de outros vínculos com a esfera da realidade, pois a estratégia literária se encaminha a fundir a narração nas margens materiais e simbólicas daquela. Ou seja, a obra não mais se apresenta como uma forma de representação ou mesmo interpretação do real, dirigida a provocar uma ação desalienadora no homem que permita o surgimento dessas utopias alimentadas pelo sonho e a fantasia, e com as quais se procura o exercício pleno da tão almejada liberdade que a ordem econômica e social coarta.

Porém, esta mudança de rumo não significa que o texto perca todo valor como criação estética. Pelo contrário, esta é uma obra

cujas características apontam para a consolidação de outras formas narrativas, as quais, evidentemente, corporificam um tipo de registro literário que não se ajusta aos esquemas convencionais, sem que isto venha significar o abandono definitivo dos mesmos ou a invenção de alternativas totalmente inéditas. O que se observa é uma utilização diferenciada de recursos e mecanismos discursivos já existentes para a construção do relato⁷.

Neste sentido, pode-se afirmar que o fato inovador, sem nunca vir a ser ruptural, está na mescla de materiais literários e modalidades expressivas tão heterogêneas presente no livro; será esta mescla, então, a que vai determinar concretamente o aparecimento de uma prática artística e um produto estético de traços novos, não obstante sua perceptível ou difusa filiação problemática a outras esferas da cultura contemporânea. Porque quando se coloca a referida hipótese de consolidação de outras formas narrativas, não se deve desconhecer que algumas delas derivam basicamente do processo de eliminação dos limites que separavam as distintas áreas do fazer cultural, já que agora o terreno literário se transforma também em espaço de encontro do erudito, o massivo e o popular. Só que esta convergência se produz sem o tradicional predomínio do plano erudito, dada essa conhecida tendência a integrar por meio de uma complexa elaboração estética os aspectos dos outros dois planos ao projeto literário, pois, como se sabe, a partir de uma concepção moderna o objeto artístico deve levar a uma compreensão crítica do mundo

Como se realiza este encontro nas páginas "sonoras" de um livro que parece estar dirigido preferencialmente a leitores melômanos e rumbeiros? Quais seus traços específicos como discurso narrativo? Na verdade, uma das primeiras impressões que a leitura provoca é a de estar frente a um texto que demanda a cumplicidade de um leitor integrado a esse hemisfério tropical da rumba, que consiga acompanhar a evolução dos acontecimentos músico-existenciais com um suave cantarolar cada melodia, que se reconheça nesses compassos que a cantora interpreta e nas experiências que vêm de uma forma

particular e própria de viver a música, que esteja capacitado "culturalmente" para cotejar a reconstituição da história musical de uma artista símbolo, que se identifique a ele próprio como co-protagonista do relato na sua condição de melômano e rumbeiro. Esta impressão se confirma no desejo do narrador de conferir credibilidade a sua história recorrendo constantemente a fatos que podem ser conferidos na esfera da realidade empírica por qualquer ouvinte ou dançador "salsômano": gravações, concertos, orquestras, cantores, programas de rádio, depoimentos, etc. Com isso a narração se encaminha por uma via onde o contar mais do que referir um discurso sobre um algo específico, embora se torne uma realidade em si mesmo, é uma operação destinada a reconstruir a história (artística e existencial) com os próprios elementos de seu evoluir.

Como se pode observar no fragmento inicial, a sequência e ordem narrativas vão-se organizando numa polifonia que, além de pôr em relação dialógica as esferas tradicionalmente opostas do real e o fictício, respondem de modo direto a coordenadas de espaço e tempo de signo diferente mas cuja função como núcleos discursivos resulta equivalente, na medida em que servem para abordar e presentificar a figura em torno da qual o relato gira. De maneira geral, este primeiro fragmento se distingue pela aludida heterogeneidade de seus planos compositivos, já que aqui convergem simultânea ou alternadamente todos esses materiais e experiências, objetos e discursos, fatos e fantasias, que ao longo dos anos foram delineando e corporificando o universo da rainha da rumba, seja no caso de quem passou a ser por excelência sua estrela maior, como naquele outro de quem a vivem no contexto do bairro. Daí, então, que a linguagem narrativa reúna de maneira indistinta todas essas formas discursivas ligadas à tradição musical do Caribe e às próprias correntes da ficção moderna, ou, em outras palavras, que o produto literário aqui referido passe a depender do ritmo e da cadência dessas heterogêneas linguagens postas em relação⁸.

A evolução do relato começa com um texto que se assemelha a es

sas inspirações tão características ao estilo interpretativo de alguns "soneiros", nas que o jogo inventivo e as piruetas do fraseo vão compondo de maneira improvisada um contraponto com o tema e a melodia da canção, colocando assim a narração sob os acordes de uma escrita que se contamina sintática e prosodicamente da sonoridade musical:

Se oye el rumor de un pregonar que dice así el yerberito llegó llegooooó. Su majestad ya viene, que linda está, vamos a verla pasar, camos a oír su compás, viene con un ritmo sandunguero repicando bien los cueros y tocando g guaguancó, trae un séquito de mil rumberos que dicen los que la vieron que la rumba se acabó y ya lo ves: la Rumba es la Reina, ay vamos a gozar caballero. La rumba es la reina. Ay reina rumba. Rumba reina. Rumba reina. Rumba ay vamos a bailar que la rumba es la reina: la reina reina reina. Suenan los tambores y entran las trompetas:

Y está por primera vez
con las estrellas de Fania
Celia Cruz

(p.9)

Além do jogo intertextual que se estabelece já na primeira linha - o "yerberito" é um dos grandes sucessos de Celia Cruz com a Sonora Matancera-, o citado trecho se desdobra também no discurso de um animador de shows de salsa, que recorre aos mesmos esquemas expressivos dos cantores, sobretudo aquele que tem a ver com a inspiração, para apresentar à figura que sintetiza na sua voz e presença a inconfundível essência da rumba. De tal maneira que a linguagem usada ademais de corresponder a um tipo de manifestação cultural preciso, serve para reproduzir o clima e a vibração que tomam conta desses acontecimentos massivos que são os shows e apresentações das estrelas da salsa. Por esta via, o leitor é levado a situar-se na frequência desses seres que como melômanos e rumbeiros vivem o mundo da música do Caribe:

Y el Yankee Stadium ensordecedor, empiezan las trompetas y la percusión, esa voz que revienta, voz sublime. Pa'mi tu eres na, tu tienes la bamba colorá. Pa mi pa mi tu eres nada es que tu tienes la bamba colorá. Baila tu rumba, canta tu son, tu guarachita y vaya, azúcar ! Con la

clave y el toque recibimos a la reina:

La máxima

La guarachera del mundo

Celia Cruz

Y con ella el maestro Jhonny Pacheco

(p. 9-10)

A narração joga aqui com uma segunda referência intertextual alusiva aos grandes shows realizados pela Fania all Stars em Nova York, e que foram bastante divulgados através das gravações discográficas e dos documentários fílmicos. Nestes últimos aparece a imagem e se escuta o furor de uma multidão, que logo atinge o delírio quando entram em cena cada um dos integrantes da orquestra, quando os holofotes pipocam ao compasso das notas emitidas por aqueles que ocupam seus lugares na seção rítmica e de metais da orquestra.

Uma vez fixada essa conhecida e plástica imagem, que todo bom "salsômano" identifica, escuta-se (lê-se) parte da letra de um dos maiores hits da cantora, sem que para tanto haja aqui algum tipo de advertência gráfica. Supõe-se, assim, que o leitor-ouvinte só deva sintonizar a frequência de sua cultura musical para saber que está frente ao conteúdo textual de: "bemba colorá". O passo seguinte depois de anunciar o seu nome à massa de admiradores incondicionais, será escutar os seus agradecimentos:

Muchas gracias, muuchísimas gracias, buenas noches, queridos amigos, muy buenas noches, a todos ustedes muchas felicidades en este próximo año 1981 y que en todos los años venideros que Dios les concede todo lo que ustedes desean y si ustedes desean que yo vuelva que se los conceda, gracias estoy muy contenta de estar aquí, en la Feria de Cali, junto al maestro Johnny Pacheco y los muchachos del Conjunto Clásico, aquí los dejo con Pacheco. (p.10)

Por associação se transporta a imagem da protagonista do Coliseu no vaiorkino ao cenário onde os sonhos de um grupo de rumbeiros se transformam em realidade. Ou seja, neste nível a narração trabalha com dados concretos do referente que ajudam a criar a tensão e o climax de um fato que termina por assumir um caráter ambíguo, pois independentemente da apresentação da cantora nos lugares indicados, a vivência daqueles que tiveram o privilégio de vê-la e escutá-la,

seja na tela do cinema ou em alguma atuação ao vivo, situa-se, dentro de estrito terreno do literário, num espaço onde se diluem as fronteiras entre os acontecimentos reais e os fictícios. Porque para o leitor o enunciado do texto, mesmo conseguindo elaborar uma atmosfera de matiz ficcional, sempre estará relacionado a experiências e objetos que pertencem, sem dúvida, ao âmbito da realidade empírica. Este movimento do discurso narrativo se corrobora com maior evidência no parágrafo que dá continuidade ao relato:

Los quiero de gratis. Cali capital de la salsa, mira que elegancia, hay una película que se llama Diez, con Bo Derek, para mí Celia es once y medio, y ella se ríe, a carcajadas: no, quince, qué desgraciado, bueno, con todos los hierros caballeros, que pena me da tu caso, lo tuyo es mental; y la música irrumpe en la caseta y el ritmo nace de su voz: este ritmo... (p. 10)

A voz da protagonista se entrecruza e mistura à do narrador, junto a frases desgarradas de uma canção e à alusão cinematográfica, antes do texto reproduzir o trecho de uma velha e clássica gravação da "guaracheira" cubana:

este ritmo de mi Cuba tiene sabor tropical, sabe a caña, sabe a piña, no hay quien lo pueda igualar, cuando suenan los tambores hacen la tierra temblar, baila el gordo, baila el flaco, no hay quien lo pueda aguantar, con este ritmo de mi Cuba no hay quien se pueda aguantar, pero óyelos sonar los tambores, cuando yo siento la rumba, la rumba yo empiezo a bailar... (p.10-11)

A força musical da interpretação impõe a seguir um deslocamento em direção ao comentário de alguns aspectos distintivos da Sonora como agrupação e de Celia como solista. Desta maneira o discurso narrativo pode passar a descrever, numa tonalidade de crônica etno-musical, a projeção que os dois alcançam na vida do bairro, já que sua presença sempre esteve garantida como elemento do cotidiano de cada um de seus habitantes:

y ese solo inolvidable de Lino Frías, esas blancas y negras producen el ritmo perfecto, la melodía de la Sonora Matancera, Caito hace la señal de la santa cruz con las maracas, este ritmo es muy sabroso, yo se que te va a gustar, es el

ritmo de mi Cuba que nadie puede igualar, mírela, es Celia Cruz, la diosa de la rumba como lo dice Bienvenido en su canción, es su voz: no sé qué tiene tu voz que fascina, su voz que salió de Santos Suárez, la voz que se impuso, esa voz que golpeaba esquinas en mi barrio obrero mientras gas tábamos andén y noche, ahí en el encuentro de todas las noches, siempre Guillermo con la última mentira, Henry que llegaba con su caminado cascorvo, Gilberto y la sonrisa de sus dientes blancos y el negro Fabián hablando de futbol; otra vez la cita en el bar, con esa música que era nuestra vida, nosotros que imaginábamos a Celia y la Sonora en lo los años cincuenta con todo el sabor de su música, vivir del recuerdo, do lo que no pudo ser, del concierto que no vimos, pero nadie los ha oído tanto como nosotros, sabemos el momento justo cuando Calixto Leiceia entra con su trompeta, reconocemos la voz de Caito en el coro y cantamos con Celia sus canciones, las aprendimos de memoria, la memoria del barrio.

Y con ustedes

La reina del guaguancó

La emperatriz de la canción cubana

(p.11-12)

Este fragmento, então, vai-se compondo através do jogo de uma série de vozes que ao contar, descrever e reproduzir, procuram numa clara ação performática colocar o fato narrativo dentro do fenômeno cultural que envolve a figura da protagonista, contando para isso com a mediação de um referente cujas dimensões massivas e populares ajudam a gerar a mencionada indistinção, na medida em que sendo abordada como objeto sobre o qual se emite um determinado enunciado termina por se converter em substância literária. O resultado desta operação toda se traduz na indiscutível irrupção de uma nova forma de realismo, a qual, sem dúvida alguma, põe em questão a noção que baliza o princípio da mimese estética⁹.

De tal perspectiva, o caráter global deste primeiro fragmento deixa em destaque um esquema compositivo no qual predominam os conteúdos textuais do repertório musical da cantora, numa clara readaptação dos recursos que a intertextualidade oferece como instância formal. Se antes sua utilização se realizava com o objetivo implícito de conferir profundidade ao discurso artístico, agora sua implementação obedece ao intuito de materializar a história narrada

presentificando também os produtos em que o fazer humano se manifesta, sobretudo num momento em que a lógica da existência parece depender cada vez mais das relações do indivíduo com a esfera dos bens de consumo.

Em outras palavras, o uso intertextual das letras que configuram o repertório musical de uma cantora, adquire um sentido diferente daquele que distingue às produções clássicas da modernidade, sobretudo no que respeita ao diálogo com a própria tradição artística ou ao caráter decididamente crítico de algumas paródias e jogos linguísticos. Neste caso específico, a intertextualidade tende a uma valorização estética dos materiais que oferece o campo da cultura de massa, devido à peculiar maneira em que estes são consumidos por parte dos setores populares em correspondência às expectativas e interesses de seu universo simbólico, e, por conseguinte, à sua redefinição como fatores compositivos de um produto literário que põe em prática a concretização de uma nova linguagem narrativa¹⁰.

Não se deve desconhecer o fato inegável de que alguns escritores já tenham tentado implementar projetos literários consônos ao momento cultural. Contudo, em quase todas estas tentativas a visão dominante se encaminha a pôr em evidência as "maquinações e perfídias" do agente responsável pelas transformações da cultura, as quais, de forma invariável, responderiam à ação manipuladora que passa a dominar politicamente grandes setores da sociedade nacional e à simples mercantilização de todas as esferas do desempenho humano. Já em Celia Cruz: Reina Rumba, o mergulho em manifestações de uma cultura de tipo massificado se executa com a estratégia de conferir expressão literária às experiências de quem as vive, sem que nisso intervenham os tradicionais esquemas que determinam sua condenação ou recusa apriorística em razão do suposto pouco valor que lhes outorga sua filiação à lógica econômica do consumo. Pelo contrário, se elas possuem algum valor como fenômenos ligados à dinâmica social de certos setores e grupos, este reside no papel que desempenham como aspectos constitutivos desse largo e flexível território

do imaginário, onde confluem às vezes de maneira pouco precisa elementos heterogêneos de práticas culturais nem sempre coincidentes¹¹.

É aqui que se pode observar como para a elaboração de uma narrativa que recorre constantemente a materiais extraídos desse campo problemático de objetos e bens massificados da indústria cultural, a utilização de técnicas e formas discursivas provindas da chamada cultura erudita serve para abrir um novo registro literário no qual se dá cabida a esse lado oculto da moeda, como é o representado pelos modos populares de criação e consumo culturais. A inversão traz como resultado imediato não apenas o esbatimento dos compartimentos estanques nos que a arte e a cultura se dividiam de acordo com a sua origem, mas também a contaminação do produto literário com essa lógica que subjaz à cultura num mundo que há diluído seus antigos contornos. Pois, como se sabe, agora um mesmo enunciado pode conter traços que dizem respeito à impossibilidade de uma distinção rigorosa sobre sua filiação ao erudito, o massivo ou o popular, embora sua avaliação crítica se realize ainda a partir de esquemas hierárquicos nos que evidentemente se impõe o critério da tradição letrada.

Por outro lado, o tipo de intertextualidade que a narração pratica avaliza uma nova forma de assimilar a história, se como tal se entende a articulação discursiva de experiências e acontecimentos relacionados ao decorrer existencial das personagens, ainda nos casos em que este evoluir venha trasvestido na roupagem de uma atuação ou vivência em mundos que superam os marcos da individualidade subjetiva. Na verdade, trata-se de um recurso literário e estético de conotações inéditas de vital importância, não porque seu conteúdo esteja sujeito à materialidade de um produto que se dirige a ser consumido por públicos massivos, como se poderia deduzir do estatuto da canção quando ela passa a ser divulgada através do disco, mas por evidenciar, num outro nível, as mudanças ocorridas nesse terreno peculiar da cultura contemporânea¹². Daí a adscrição deste romance a um projeto que, abandonando as antigas pretensões totalizantes

e totalizadoras, aspira à construção de uma narrativa marcada especialmente pelos inequívocos signos da imediatez respeito à realidade empírica, ou, em termos ainda mais precisos, pretende apenas executar um registro ajustado à dimensão que a cantora possui no pólo receptor de ouvintes e dançadores.

Assim, a intertextualidade se transforma neste livro em mecanismo mediante o qual a própria história artística da "guaracheira" cubana também se concretiza, numa operação que em certas ocasiões leva à substituição do enunciado narrativo pelo enunciado musical, pois este último ao estar intrinsecamente ligado à vida e trajetória da protagonista pode projetar-se como texto biográfico sem perder sua condição inicial, ser letra de uma canção. Isto quer dizer, então, que da mesma forma como o relato incorpora alguns depoimentos sobre os atributos de Celia Cruz como vocalista, além das inúmeras referências a fatos que marcaram cada uma das fases de sua ascendente carreira artística, tudo numa estratégia narrativa que pretende documentar de maneira fidedigna a história da cantora no âmbito musical caribenho, assim também o relato incorpora os textos das canções como parte fundamental dos materiais que constituem sua biografia musical.

Por isso, em determinadas passagens a melhor forma de referir ou relatar os fatos que enformam a trajetória artística da protagonista é reproduzir os sucessos de seu repertório, utilizar o mapa rítmico e melódico de suas interpretações, colocar ou sintonizar a narração nas ondas sonoras que ao longo do Caribe transmitem seus discos, para alegria e delíite dessa legião de melômanos e dançadores que lhe oferecem tributo como a legítima rainha da rumba. O leitor (rumbeiro) irá encontrando ao longo do livro inúmeros fragmentos de peças musicais, de canções que em alguma oportunidade deram vazão à sua emoção ou aos seus sentimentos, seja porque sintetizam a experiência de um sofrido amor ou porque celebrem o gozo pagão dos sentidos, tal como estas temáticas são recriadas pelos acordes sonoros de um melodramático bolero ou pelas notas harmônicas de uma festiva

guaracha . O relato, então, estará entremeado constantemente pela letra de alguma canção conhecida:

Celia Cruz no dejaba de oirse en los bares de hombres, mientras en los bailes de muchachos no aparecía.

Bravo permíteme aplaudir por la forma de herir mis sentimientos, bravo te vuelvo a repetir tus falsos e infames juramentos, todo aquello que sentí en nuestra intimidad t tan bello, quien me iba a decir que lo habrías de volcar en sufrimiento, te odio tanto que yo misma me espanto de mi mi forma de odiar, deseo que después que te mueras no haya para ti un lugar, infierno resulte un cielo comparado con tu alma y que Dios me perdone por desear que ni muerto tengas calma, era la voz de Celia Cruz que volvió a nosotros en el Nápoles de la 15, frente a Picapiedra. 13 (p.32)

Neste caso, observa-se como o texto da canção incorporada presentifica a voz da cantora no contexto da recordação e na materialidade do enunciado, isto é, o trecho utilizado se desdobra nas dimensões de fator compositivo da história narrada e em substância da própria escrita. Porém, devido ao caráter e a ressonância que a peça musical possui como produto cultural, pois como disco é um objeto dirigido para o consumo massivo, ela adquire outras funções na medida em que se inscreve nesse complexo espaço simbólico do imaginário popular. Sem dúvida, este clássico bolero representa uma das formas mais divulgadas para evocar as frustrações e os sentimentos que um fracasso amoroso pode provocar, o que, certamente, permitiu que se assimilasse como lugar de referência obrigatória dentro da discografia dedicadas às temáticas do coração; uma discografia que se escuta muitas vezes em companhia dos amigos do bairro, quando se procura a vitrola e a bebida com o propósito de exorcizar as penas e agruras causadas por alguma mulher¹⁴.

Outras vezes a letra ou as letras servem para narrar de modo performático as diversas etapas da cantora, para mostrar os distintos gêneros rítmicos que ela integra ao seu amplo repertório musical, e assim reconstituir a história de uma estrela da música popular já convertida em mito vivente:

En cambio no lee mucho la Biblia porque no entiende la con

fusión creada por las dos que existen, la católica y la protestante, y al fin no se decide.

Con tres toques en el suelo se hace el saludo a Elegua. Elegua, guerrero divino (...) De noche cuando me acuesto le rezo a la Virgen de la Macarena y ahí solita en mi cuarto, ahí virgencita, le cuento mis penas. Yo nací en la Habana vieja, me crió la ña Teresa, mi pare me enseñó a darle fuego al tambor, a hacer sonar el bongó, salieron de África tribu ganga, llegaron a Cuba, son el lucumí y el abakúa, son el arará. África me dió la gran facultá para cantarle a mi Orisa y a mi tamboré batá. Casera traigo mis flores, acabaditas de cortar, las hay de todos los colores, mis flores para tu altar (...) Donde está la má Teodora, rajando la leña está, oye mi oración Agayú, drume, Lacho, Lacho, drúmete ya que tu mare, tu mare tiene que ir al bembé, que hoy tocan pá Yemayá. Los velorios de la Caridad del Cobre en casa de Celia Cruz empezaron a ser muy concurridos y esto iba a la par con su fama. 15 (p.83)

Junto ao tratamento temático que a canção veicula sobre o conhecido sincretismo religioso que marcou a cultura cubana, aqui colocado nos termos peculiares que distinguem as práticas e rituais da "santeria", importa destacar o uso da referência intertextual como discurso biográfico e narrativo, destinado a afirmar a citada disposição a concretizar a história da protagonista justamente com o que mais a identifica como artista.

Portanto, pode-se concluir que a estratégia implementada faz passar o discurso literário pelos espaços de linguagens constituídas em outras esferas da cultura, não já como simples referências acidentais que ajudem a enriquecer uma personagem ou uma determinada situação ficcional, como se acostumava apresentar nessas obras onde o fundamental era precisamente a criação de uma linguagem original e própria. Pelo contrário, aqui a incorporação dessas linguagens obedece ao papel que elas desempenham dentro de uma realidade de nova ordem, na qual não mais existem barreiras claras que separem o universo das representações simbólicas e o território específico dos acontecimentos humanos, na medida em que eles se interpenetram através de toda essa série de bens culturais colocados em circulação para seu consumo como mercadorias. Em certas ocasiões a reprodução chega, inclusive, a eliminar o sentido da história em razão de que

esta se encontra previamente inscrita num desses produtos lançados pela indústria cultural, pelo que apenas se faz necessário reproduzir sua textualidade para projetá-lo como enunciado narrativo:

Gracias Dios mio por la dicha que me has dado
Lo primero que yo hago al despertar
es dar gracias a Dios todos los dias
rezarle a todos los santos
y agradecerles la dicha mía
la verdad es que he sido muy dichosa
la suerte mía no se puede comparar
imaginense empecé con la Sonora
en toda Cuba la más popular
me di a conocer
salí de Cuba rumbo a Nueva York
en busca de otro ambiente
y al llegar tuve la dicha
de grabar con Tito Puente
Y con Tito Puente
me fue muy bien
eso no se queda así
lo bueno viene mi hermano
después conocí a Johnny Pacheco
ese gran dominicano
 (...)
y después vino abusó
con el gran Willy Colón
Con Willy Colón
ay caramba se formó el rumbón
Santa Bárbara bendita de mi suerte
tú eras dueña
después vino Papo Lucca con su Sonora Poncaña
me fue muy bien
la suerte mía señores
la verdad no tiene nombre
porque ahora estoy cantando con mi amigo
Pete el Conde
 (...)
el señor me dió la dicha de gravar
con la Sonora Matancera Nemo Salamanca y Lino Frías
con Charlie Palmieri René Hernández La Sonora Caracas
y quién más
la dicha que me dió el señor
la tengo que gozar por Dios
azúcar
anda
 (...)
Al que Dios se lo dió

San Pedro se lo bendiga

Celia Cruz nunca había ido a Nueva York. Yo nunca había ido a los Estados Unidos. Celia Cruz no iba a cantar. Yo iba a recibir el disco de oro. Uno de los momentos más felices de su vida. 16 (p.117)

Neste caso particular a própria cantora se encarrega de cantar - e de contar- sua trajetória musical, colocando o leitor-ouvinte em condições de conhecer cada uma de suas fases por meio das referências sobre as distintas orquestras com as quais atuou e gravou, pois torna-se possível reconstruir sua biografia como cantora a partir do registro sonoro de seus discos. Uma tarefa que, em muitas oportunidades, foi realizada por esses programas radiofônicos que as emissoras dedicam a melômanos e rumbeiros para rememorar os grandes sucessos de seu cantor ou orquestra favoritos.

Contudo, além da filiação que o relato estabelece direta ou indiretamente com os gostos musicais e o imaginário dos setores populares, em termos de projeto literário resulta em extremo relevante a inclusão de letras de canções como recurso e material narrativos. Em certas ocasiões, sobretudo as relacionadas à configuração da protagonista como eixo da ação do relato, nota-se um enfraquecimento do plano da narratividade em razão dessa utilização constante de conteúdos textuais já elaborados, pois, como se vem assinalando, a história construída descansa sobre a articulação de tais conteúdos apresentados como parte do discurso. O que equivale concretamente a despojar o livro de qualquer pretensão indagatória ou especulativa. Porque a lógica que baliza a narração se concentra principalmente na estratégia de um mostrar, de pôr em evidência o lado visível de um fenômeno que forma parte do cotidiano cultural de numerosos grupos humanos, sem que nisso intervenham outros imperativos ou interesses que não aquele de trasladar ao terreno literário a vida musical da cantora. Em momento algum a obra se encaminha a elaborar alguma interrogação ontológica ou mesmo a procurar alguma verdade essencial sobre a existência da artista, a , por exemplo, desvendar seus dilemas de sujeito individual, pois, sem descartar as referên-

cias sobre certos acontecimentos chaves da sua vida particular, o relato privilegia a imagem pública que Celia Cruz projeta a partir de sua condição de rainha da música do Caribe. Daí que essa falta de profundidade que o visível corte do vôo imaginativo provoca, se por este último se entende o fluxo discursivo que aborda e recria a complexidade dos conflitos humanos em termos de realidade ficcional, pode ser indicativa da já mencionada perda do relevo que se opera na ordem da narratividade, sobretudo porque a mesma passa a ser substituída em parte pelo uso dos próprios materiais que o referente oferece¹⁷.

Junto a esta evidente diminuição da densidade narrativa, gerada pelo tipo de tratamento literário dado ao referente em questão, percebe-se de um ponto de vista geral a transferência da dimensão ficcional ao campo dessa outra história que corre paralela, e que inclui o narrador (escritor) como protagonista em razão de seu vínculo indissolúvel com o bairro. Mas a ação de concentrar o ficcional num dos pólos da trama narrativa esta determinada pela maneira particular como certos setores sociais vivem o universo cultural da rumba. Ou seja, embora as personagens e fatos que giram ao redor de um mundo pautado pela música adquiram o matiz da ficção, o desenvolvimento do relato estando entremeado de elementos concretos da realidade empírica termina por aproximá-los desta, com o que o discurso literário também termina por situar-se entre as fronteiras ambíguas do real e do ficcional.

Esta marcante característica pode ser percebida nas diversas passagens que referem a presença musical da cantora na vida dos habitantes do bairro, porque para eles sua voz e sua figura estão inscritas no presente da recordação, esse tempo que serve para constatar o sentido que a rumba possui como instância privilegiada a permitir o prazer do corpo e dos sentidos:

Es así, siempre es así y todo el barrio tiene su manera de ser, de caminar, bailar, jugar al fútbol en las calles, poner discos de Celia Cruz y hablar de los vecinos, sacarles cuentos a las jovencitas que a uno le caen bien y pen

sar en un quizás, un quizás que no llegará. Celia Cruz llegó a nuestras vidas como llegaron todas las cosas: su voz irrumpió en las noches alegres del teatro Rialto, en la octava con 21 (...) su voz estallaba en la pianola de los cafés donde nunca podríamos entrar por nuestra edad, aunque desde la puerta nos paráramos a mirar por largo rato a los borrachos desconsolados que trataban de encontrar la ternura perdida entre los gruesos muslos de las coperas; su voz permanecía en el picó de la casa y el viejo radio inglés que todavía mi papá conserva.

(pp.28-29)

Por isso em determinadas ocasiões quem melhor sabe sintetizar os momentos de uma infância longínqua, a ausência dos amigos do passado, as lembranças que se circunscrevem ao âmbito do bairro, é a "guaracheira" cubana através de suas inconfundíveis interpretações:

Siento en mis adentros la nostalgia, comprendo que esa distancia de mi ciudad es el alejamiento de mi vida, que ahí en la voz de Celia Cruz esta mi barrio, mi calle caliente, mi madre y mis amigos, en esa voz, enredada, va mi infancia en la octava, frente al teatro Rialto donde la oía antes de las películas, y mi adolescencia en los bares, en las fiestas caseras, en las rumbas de los vecinos ...

(p.71)

Às vezes a própria recordação leva a reconstituir aspectos que vão além dos tópicos assinalados e que têm a ver com os modos de viver uma época:

Era la época del mambo y la Sonora Matencera. Los domingos veíamos el arretrato de los pachucos. Zapatos blancos o combinados. Pantalones con el preñe arriba y la manga bien estrecha. Camisas de colores vivos. Mi hermano Carlos entró en la moda y los domingos cuando regresaba, por la noche, yo le ayudaba a quitarse los pantalones por cinco centavos. El solo, con sus cervezas encima, no podía. Ya Celia Cruz era un mito que enloquecía por parejo a hombres y mujeres de nuestros barrios. Aunque Daniel Santos se oía mucho, quizás más que Celia Cruz, tenía la mala fama de ser marihuanero y esto asustaba porque entonces no era comun referirse a las drogas.

(p.96)

Em todos estes casos se percebe o influxo que a protagonista exerce no coletivo de um grupo bem específico, ou, em termos mais precisos, o papel que a artista desempenha na conformação de seu respei-

tivo imaginário. Porque, sem dúvida, trata-se de uma narração que penetra o estigmatizado e controvertido espaço das representações e valores simbólicos das ditas classes populares, pois são estas representações e estes valores os que entram em jogo quando ao som de uma guaracha ou um bolero se celebra a existência, seja no meio do salão ou à mesa de um bar junto à garota mais bonita do bairro ou aos inseparáveis cumpinchas da turma.

A abordagem de tais aspectos terá duas implicações de fundamental importância. Por um lado, como se advertiu anteriormente, esse trabalho de reconstituição da biografia artística de uma personagem ligada ao campo da música popular, remete de forma direta a uma área de convergência cultural na qual se mesclam expressões ditas populares e objetos de índole massiva, e onde resulta extremamente difícil estabelecer os alcances das primeiras e os limites dos segundos, já que hipoteticamente tais expressões e objetos corresponderiam a práticas sociais diametralmente opostas. Se se considerasse uma certa visão generalizada sobre o caráter alienante que pretensamente distingue aos produtos da indústria cultural, poder-se-ia concluir, num primeiro momento, que esta obra por estar sujeita à lógica do referente, sobretudo no que se refere à incorporação de letras de canções divulgadas através do disco -o que equivale a sua apresentação como bens inscritos plenamente na órbita do consumo- perde sua transcendência como registro literário e artístico¹⁸.

De acordo com esta perspectiva, restringindo o relato à mera transposição dos elementos referências que compõem o repertório e a trajetória da cantora, e, paralelamente, limitando-o à simples recriação das repercussões que a música caribenha tem para a diversão e o entretenimento populares, seu valor como discurso estético estaria comprometido haja vista sua pouca relevância para a apreensão crítica da realidade humana. O que se corroboraria ainda mais nos traços que a obra assume dado seu escasso voo imaginativo e sua pouca distinção estilística. Embora não se possam obviar estas características no conjunto do produto literário resultante, talvez con-

venha deslocar o foco valorativo para o que a narrativa expressa sobre o fenômeno musical que a cantora sintetiza, pois por trás da sua projeção como figura chave de uma cultura regida pelo estatuto obrigatório da massificação, desvendam-se os processos de criação de sentido que determinados setores sociais executam ao redor do disco, entendido este na sua dupla condição de fato de comunicação e objeto cultural de consumo.

Por outro lado, a implementação do discurso narrativo se realiza sob a proposta específica de articulação de diversas linguagens, assimiladas sem que exista qualquer subordinação hierárquica ou algum tipo de restrição formal, o que acaba por produzir um deslocamento do literário em direção a essa outra esfera maior do cultural, sem que se origine, necessariamente, a desapareção do perfil estético da obra. Na verdade, de modo diverso ao de outros livros que abordam temáticas similares, já que agora existe um notado interesse por elaborar ficcionalmente biografias de grandes nomes da canção popular, o texto de Umberto Valverde manifesta na sua estruturação e desenvolvimento narrativos uma clara dissolução da linguagem ficcional a partir da consolidação de uma escrita heterogênea, que põe em combinação recursos e modalidades expressivas díssímeis por proceder de linguagens diferenciadas ¹⁹.

Esta obra adquire, então, uma significação que transpassa abertamente o âmbito estrito do literário, sobretudo porque introduzindo-se no território particular da rumba, nos termos descritos, com suas respeitativas modificações no nível da relação com o leitor-ouvinte, termina por focar a dinâmica de um processo cujo sentido último se inscreve no plano da cultura. Daí a combinação de formas discursivas que na sua diversidade responde à mencionada convergência de coordenadas culturais heterogêneas, transformando a narração em peculiar área de encontro de diferentes linguagens, pois como fato de palavra escrita ela se desdobra numa série de registros que vão do literário ao cultural: relato biográfico, depoimento ficcional, informe etnográfico, crônica musical, texto poético ou histó-

ria discográfica.

Em síntese, Celia Cruz: Reina Rumba incorpora ao seu desenvolvimento textual uma variedade de elementos compositivos e formais que impedem sua classificação nos moldes genéricos tradicionais, pois se bem pode ser considerada uma obra de fortes tintes literários, seja pelo emprego de procedimentos do campo ficcional ou pelos recursos discursivos acionados -sem contar as características que conferem os próprios materiais que passam a integrar o enunciado linguístico e narrativo- sua estruturação responde também a um processo de conotações mais amplas e complexas. Trata-se, portanto, de um livro cuja significação literária e estética ecoa numa esfera de valor determinada pela dimensão cultural, sobretudo porque as especificidades do referente e o tipo de tratamento dado a este remetem, em último termo, àquele espaço onde se realizam as operações simbólicas que esta música provoca como produto massivo e popular.

O relato transita, assim, constantemente entre os pólos de uma história articulada de modo direto à realidade empírica, sobre a qual existem numerosos documentos que comprovam sua verossimilitude -vários dos quais transcritos à maneira de substância narrativa-, e uma outra história que, sem perder de todo sua tessitura ficcional e estética, encontra-se mediatizada por essa mesma realidade empírica, com o que ademais de situar-se a meio caminho entre a reprodução do referente imediato e a invenção de uma situação ficcional, ultrapassa as possíveis barreiras que poderiam sujeitá-lo originalmente ao puro plano literário. Consequentemente, como texto a obra se inscreve na órbita específica da tradição letrada; como enunciado narrativo assume, em certa medida, a lógica desses objetos massivos que de referente se transfiguram em elementos discursivo; como projeto literário adere à perspectiva de alguns setores populares para quem a rumba é uma forma de existência.

Em suma, a abordagem dessa figura protagônica da música caribenha e de sua projeção concreta no cotidiano do bairro, a partir da própria identificação do narrador como personagem ligada ao univer-

so melômano e rumbeiro, permite construir uma obra cujo sentido literário e cultural está transcrito e disseminado em várias instâncias de significação. Conjugando elementos compositivos e formais de tão variada índole esta obra se tinge de diversos significados, embora de maneira geral possa-se escolher um deles como o de maior peso e relevância, de acordo à orientação crítica utilizada. Porém, talvez sua real importância como produto de uma prática humana reside precisamente nessa gama de significados, nesse apontar para múltiplas direções, na concreção de um objeto marcado pela heterogeneidade de seus signos e pela imprecisão de seu estatuto discursivo.

Se, por um lado, a reconstituição biográfica da figura da cantora leva a um tipo de historização peculiar que se manifesta no objetivo de presentificar o componente musical, numa indubitável ação de matiz performativo que deixa o leitor na situação de poder entoar o conteúdo textual da canção, o que equivale a introduzir mudanças substanciais na materialidade da escrita e da linguagem narrativa, por outro, tal reconstituição permite realizar, por sua vez, a crônica dos processos inerentes ao campo da canção popular, ora rememorando cantores e orquestras através de alguns trechos inesquecíveis, ora relatando suas atuações antológicas em programas de rádio ou em shows famosos.

Em outras palavras, o enfoque narrativo sobre a trajetória musical e a figura emblemática de Celia Cruz envolve duas questões básicas, estreitamente ligadas entre si: presentificar para o leitor melômano e rumbeiro o universo musical de um de seus "mitos" mediante a transcrição, parcial ou integral, de suas canções, o que permite percorrer o repertório da cantora enquanto se ingressa ao registro de certos aspectos de sua biografia, sem para tanto transpor o nível informativo implícito nas anedotas ou nas declarações que o relato incorpora²²; e recapitular a maneira de crônica parte da história musical do Caribe, seja através das próprias canções integradas ao enunciado narrativo ou das referências diretas aos diversos

gêneros rítmicos que marcam sua evolução, seja por relatar ou descrever cada uma das fases da cantora e suas relações artísticas com outras figuras da canção. A síntese de toda esta ação discursiva conduz a reafirmar literária e musicalmente a Celia Cruz como essência da rumba, porque a rumba é a rainha, e senão que o diga essa multidão anônima que sempre a consagrou como a indiscutível rainha da rumba.

Por isso quem realmente está em capacidade de conferir a dimensão simbólica da cantora é o bairro, são os seus habitantes que esperam a noite ou o fim de semana para romper a rotina da existência, para mergulhar no desfrute da vida ao compasso de uma guaracha ou de um bolero. A música como elemento vital que aguça os sentidos torna-se o centro do decurso humano na medida em que conduz à plenitude do ser, sem importar que no instante seguinte tenha de voltar-se ao cotidiano e deparar com o horrível monstro da normalidade, essa que obriga a cumprir cabalmente todas as normas da ordem social estabelecida. Daí, então, essa disposição para explorar o sentido que a música adquire como esfera articulada ao lúdico, o que equivale a projetar a ação narrativa como a instância à qual se traslada dito sentido, sempre na ótica de quem se encontra inscrito no pólo dos ouvintes e dançadores.

Em suma, o discurso narrativo mostra como uma canção interpretada pela voz da reconhecida cantora cubana representa a possibilidade de celebrar a vida tanto nas suas expressões mais dolorosas como em suas manifestações mais plenas, porque independente de seu significado como produto cultural veiculado para o consumo massivo, ela transmite emoções e sentimentos vinculados à biografia daqueles que optaram pela rumba como âmbito da existência. Só que esta opção leva concretamente a penetrar o lado oculto e proibido da vida para explorar essas zonas desconhecidas onde, sob o impulso sensitivo e rítmico de uma canção inesquecível, o corporal se realize, porque é este elemento a propriedade mais valiosa que possuem esses seres anônimos que percorrem as ruas da cidade transculturada.

Nesse presentificar e mostrar as diversas caras da rainha rumba se mobilizam esquemas compositivos e modalidades discursivas que indicam também uma nova forma de realizar o literário, onde mais do que a construção de uma obra regida por princípios estritamente artísticos se pretende, principalmente, eliminar toda distância em relação ao plano dos acontecimentos que constituem a realidade empírica. Ou seja, a materialidade do discurso literário busca fundir-se à materialidade dos próprios fatos reais, deixando de lado toda pretensão dirigida a proclamar seu antigo estatuto de autonomia, tal como o determina a definição da criação estética. Curiosa maneira de concretizar o pós-moderno desde a linhas marginais de uma modernidade periférica.

NOTAS

- 1.- Peter Bürger analisando as idéias estéticas de Adorno sobre a música faz uma distinção que resulta apropriada para este livro: "O conceito de 'material' aplicado aqui, que elimina o elemento apriorístico do material, absorvendo-o inteiramente na obra e associando-o ao princípio imanente da forma, é revelador porque não se coaduna com o princípio vanguardista da montagem". "O declínio da era moderna", p. 84. Concomitantemente, poder-se-ia dizer que talvez o princípio que rege esta narração seja o da "hibridação", um conceito que refere as práticas pós-modernas, tendentes a "desdefinir" as formas da representação. Cf. Ihab Hassan: "Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno".
- 2.- Cf. Jesús Martín Barbero: De los medios a las mediaciones (sobre tudo o ponto: "Lo popular que nos interpela desde lo masivo").
- 3.- Pode-se dizer que a "voz" da cantante está ligada em muitos países da América Latina ao imaginário e ao lazer dos setores populares. Sua trajetória musical a converte em "personaje ya mitológico para toda la música del Caribe y el continente" Cf. César Miguel Rondón: El libro de la salsa.
- 4.- Este aspecto pode ser associado à discussão sobre a possível ausência de especificidade que sofre o registro literário no marco da cultura pós-moderna. Para Ihab Hassan "a perda da literariedade desestabiliza, pois, a literatura, desmargina-a. Sem constrangimentos formais ou genéricos, a nossa capacidade de fazer sentido específico da literatura diminui, ao mesmo passo que a nossa liberdade enquanto leitores aumenta". Op.cit. p. 62. Cf. igualmente: Linda Hutcheon: Póetica do pós-modernismo.
- 5.- Cf. Teixeira Coelho: O que é indústria cultural
- 6.- Esta operação remete diretamente a um dos traços que, segundo Jameson, caracterizam os diferentes pós-modernismos: a eliminação da fronteira "entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial"; fato que, entre outras coisas, provoca "el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos". "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 142. Cf. também: Gianni Vattimo: A sociedade transparente (em especial: "A arte da oscilação").

- 7.- Não se pode deixar de lembrar aqui que a publicação deste livro provocou algumas controvérsias entre críticos literários e comentaristas culturais hispano-americanos. O núcleo das divergências, além da candente questão política colocada pela figura de Celia Cruz, exilada cubana morando nos Estados Unidos, era a de considerar ou não esta obra dentro dos parâmetros canônicos do literário. Situação que contrasta com as palavras que apresentam a obra na contracapa: "un auténtico hito en la literatura latinoamericana".
- 8.- Resultam pertinentes a este respeito, embora estejam referidas a um outro contexto, as palavras de Mikhail Bakhtin: "As representações específicas das linguagens e dos estilos, sua organização, sua tipologia (elas são muito heterogêneas), a combinação das linguagens no romance, suas inter-relações dialógicas, tais são os problemas fundamentais da estilística do romance". Questões de literatura e estética, p. 371.
- 9.- Analisando o "novo espaço" onde transitam os artistas pós-modernos, Fredric Jameson afirma o seguinte: "Los intentos distorsionados e irreflexivos de la más nueva producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio tienen entonces que ser considerados, a su manera, como nuevos acercamientos a la representación de una (nueva) realidad (para hacer uso de un lenguaje más anticuado) (...) pueden, por tanto, interpretarse como nuevas y peculiares formas de realismo (o al menos de mimesis de la realidad)", Op. cit., p. 170.
- 10.- Ver nota 2 do ponto anterior e Linda Hutcheon: Poética do pós-modernismo ("A intertextualidade, a paródia e os discursos da história").
- 11.- Cf. Jesús Martín Barbero: Op. cit. (sobretudo a terceira parte do livro) e José Guilherme Cantor Magnani: Festa no pedaço.
- 12.- Num certo sentido é possível pensar na hipótese de que este livro responda a um projeto "desconstrucionista": "Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em interseção com outros textos, produzindo mais textos (...) o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro". David Harvey: Condição pós-moderna, p. 53.
- 13.- O trecho sublinhado pertence à letra de uma canção identificada pelo autor do trabalho.

- 14.- Cf. Carlos Monsivais: "La agonía interminable de la canción romántica".
- 15.- O trecho sublinhado pertence a fragmentos de letras de canções identificados pelo autor do trabalho.
- 16.- A parte sublinhada corresponde à letra de uma canção interpretada por Celia Cruz para "narrar" sua própria biografia musical.
- 17.- Heloisa Buarque de Holanda refere este aspecto nos seguintes termos: "registra-se também na recepção da obra de arte, o declínio do que Jameson define como a 'emoção hermenêutica', marcada pela idéia de uma fascinação 'inerente' ao objeto artístico diretamente vinculada à 'natureza' de seus conteúdos e subtextos cuja densidade requer uma interpretação especializada. Esta emoção, que diz respeito à noção de profundidade da obra de arte, estaria sendo substituída por um novo tipo de percepção estética centrada não mais em 'sentimentos' cognitivos mas em níveis variados de intensidade receptiva", "Políticas da teoria", p. 9.
- 18.- Esta visão transparece, por exemplo, quando Tânia Pellegrini examina a prosa contemporânea brasileira: "Vazada numa linguagem voluntariamente assimilável pelo público, centrada em situações, signos e objetos massificados, numa espécie de novo populismo, ela não pretende representar a vida (...) nem sequer analisá-la ou interpretá-la (...) mas torna-se uma imitação deliberada de si mesma, de outros gêneros literários ou qualquer outra linguagem, criando uma 'metaficção' solipsista, de acordo com o princípio da melhor performance (linguística?) (...) sua recusa a qualquer noção estética na verdade significa uma inescapável simbiose com a mercadoria", A imagem e a letra, p. 211.
- 19.- Deve-se destacar neste sentido a incorporação de várias fotografias de Celia Cruz, o que, logicamente, se torna um recurso a mais para a presentificação do mito musical.

IV. La guaracha del Macho Camacho: a diluição pós-moderna da realidade.

Que controvertida e contagiante melodia é essa que se apodera de um tropicalíssimo país chamado Porto Rico? Que estranhas personagens são essas que parecem simular figuras postas para dançar ao ritmo irresistível de uma guaracha? Que tipo de narração é essa que se estrutura e desenvolve sobre uma intrincada rede de jogos linguísticos e intertextuais? Que classe de escrita é essa que termina transformando o enunciado **novelesco** em complexo arremedo paródico? Que implicações derivam dessa linguagem ficcional que corroe e dessacraliza o humano e o divino até sua total degradação? Que significações finalmente contém La guaracha del Macho Camacho enquanto produto de caráter estético e cultural?

Estas interrogações expressam de modo geral algumas das inquietações que desperta a obra do escritor Luis Rafael Sánchez. Trata-se de um texto que junto a um acentuado **matiz** carnavalesco se caracteriza por seus particularíssimos procedimentos e esquemas narrativos. Se num primeiro momento a obra pode ser apreendida como uma evidente transposição literária da realidade porto-riquenha, ou, em termos um pouco diferentes, como a representação estética do universo cultural que rege a vida do país antilhano, aspectos sobre os quais se têm levantado quase todas as interpretações e avaliações críticas, logo se impõe a própria concretude do objeto **novelesco** cuja base de sustentação remete a princípios construtivos da mais nova ordem. Por mais evidentes que resultem as alusões ao estatuto colonial de Porto Rico ou as referências ao modo como esta situação se materializa, não se pode obliterar o fato de que suas significações dependem precisamente do modo como se articulam dentro do todo ficcional. Por isso, neste caso, o sentido da narração está determinado por uma nova forma de relação entre o discurso literário e o

plano da realidade, e na qual o primeiro se coloca não mais como a traslação mimética ou a interpretação ontológica do segundo, mas como imagem especular dessa realidade em virtude da metaforização de seus mecanismos de funcionamento.

De acordo ao anterior convém destacar, em primeira instância, a singular estrutura do romance. Destinada a narrar "o sucesso lisonjeiro obtido pela guaracha do Macho Camacho A vida é uma coisa fenomenal" e "alguns extremos miseráveis e esplêndidos de certos patrocinadores e detratores", tal como se informa ao leitor-ouvinte já no fragmento inicial, a obra responde a uma curiosa planificação cujas linhas diretrizes resultam equivalentes às que caracterizam certas áreas da comunicação publicitária e radiofônica; além de, por outro lado, tal planificação estar sujeita à dinâmica que subjaz a esses peculiares objetos que brotam da indústria cultural, e cujo destino é o de serem incorporados à engrenagem do mercado consumidor.

À medida, então, que La guaracha del Macho Camacho se aproxima de fenômenos intrinsecamente ligados ao processo massificador da cultura, com todas as implicações que este fato acarreta, sua estrutura passa a depender de uma estratégia ficcional dirigida à reprodução da lógica que permeia as manifestações de dita cultura massificada. Assim, a materialidade do discurso narrativo, enquanto realização estética, desloca-se para uma outra dimensão, deixando à mostra uma outra forma de conceber o literário, tributária neste caso de uma realidade profundamente marcada pelos signos contemporâneos da cultura.

Não obstante as dificuldades que o texto apresenta para o uso de uma terminologia crítica precisa, o que já é indicativo do tipo de elaboração ficcional implementado¹, é possível observar a existência de um eixo motor que organiza os diferentes planos compositivos da narração. Isso vai-se traduzir concretamente da seguinte maneira: os distintos "episódios" que vão desenvolvendo a trama que envolve as "personagens" protagônicas, todas elas indissoluvelmente interligadas pelos compassos dessa reiterativa mas sempre contagian

te guaracha, são mediados por uma série de pequenos textos que reproduzem a "voz" de um locutor de rádio, um narrador que através de suas intervenções e seu peculiar estilo discursivo realiza a apresentação da peça musical. Em termos estruturais essa mediação significa adotar no terreno do romance um esquema similar ao que têm alguns programas radiofônicos. Este procedimento leva, independentemente do caráter paródico que possa assumir, o que de todo ponto de vista tem uma importância vital para a determinação do sentido da obra, a equiparar o discurso literário a esses produtos culturais veiculados pela rádio, principalmente no que diz respeito a seus princípios organizativos e à funcionalidade de seus materiais.

Em outras palavras, a incorporação explícita de um narrador-locutor intermediando o enunciado da ação romanesca que compromete os cinco protagonistas remete, por associação direta, a esses modelos radiofônicos usados para a difusão de certas expressões musicais de caráter massivo e popular. Daí, pois, a assimilação do romance a esse tipo de programa em que o apresentador comenta entre uma e outra canção os sucessos musicais do momento, ressalta os arranjos e as originais interpretações, reafirma o estilo inconfundível de cantores e orquestras, e, finalmente, convida todo mundo a bailar ao ritmo de um saboroso son ou de uma melodiosa guaracha.

Com isso o corpus narrativo vai-se dividir basicamente em dois grandes blocos, equivalentes, em virtude da perspectiva adotada, aos que conformam alguns roteiros ou matrizes de rádio: de um lado, o texto de quem comanda do microfone a "discoteca Popular" que transmite para um suposto público rádio-ouvinte; de outro, o conjunto global desses vinte "episódios" que integram o grande painel novelresco, distribuídos espacialmente à maneira de peças musicais, como fica corroborado na ordem sequencial e na dinâmica interna de cada um. Portanto, as linhas estruturais desta obra reimprimem sob uma tonalidade paródica um dos mais conhecidos formatos do mencionado meio de comunicação, sendo que os diferentes "episódios" corresponderiam a cada uma das canções selecionadas para a evolução do pro

grama, enquanto que as diversas intervenções do locutor cumpririam a evidente função das chamadas "cortinas", com o qual termina por transferir-se ao campo ficcional toda a racionalidade operacional de alguns segmentos da indústria cultural.

Contudo, esta transferência não se limita apenas aos aspectos puramente estruturais, já que a narração também reproduz em outros níveis a mesma lógica que domina o universo de uma cultura caracterizada pela massificação e o espetáculo, e na qual muitas das suas expressões e produtos não passam de meras simulações do real. Operação esta que conduz, irreversivelmente, à própria mutação do objeto ficcional, pois agora passa a se reger por parâmetros culturais e literários de novo tipo. Ora, a densidade e tessitura ficcionais deste livro apontam, sob a imagem aparential do jogo paródico, para um estratégico projeto de desconstrução narrativa; projeto que coloca em xeque o patamar sobre o qual se erigia tradicionalmente o romance moderno², além de tornar insuficientes ou mesmo insubsistentes os critérios de avaliação que sujeitam a importância da obra tanto à originalidade da linguagem como à concretização de uma poética de traços individuais.

Dito projeto começa a ser desenvolvido, então, através da figura do locutor, desse animador de programa de rádio que com seus giros idiomáticos, suas frases reiterativas e rimadas, suas falsas posturas intelectuais, sua irreverência burlesca e seu franco estilo popularesco, perde-se num intrincado labirinto retórico que leva, no interesse de cativar a atenção do público ouvinte, a converter a palavra, por meio de tais recursos, em um espetáculo. Seria este o objetivo central de suas diversas locuções que se valem a todo momento das artimanhas de uma linguagem de fortes matizes publicitários:

Y señoras y señores, amigas y amigos, porque lo dice el respetable público y el respetable público es el que lo dice y digo yo que lo que dice mete mieditis, continúa en el primer e indiscutible favor del respetable público, a través del primer desfile de éxitos de la radio antillana, transmitiendo por la primera estación radiodifusora o pri-

mera estación radioemisora del cuadrante antillano, con super antena trepada en el superpico del super país, continúa, repito para consumo de los radioyentes que 3
(p. 25)

Junto ao evidente tom carnavalesco que se aprecia na coloquialidade e prosódia deste primeiro fragmento, ressalta, também, o tipo de apelo ao qual se recorre no intuito de conquistar essa audiência mas siva de ouvintes. Assim enquadrado, o discurso se dirige a destacar os atributos e qualidades dessa guaracha que reconhecidamente determina todas as instâncias da vida de um país:

Acaban de empezar a oír mi acabadora Discoteca Popular, que se transmite de lunes a domingo de doce del mediodía a doce de la medianoche por la primera estación radiodifusora y primera estación radioemisora del cuadrante antillano, continúa en el primer e indispensable favor del respetable público, después de ocho semanas de absoluta soberanía, absoluto reinado, absoluto imperio, esa jacarandosa y pimentosa laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosófica guaracha del Macho Camacho La vida es una cosa fenomenal. (p.39)

Sem dúvida, a inventividade do animador e sua destreza performática, materializadas em suas aliterações e repetições, nos seus adjetivos sonoros e surpreendentes, nas suas frases bombásticas e sugerentes, vão criando o clima de um autêntico show radiofônico em clara correspondência com o produto musical que se difunde. Porém, como se trata de uma transmissão destinada a um público massivo que a companhia com fervor o êxito de tão incomparável guaracha, o locutor sabe que seu discurso precisa recorrer também a certos elementos que possibilitem a identificação do objeto cultural com o cotidiano do ouvinte, única maneira de garantir a efetividade da palavra como instrumento e resultado do seu trabalho. É nesse sentido que a linguagem empregada procura colocar-se no mesmo registro daquele que os setores populares utilizam para a comunicação diária:

... Y es que, señores, amigas y amigos, nada hay tan titanescos como un hombre del pueblo que hace valer sus talentos que Dios le dio y que no los compró en la Plaza del Mercado de Río Piedras ni los compró en Bargain Town. El Macho Ca-

macho es un talento innato, de los que no tuvo un chupón para mamarse los washingtones, de los que tuvo que mamarse ... la pelambreira bien mamadita. (p.89)

Esse uso contínuo de expressões e figuras procedentes de uma linguagem que bem poderia denominar-se de chula, tomando como referência obrigatoria os contrastes que estabelece com a norma culta, o que e limina toda intenção pejorativa no uso do termo, serve ao longo das diversas locuções como âncora essencial do discurso. Dada a finalidade de não se distanciar de seus ouvintes, o locutor articula sua linguagem radiofônica mesclando, a partir de uma estratégia linguística bem definida, fórmulas de cunho publicitário e construções verbais de origem popular:

Y señoras y señores, amigas y amigos, ese hombre se sienta un día y escribe una guaracha que es la madre de las guarachas, sabrosa, dulzona, mamasona. Y esa guaracha por ser tan de verdad se va al cielo de la fama, a los primeros pupitres de la popularidad, al repertorio de cuanto combo está en el guiso, a los cuadrantes de cuanto combo está en la salsa y el combo que no está en la salsa no está en ná. (p.101)

Nesta linha, se bem que num outro plano, o locutor joga também com os elementos referenciais que constituem o mapa musical de uma época. Daí, então, a necessidade de evidenciar a transcendência do fenômeno comparando-o com figuras da canção popular, com algumas das estrelas que conquistaram um lugar privilegiado junto a diferentes setores do público ouvinte:

Y la arrebatación del momento, señoras y señores, amigas y amigos, fugada del cacumen del Macho Camacho para imponerse le a la imposición del dúo de quejosos Sandro y Rafael, a la Reina de la Canción Latina Lucecita, por encima del fabulón Tom Jones, deja botadísimo a Chucho Avellanet, la que canta por cantar en la cola se fue a quedar, la pela le da a Serrat, no se salva ni el grandioso Danny Rivera, todos liquidados por el empuje arrojador del Macho que es como decir el cura o el pastor o el evangelista de la cosa. (p.159)

Como se pode observar em cada uma destas locuções, para alcançar um

bom grau de eficiência e para manter a atenção do respeitivo ouvinte-leitor a ação discursiva precisa mover-se num terreno onde confluam indistintamente aspectos culturais de índole massiva e popular. Seja no que respeita à esfera linguística, seja no que está relacionado ao campo do imaginário social, os dois universos se entrecruzam no produto radiofônico. Daí essa diversidade de fatores heterogêneos que passam a integrar o texto do locutor, e entre os quais não poderiam faltar, obviamente, aqueles que de modo indireto realçam a interpretação musical:

Y señora y señores, amigas y amigos, ese trio de trompetas trompeteras que integran esos tres terríficos de la trompeta que son el propio Macho Camacho en persona, el zancudo Marcano y Edí Gómez, no tiene rivalidad, cuando a soplar llaman. Rivalidad ni comparación. Y esa batería, señoras y señores, amigas y amigos, qué batería más batería es esa batería. (p.147)

Y señora y señores, amigas y amigos, qué bien castiga, fue tea, tortura los cueros ese atacante ejecutante que es el Corino Alonso. El criminal del bongó es llamado, el mamito del pellejo seco, el papasón del curtido, el fuápete de las nenas. (p.171)

O paroxismo desencadeado pela guaracha se condensará finalmente nos qualificativos usados para definir o autor de tão extraordinário objeto cultural, num claro reconhecimento de seus atributos individuais, tal como se aprecia na enumeração das infinitas virtudes que caracterizam o conteúdo textual e melódico de sua original criação. Portanto, a audição deve chegar a seu termo uma vez enumerados os principais aspectos que identificam o compositor e seu produto musical:

Y señoras y señores, amigos y amigos, aquí está la guaracha del Tarzán de la cultura, el Superman de la cultura, el James Bond de la cultura, aquí está y está aquí la ecuménica guaracha del Macho Camacho La vida es una cosa fenomenal. (p.247)

A sequência indica, então, que é hora de escutar (lêr) os arrebatadores acordes dessa guaracha que provoca as mais encontradas reações, seja porque passa a ser considerada por alguns um bom exemplo

do que pode ser um vulgar ritmo marginal, seja porque para outros expressa de maneira sábia certas verdades profundas da existência:

La vida es una cosa fenomenal
 lo mismo pal de alante que pal de atrás.
 Pero la vida también es una calle cheverona,
 arrecuérdate que desayunas café con pan.
 Ay sí, la vida es una nena bien guasona
 que se mima en un fabuloso Cadillac.
 La trompeta a romper su guasimilla,
 las maracas que no cejen pa trás,
 y los cueros que suenen a la milla,
 que la cosa no puede reposar,
 que la negra quiere sudar,
 que la negra se va a alborotar. 4

(p.256)

É importante assinalar que a inclusão da letra no final de texto se gue o referido plano de substancializar no terreno ficcional, se bem que com uma clara intenção paródica, o esquema desses programas que as emissoras comerciais destinam para a divulgação dos produtos lançados pela indústria discográfica. Por isso, de uma perspectiva global, essa inclusão responde à ordem sequencial que se estabelece a partir do traslado do modelo radiofônico, base sobre a qual se es truturam cada um dos blocos que compõem o enunciado narrativo do ro mance.

Vistas no seu conjunto, todas as intervenções do locutor conformam um único e grande texto, e como tal cumpre dentro da obra um mesmo papel em duas direções complementares, isso de acordo a sua colocação espacial no terreno da geografia no velesca. Isto é, a ação verbal do apresentador pode ser apreendida de dois ângulos dife rentes, só que devido a seu desdobramento como parte da trama fic cional seu desempenho remete sempre a uma função idêntica: conduzir a ação narrativa à simulação de um tipo particular de programa de rádio.

Se, por um lado, toma-se a ordem da apresentação do enunciado textual poderá perceber-se, tal como foi indicado em linhas anterio res, como os distintos fragmentos que correspondem a cada uma das intervenções do locutor equivalem, seguindo a referida sequência do

formato radiofônico, às "cortinas" que estabelecem a ponte entre uma canção e outra em certos programas musicais. O fato de essas locuções estarem reduzidas a trechos curtos ajuda a criar a imagem respeitiva em termos de representação gráfica, daí que o diagrama resultante possa ser sintetizado da seguinte maneira:

Locutor - episódio (canção) - locutor - episódio (canção) -
locutor - episódio (canção) - ... : Programa

Por outro lado, se se considerassem todos os fragmentos como partes consecutivas de um só texto caberia concluir que sua disposição gráfica aponta para a transformação dos dois citados blocos, sendo que um deles representaria o âmbito do programa "Discoteca Popular", enquanto que o outro estaria ligado à suposta narração de um banal acontecimento que reúne aos protagonistas-ouvintes. Neste caso o mapa arquitetônico da narração se desenharia da forma seguinte:

Locutor - locutor - locutor - canção (guaracha): Programa
Episódio - episódio - episódio - episódio: História dos radiouvintes.

Em ambos os casos um dos pólos funciona como eixo estruturador do entrançado ficcional, e esta função fixa é a que permite construir uma matriz equivalente à utilizada por dito meio de comunicação, mais especificamente à que se projeta na transmissão de muitos de seus programas.

Essa correspondência que a obra estabelece com o universo do rádio implementando de modo paródico alguns de seus mecanismos operacionais, o que leva, entre outras coisas, a imprimir à escrita certos traços próprios da fala e a submetê-la a procedimentos derivados do registro musical, comporta, por sua vez, a adoção de uma perspectiva literária fincada principalmente no terreno da dita cultura de massa, com o qual o fluxo narrativo termina por se deslocar para um tipo inédito de representação estética. Assim, o fundamental desse projeto narrativo gira em torno da criação de um objeto dirigido a reproduzir na sua materialidade e sentido os processos que a lógica

do referente provoca. Daí que a vital importância dos jogos paródicos deva ser entendida, além de qualquer consideração conteudística respeito ao elemento parodiado, em relação ao papel que desempenham na concretização da estratégia traçada: o romance como imagem especular da realidade específica.

A partir desta colocação pode-se afirmar que o texto de Luis Rafael Sánchez absorve (mimetiza) os mecanismos pouco visíveis da cultura do espetáculo⁵. Em outras palavras, esta obra na sua qualidade de invenção ficcional se apresenta em absoluta consonância e simetria com esses diversos mecanismos que passam a dominar o novo campo da cultura. A consequência mais imediata será a eliminação da tradicional distância que separava o fato artístico do seu referente empírico. Com isso, a pretensa autonomia do produto literário, expressa emiúde na idéia que concebe a obra como sendo a leitura estética que uma consciência realiza sobre os dilemas humanos, é colocada em questão através da ação narrativa. Isso vai-se condensar na implementação de um discurso caracterizado por sua intencionalidade performática, sobretudo quando penetra no campo simbólico criado por uma sofisticada rede de imagens coisificadas que circulam como apetecíveis objetos para o consumo⁶, e se coloca dentro do imaginário social de um país imobilizado entre os interesses da dominação colonial e do mercado capitalista.

Como se manifestaria, então, esta virada nos padrões narrativos e na linguagem ficcional no plano das figuras que integram o pólo receptor do programa musical? Que mudanças acarreta essa virada na construção desse outro bloco composto pelos "patrocinadores e detratores" da guaracha? A resposta a estas questões conduz à observação inicial dos comportamentos de uma escrita cujos traços essenciais resultam da mescla heterogênea e planeja de elementos. Dada a presença marcante de fatores compositivos derivados das mais variadas instâncias culturais, o texto na sua corporeidade de enunciado literário e artístico passa a dirigir-se por princípios narrativos de outra ordem, tal como se pode verificar nos aspectos técnicos e

formais empregados ou nas fórmulas e modalidades discursivas utilizadas.

Vê-se que o desenvolvimento e a articulação do conjunto de "episódios" que compõem o painel narrativo dos "ouvintes" estão atrelados ao já referido projeto de desconstrução narrativa. De acordo aos novos parâmetros que a obra adota, o registro ficcional passa a distinguir-se principalmente pelo esgarçamento da densidade narrativa. Daí o fato da história, compreendida como esse fenômeno que desencadeia e justifica a ação da palavra para a representação sensível do mundo, deixar de ter importância ao se deslocar para um lugar secundário. Basta observar neste caso específico como a confluência de jogos linguísticos e intertextuais é o fator chave para a definição da urdidura ficcional e do enunciado narrativo. O relatar como essência da narrativa perde assim sua espessura.⁷ Ou seja, a desconstrução implica na alteração profunda das próprias bases de sustentação desse gênero literário chamado romance.

Segundo o enfoque interpretativo aqui formulado La guaracha del Macho Camacho parodia de maneira geral a matriz de um certo tipo de programa de rádio. Contudo, em virtude do movimento sequencial que se produz quando o texto passa da instância do locutor para o âmbito dos ouvintes protagônicos, os universos narrativos que se constituem diferem gradativamente na medida em que se projetam como pólos diferenciados da representação, cada um com sua própria lógica interna ainda que em relação direta com a estratégia do todo ficcional. Se, por um lado, a obra como proposta estética ensaia representar o processo ligado à recepção de mensagens (publicitárias e musicais) por parte de um heteróclito público consumidor, por outro, a especificidade resultante do esquema bipolar conduz a evidentes diferenças compositivas entre os dois blocos.

Portanto, cabe concluir que o romance ao parodiar um determinado modelo comunicacional remete toda a ação narrativa a duas esferas separadas: a da mensagem que a figura radiofônica emite sob o formato do mencionado programa e a do intrincado mapa simbólico dos ou

vintes onde essa mensagem circula. Por isso a distância entre ambas as esferas traduz em termos narrativos uma distinção básica que coloca em planos diferenciados o produto transmitido pelo emissor e as mediações para seu consumo no marco de um complexo espectro cultural.⁸ Fundamento sobre o qual se explicam as particularidades do discurso narrativo em cada bloco respectivo.

Dispostos numa orquestrada sequência, os vinte "episódios" abordam a "biografia" individual de cinco personagens que se entrelaçam, sem qualquer vínculo explícito, numa curiosa coreografia ficcional sob os compassos rumbeiríssimos de uma vibrante guaracha⁹. Na verdade, os acordes da célebre peça musical se convertem no fundo sonoro sobre o qual cada protagonista executa os passos de sua dança particular, só que acatando os limites de um amplo "salão" em cujo espaço se justapõem e associam os mais variados e contraditórios ingredientes culturais. Sob tais coordenadas a evolução individual e coletiva do baile que realizam as personagens, no sentido metafórico que revelam suas particularidades "biográficas", passa a depender tanto dos compassos rítmicos da onipresente guaracha como também das interferências ocasionadas pela dinâmica do "salão" especialmente a nível dos processos simbólicos que de modo simultâneo o correm no seu interior.

De acordo ao plano diretriz que rege o território dos "ouvintes", pode-se dizer que o texto percorre, a partir de um hipotético engarrafamento de trânsito, a geografia singular dos protagonistas seguindo um rigoroso esquema sequencial. Desta maneira, o mapa composto pelos citados vinte "episódios" vai-se dividir consequentemente em cinco regiões. Cada uma delas marcada por um alto grau de autonomia na medida em que circunscreve as fronteiras específicas de uma personagem. Isto significa que o conjunto de fragmentos está organizado em consonância ao plano espacial, dado que, segundo o núcleo da ficção, os cinco protagonistas se encontram situados em posições e lugares diferentes não obstante todos, por sua vez, estejam envolvidos por um mesmo e heterogêneo universo referencial.

Em síntese, a ordem estabelecida pela sequência responde em outra instância ao próprio diagrama espacial que a obra implementa, já que em termos de representação a narrativa se desdobra em cinco séries simultâneas, para assim dar conta da correspondente confluência das personagens nas coordenadas que as agrupam e identificam. Trata-se, então, de um procedimento cujo sentido consiste em adaptar a arquitetura do romance aos princípios fundamentais de um mundo onde o decorrer temporal perde relevo, sobretudo por força do domínio cada vez maior do sincrônico e espacial que se impõem com a paulatina eliminação da história¹⁰.

Sobre a base destas colocações os "episódios" em questão podem ser vistos de uma dupla perspectiva: por uma parte, como elementos primordiais desse jogo implícito na assimilação do fato ficcional a um programa de rádio; por outra, como séries paralelas que facilitam o registro simultâneo da trama que envolve os cinco "ouvintes" protagônicos. Em ambos os casos o essencial gira em torno da lógica que introduzem para a ação de equiparar o objeto narrativo a certos modelos simbólicos e materiais do referente; tal como se corrobora, por exemplo, no tipo de racionalidade operativa sobre o qual se levanta todo o andaime ficcional e cujo estatuto pertence ao domínio de sistemas inscritos no campo tecnológico e já não no literário. Daí que este romance, ao mesmo tempo que absorve e substancializa essa mecânica funcional que governa seu respectivo e imediato horizonte histórico, adquira a dimensão significativa de ser imagem especular desse mesmo horizonte.

Em definitivo, os traços principais que distinguem esta obra conduzem, além de sua equivalência efetiva com o mundo radiofônico ou com o circuito da comunicação, à órbita desses múltiplos processos que irrompem no terreno cultural das sociedades pós-industriais ou de consumo. Como produto estético, ademais de incorporar modelos discursivos de cunho publicitário e comercial, de transferir ao corpus textual inúmeras referências originárias de meios massivos como o cinema ou a televisão, e de conferir a certos conteúdos te-

máticos um tratamento similar ao que o mercado dá a seus objetos "coisificados", mimetiza na sua própria planificação estrutural e formal, a lógica dos procedimentos tecnológicos de reprodução. O círculo se fecha na medida em que o livro como totalidade passa a funcionar como esses objetos que, postos em circulação através de artifícios altamente tecnologizados, servem para alimentar e satisfazer as demandas do imaginário de uma sociedade onde o valor individual se mede pelo consumo.

Daí que por trás dessa máscara dos jogos paródicos e intertextuais possa detectar-se, então, a presença de um esquema narrativo cujos parâmetros parecem reproduzir uma matriz tecnológica. Se se observam do ângulo de sua articulação, os vinte fragmentos estão ligados entre si como peças intercambiáveis, pois se algum tipo de alteração se registrasse o resultado seria idêntico ao original. Ou seja, as unidades do conjunto respondem a um modelo altamente operacional cuja mecânica leva a imprimir ao corpus narrativo uma organicidade e coerência identificáveis às do universo das tecnologias, sobretudo quando se percebe como sob as linhas de desenvolvimento sequencial e serializado permanece uma matriz claramente identificável.

Em outras palavras, os fragmentos que enformam o referido bloco dos protagonistas estão ajustados, independentemente da ordem de apresentação, a uma peculiar e eficiente matriz, dentro da qual se contemplam também as distintas intervenções do locutor. Tal matriz poderia ser transcrita em termos gráfico-visuais da maneira seguinte:

Locutor (Personagem 1)	Locutor (Personagem 1)	Locutor (Personagem 1)	Locutor (Personagem 1)
Locutor (Personagem 2)	Locutor (Personagem 2)	Locutor (Personagem 2)	Locutor (Personagem 2)
Locutor (Personagem 3)	Locutor (Personagem 3)	Locutor (Personagem 3)	Locutor (Personagem 3)
Locutor (Personagem 4)	Locutor (Personagem 4)	Locutor (Personagem 4)	Locutor (Personagem 4)
Locutor (Personagem 5)	Locutor (Personagem 5)	Locutor (Personagem 5)	Locutor (Personagem 5)
			Guaracha

Assim, do caráter instrumental que um tal esquema adquire, resulta fácil destacar como seu funcionamento depende da combinação de uma gama de interconetados fatores: regularidade, repetição, racionalidade, planificação, etc. Esta lógica construtiva permite ser colocada à prova através de um simples exercício especulativo: cada fragmento ou parte tomado como elemento separado pode deslocar-se e ocupar o lugar de qualquer outro, sem que se produza alguma mudança no nível da significação e do sentido da obra. Portanto, deixando de lado os conteúdos ou os materiais que enformam os distintos momentos da narrativa, e considerando a possibilidade de alterar a citada sequência discursiva, sempre persistirá uma mesma matriz estrutural e formal¹¹.

Mas a adoção de uma matriz de tal índole só se explica se relacionada à estratégia global do romance, na medida em que esta aponta, como já foi assinalado, para esse acoplar dentro do terreno ficcional os mecanismos inerentes à denominada cultura de massa ou do espetáculo. Uma ação que se vai traduzir concretamente no citado projeto de desconstrução narrativa. Daí a particular importância de certos aspectos compositivos, especialmente os que se vinculam à perda de espessura que sofre a narratividade e, logicamente, à própria renovação dos padrões narrativos modernos.

Como já se disse, o discorrer ficcional ao redor desses "ouvinhas" que compõem o pólo receptor tem como ponto de início um engarrafamento de trânsito, incidente que, situando-os a todos sob coordenadas espaciais bastante precisas, os coloca na idêntica posição de uma espera que consome por razões diversas e divergentes suas respectivas energias, sem que haja algum tipo de indício sobre a possível duração de tal sucesso. Daqui se depreende um elemento de vital importância para a trama do romance: os protagonistas forçados a assumir uma conduta meramente passiva frente à realidade exterior, pois por mais que se desesperem estão submetidos à inércia provocada pela paralisação, convertem-se em alvos potenciais para a observação justamente por permanecerem retidos no seu lugar de espera. Em

ambos os casos o predominante se manifesta nesse girar ao redor de uma atitude contemplativa, seja porque ante seus olhos desfilem incessantemente os signos mais característicos do universo onde se encontram mergulhados, seja porque passem a integrar numa curiosa metamorfose a paisagem com a qual se deparam os habitantes de uma inominada cidade.

Uma rápida visita a alguns pontos do mapa narrativo permite apreender a maneira como cada protagonista se situa e comporta frente a essa dinâmica urbana que irrompe com toda sua força por trás de um banal incidente de trânsito. Porque mais do que um simples fundo cenográfico, a cidade se projeta neste romance na sua condição de espaço material e simbólico como autêntico referente interno, a ponto de operar-se uma significativa indistinção, devido à quantidade de elementos e assuntos trasladados entre as duas instâncias representadas pela cidade empírica e seu equivalente literário.

De acordo, então, com a ordem de apresentação do elenco, quem primeiro aparece é uma figura feminina, um ser anônimo que aguarda impaciente a chegada de seu amante, um dos detidos, talvez, no imenso congestionamento:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de viveme e tócame, las piernas cruzadas en cruz. La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular. Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ven?, cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes: el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, empuetece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas (...)

Vuelta y vuelta, para espantar el zumbido de este tiempo que hoy le sobra a manos llenas, miércole hoy, tarde de miercoles hoy, tararea la guaracha del Macho Camacho y la redobla con golpe singular de zapatón singular: la vida es

uma coisa fenomenal: el aforismo cumbre de la guaracha que ha invadido el país (...)
(pp. 13-15)

Este trecho inicial chama a atenção para uma narrativa que procura estabelecer desde o começo uma aberta cumplicidade com o leitor, não apenas pela evidente adoção de um tom coloquial e o agudo e constante humor por parte da voz que narra, como também pelo apelo explícito para que o leitor assuma a postura de simples espectador. E como de observar se trata, o primeiro aspecto a assomar com absoluta nitidez são as imagens através das quais a personagem passa a ser descrita, uma vez aceito o jogo de acompanhar a ação enunciativa com um atento mas descomprometido olhar. Com sua riqueza plástica e toque grotesco estas imagens configuram uma visão da protagonista muito próxima da caricatura. Traço que pouco a pouco irá-se acentuando à medida que a vista percorre todos os detalhes do desenho. Na verdade, as peculiaridades destacadas pelo narrador respondem a essa perspectiva específica de caracterizar as personagens como projeções estereotipadas do referente, o que implica numa exageração dos traços para que possam alcançar o perfil de figuras emblemáticas, sobretudo de alguns dos tipos sociais que convergem e antagonizam no espaço de um nada imaginário país chamado Porto Rico.

Por isso a personagem ganha contornos que superam a dimensão que corresponde a um sujeito individualizado, ou seja, deixa de ser a manifestação de uma consciência que manifesta o conflito existencial, nos termos já conhecidos dos dilemas subjetivos e as posturas éticas que envolvem a experiência humana. Nesse sentido, a imagem inicial que o narrador entrega da protagonista, centrada exclusivamente no seu visual de fêmea, com o consabido realce dado pelos objetos que enfeitam seu corpo, colocam-na no território indiscutível do caricatural: "contratada para vésperas de noite e sessões crepusculares, Belle de Jour insular". O posterior curso do relato virá confirmar ainda mais essa impressão, pondo em destaque, sempre do ponto de vista de quem enuncia, os detalhes que a transformam em cópia deformada de um modelo de mulher, com a ressalva de dito modelo

ter sido construído pelos meios massivos de comunicação para ser divulgado e promovido como "símbolo da erótica nacional". Daí deriva, finalmente, essa perda total de profundidade que a converte numa personagem cuja identidade está associada aos produtos e objetos elaborados pela indústria cultural:

(...) es adoratriz de la artista Iris Chacón, la casita de Martín Peña la tiene empapelada con portadas de Vea, Teveguía, Avance, Estrellas, Bohemia en las que la artista Iris Chacón es la oferta de una erótica nacional: envidia de culiguardadas, fantasía masturbante de treceañeros, sueño cachondo de varones, razón de la bellaquería realenga. (pp.17-18)

O primeiro parágrafo citado introduz também esse aspecto compositivo que passa a constituir um dos princípios básicos do livro: a intertextualidade. Neste caso, a referência ao conhecido trabalho do antropólogo Lévi-Strauss longe de conferir profundidade ao discurso ficcional, cumpre a simples função de jogo retórico que confirma o desajuste entre o elemento natural e as imposições do mercado, entre os ditames do meio e da raça e os valores utilitários de uma cultura comercial. Assim, a apropriação do título de um livro para associá-lo a teses do pensamento positivista com o intuito de ratificar a imagem clássica sobre o trópico, na sua acepção de universo humano e geográfico, onde domina o instintivo, não está dirigida a estabelecer um diálogo ou um debate com a tradição erudita das disciplinas do conhecimento social e filosófico. Pelo contrário, sua utilização referencial não passa aqui de mera e divertida alusão irônica, de nota burlesca ao serviço da inversão dessacralizadora, de apenas uma peça a mais da engrenagem criada para a articulação de seu discurso¹².

Daí a importância chave que desde o início do enunciado ganha o olhar scrutador do narrador. Não apenas por realizar o tendencioso trabalho de filtrar as imagens da protagonista, carregando-as seja de uma mordaz ironia ou de um sarcástico humor, algumas vezes atingindo mesmo o paroxismo da completa degradação por colocá-las numa esfera de crua vulgaridade: "versão de uma Cinderela que é puta

a domicílio". Mas sobretudo porque seu pronunciado e relevante ecleticismo, manifesto nessa mescla indiscriminada de recursos e materiais pertencentes a diversos registros da cultura, onde não importa o efeito contaminador que no nível do literário isso possa ocasionar, termina por dar à escrita uma heterogeneidade sem norma, o que será um dos seus traços definidores¹³. De maneira sintética pode-se dizer, então, que os traços iniciais do retrato da protagonista deixam ver já três aspectos fundamentais: primeiro, a adoção de um ponto de vista por parte do narrador que o situa numa posição intermediária, na medida em que sua ação discursiva parece concentrar-se em descrever e transmitir ao leitor sucessivas imagens, como se seu mister se restringisse a captar apenas o lado aparential da matéria que aborda; segundo, a implementação de um procedimento atípico para realçar o perfil caricaturesco da personagem, associando sua figura a outras imagens cuja marca de origem pode estar no campo do erudito, o massivo e o popular, o que elimina na instância textual as fronteiras tradicionais entre as mencionadas áreas da cultura; terceiro, e em estreita relação com os anteriores, o apelo a uma linguagem que desestrutura as convenções sintáticas e gramaticais consolidadas pela norma culta, com oscilações rítmicas e prosódicas que a aproximam algumas vezes à linguagem usada por determinados meios de comunicação de massa, ou, em outras, à que se escuta e circula nesse estridente e agitado âmbito da rua.

Outras passagens deste primeiro "episódio" ilustram claramente como os três aspectos referidos desenham os caminhos da narração:

Ella piensa que pensó: relajár es lo mío y se sumó al guaracheo: guarachó hasta que el cuerpo le dijo: chica, siéntate. Pero no le hizo caso y encomendó el culo a los sonos de la guaracha del Macho Camacho, los sonos de la guaracha del Macho Camacho hicieron trizas de su culo, grande culo el suyo. Las piernas cruzadas en cruz, descruza las piernas, sopla y resopla, abanica sudores, miércole hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy. (p. 22)

Vuelta y vuelta, para espantar el tiempo que esta tarde se le enrolla en el alma como guirnalda de papel crepé, ojea el apartamento con ojos en los que pone fuego el desprecio, riza la sobaquera, procura un cigarillo, endereza la caída de un zarcillo baratón que aparenta coralina. Yo digo que la cosa es que aparente: ella declara con morisquetas de perejería: apuesta a ella siempre; si me caigo nadie me recoge: como quien dice corazón de corcho para flotar cuando truene, llueva y ventee. (p.14-15)

Cosas hay que no llegan a saberse, el misterio del mundo es es un mundo de misterio: cita citable. Lo que bien se sabe es que a ella todo plin, bien se sabe por boca de ella misma. Oíganla: a mí todo plin. Oigan esto otro: a mí todo me resbala. Oído a esto, oído presto: a mí todo me las menea. (p.24)

Em consequência, a peculiar postura do narrador se traduz paradoxalmente numa absoluta indefinição estilística, dada a tendência a configurar seu próprio discurso sem alguma pretensão de originalidade, sem perseguir a consolidação de uma linguagem narrativa que expresse a rigor a consciência -estética e filosófica- de quem o articula, enfim, sem pretender jamais alcançar a dimensão plenamente artística que possibilita a indagação ontológica da existência humana. Porque, como se observa nos fragmentos citados, a voz que enuncia revela, sob esses malabarismos retóricos que terminam por conformar uma situação e uma imagem da protagonista francamente kitsch, algo assim como o arremedo vulgar de outras tantas imagens coisificadas, a falta de compromisso com qualquer projeto destinado à concretização de uma escrita diferenciada, nesse sentido de integrar a expressão de uma entidade que processa de maneira crítica e pessoal os dados da realidade (empírica e ficcional)¹⁴.

Sobre a protagonista cabe destacar, por fim, como sua projeção dentro do romance depende da combinação de uma série de fatores bastante heterogêneos, manejados de forma exclusiva pela figura do narrador como se fossem, pela sua vez, meras prolongações extraídas dessa multiplicidade de signos (objetos) que abarrotam o espaço imediato de um referente concreto. Na condição de fêmea que espera a chegada de seu amante, pois o papel designado a ela a reduz a sim

ples objeto sexual, a protagonista se funde por associação direta, ou por efeito comparativo, a diversos produtos ou mesmo fatos do mundo empírico. Ou seja, como personagem sempre estará associada a uma série sucessiva e interminável de "formas, categorias e conteúdos" que procedem tanto da controvertida indústria cultural como de práticas e obras consideradas artísticas, quando não de tradições e manifestações populares, sem que haja, conseqüentemente, qualquer assomo de hierarquização ou de restrição em virtude do valor que possam ter a partir de seu lugar de procedência. Sua materialização no romance vai estar ligada, então, de forma indissolúvel ao jogo intertextual que o narrador efetua, o que significa transformar este jogo em artifício literário, temática e formalmente, a ponto de passar a responder pela tessitura de uma linguagem cujas características apontam para sua inexorável conversão em pastiche¹⁵:

Y las dos veces que me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión me han comentado que Iris Chacón ha mapeado, ha barrido, ha acabado. Y las dos veces que me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión me han comentado que a Iris Chacón le pusieron la cámara en la barriga y esa mujer parece que se iba a romper de tanto que se meneaba, como si fuera una batidora eléctrica, como si fuera una batidora eléctrica con un ataque de nervios.

(p. 18)

(...) aristotélica a pesar suyo: la virtud es el punto medio entre dos extremos: yo no pelo el diente más de la cuenta. Psss.

(p.20)

Aguzo la boca porque le viene un eructo cocaccolizado, increíblemente energético, que se zampa por entre los sonos desveladores de la guaracha (...) La ubicación del eructo es perfecta (...) una bravata gutural o improvisado descenso átono que aplaudiría Su Santidad Louis Armstrong en una encíclica musical avalada con sonos calenturientos.

(p.22-23)

Trata-se, portanto, de um procedimento que em razão de suas especificidades parece estar indicando a impossibilidade de recorrer a um tipo de linguagem original e própria para o ato de narrar.

Basta observar, por exemplo, como a imagem da protagonista se constrói com retacos extraídos de um filme, de um conto de fadas, de uma canção ou de um anúncio publicitário; como toda a situação ficcional na que se encontra inserida é elaborada no plano narrativo através de imagens, estribilhos, nomes, frases, símbolos e metáforas, cujo registro empírico pertence ao território do cinema, o rádio ou a televisão, o disco ou a propaganda, o jornal ou a revista; enfim, como a escrita que a plasma a modo de personagem perde toda densidade e identidade por estar perpassada, sob a máscara do arremedo e a comicidade, por esse sem-número de materiais produto imediato e concreto de outras tantas linguagens. O texto deixa de ser o resultado da tarefa empreendida por um sujeito autônomo, já que sua lógica interna mostra que o registro narrativo responde a outras coordenadas, especialmente quando agora passam a um primeiro plano todos esses jogos que remetem incessantemente à superfície de seu horizonte histórico-cultural, seja com a simples finalidade de eliminar a distância em relação aos fatos do referente ou com o propósito de criar um labirinto de espelhos onde as imagens refletidas são projeções vazias do real¹⁶.

Uma observação mais detida do procedimento intertextual permite compreender com maior precisão o papel que desempenha dentro do corpus discursivo, mais ainda se se levam em consideração todas as variantes que surgem ao longo da narração; porque, sem dúvida, sua reiterada presença faz com que se transforme num dos mecanismos básicos empregados pelo narrador para executar a ação enunciativa e representacional. De maneira bastante esquemática, e com a finalidade exclusiva de ilustrar seu funcionamento, podem-se descrever algumas das formas da intertextualidade seguindo certas passagens onde sua utilização é por demais explícita.

- como reforço que ajuda a ressaltar o perfil caricato da personagem basta incluir uma rápida e concisa alusão a uma imagem cinematográfica ou a uma personagem clássica: "Belle de Jour" e "Cinderella", essas duas referências ligadas ao imaginário feminino, mas

cuja apropriação neste caso deixa de lado toda sua carga simbólica e cultural originária.

- o motivo temático de uma canção popularizada por um filme de sucesso massivo permite situar um determinado gesto ficcional por meio de uma curiosa identificação de termos substitutivos:

Vuelta y vuelta, rascadura por motivo de un escozor motivado por la impaciencia, ella camina hasta una cortina que oculta unos cristales de alegres ventanales: arquitectura de nuestro tiempo influida por el arte de nuestro tiempo:
El último cuplé. (p. 15)

Mais do que o universo ao qual se recorre, interessa assinalar aqui o procedimento implementado de nomear a realidade da ficção com os termos de uma outra realidade cultural; operação que implica, especificamente, na elaboração de uma imagem narrativa com os elementos oferecidos por outra imagem, a produzida pelo registro fílmico (musical).

- um estribilho que se cantara até a saciedade ao longo de várias décadas contém a frase precisa que expressa -reproduz- um efêmero e intrascendente pensamento:

Que no, que a mí no me resulta que se amañe a venir tarde, que no, no y no: resabio en el super ego de un son de otra época: María Cristina me quiere gobernar. (p. 16)

O que demonstra que para o narrador qualquer situação ou fato vivido pelas personagens encontra equivalente na esfera desse imaginário construído por expressões de uma cultura industrializada, o que significa, sem entrar aqui a discutir o valor potencial de tais expressões, assumir uma perspectiva similar à de quem se coloca na posição de consumidor de bens e produtos culturais. Daí a manifesta capacidade de ativar um sem-número de informações simbólicas à hora de executar o ato de narrar:

(...) dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva e comminación velada a recitar El brindis del bohemio. (p. 17)

- os padrões de comportamento que um determinado produto televisivo

promove, ao ser irradiado para um público massivo, podem facilmente representar os parâmetros para o desenho da dimensão subjetiva e emocional da personagem, num interessante jogo de interposição de imagens:

Como si la indiferencia fuera la salida, la frialdad cien grados prueba fuera la salida, la frialdad sólo aparente? Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manierismos repercutidos del grandioso teleculebrón El hijo de Angela María que convirtió en melaza el corazón isleño?: el país en vilo por las vicisitudes de Marisela y Jorge Boscán.
(p. 23)

O mundo da ficção cobra por esta via conotações de cópia degradada de um original autêntico, se como tal se aceita o objeto empírico a ludido, não obstante sua inscrição respeitativa no terreno das representações estéticas que os meios de comunicação realizam, com sua inevitável marca de artigos dirigidos para o entretenimento da massa de telespectadores-consumidores.

- a sonoridade de uma propaganda que anuncia a venda de um produto comercial pode ser trasladada ao fraseo de quem conduz a narrativa, já que como recurso narrativo permite, junto a outros aspectos prosódicos e sintáticos, concretizar uma série de jogos que conferem acentuada musicalidade à enunciação textual:

(...) en un sofá sudado y apelonado, sofá sudado y apelonado que se transforma en cama que se transforma en sofá, miembro pulcro el sofá de un elenco hogareño de travestí que hacen de todo. Como hace el Ace.
(p.14)

Ella razona a su antojo como el granito de Arroz Sello Rojo: meses hace que ni me purganto ni me magnesio, siglos que no bebo el agua de jagua, el agua de jagua lava los ríñones.
(p. 22)

Em ambos os casos a apropriação do slogan publicitário resulta meramente acidental, dado que seu uso se manifesta em função do que sintetiza como imagem, disso que evoca como referência visual e sonora; não interessa em si o tipo de produto veiculado ou o selo específico de fabricação, aspectos secundários por serem indicadores imediatos de um conteúdo particular, tão dispensável que facilmente

pode-se efetuar sua substituição por outro se se segue a própria lógica do mercado. Em definitivo, sua transferência ao terreno da matéria ficcional implica em reeditar a nível compositivo a dinâmica inerente à linguagem das propagandas, um de cujos resultados mais expressivos é a criação de uma imagem que independe das qualidades internas e reais do objeto representado, a construção de uma imagem coisificada sem vínculos efetivos com o referente. Daí a possibilidade de manipular tais referências como signos circunstanciais de um mundo que aparece dominado por meros significantes.

Qual seria, então, o ponto de contato que liga todas estas variadas formas de intertextualidade? Que traço comum as identifica? Quando examinadas de um ponto de vista geral resulta óbvio que de uma ou de outra maneira todas elas remetem a produtos da indústria cultural, a objetos de caráter simbólico trabalhados para sua divulgação e consumo massivos, ainda naqueles casos em que se trata de simples adaptações resemantizadas de outros registros ou de criações inscritas no marco de práticas consideradas artísticas e intelectuais.

Para entender a real dimensão da intertextualidade como peça chave do tecido narrativo é indispensável observar o processo de ensamblagem dos elementos referenciais. Uma rápida revisão analítica das poucas páginas que compõem o "episódio" inicial, indica já como o narrador opera constantemente com informações -signos- do referente, e como estas são extraídas quase que na sua totalidade do largo repertório oferecido pela indústria cultural. Assim, a primeira conclusão que surge diz respeito ao desenvolvimento de uma textualidade de nova ordem, pois que tende a presentificar, às vezes de maneira paródica ou carnavalesca, essa realidade criada pela profusa e heterogênea gama de signos que invade a subjetividade e a consciência humana sob múltiplas formas. Com isso, a escrita além de fundir o cânon ficcional na esfera concreta do mundo empírico, provocando um corte em relação à pretensa autonomia que o discurso estético costuma manter, pois o fato narrativo passa a projetar-se

como fenômeno plenamente articulado ao universo do referente, ganha contornos performáticos na medida em que conduz o leitor a realizar um exercício de reconhecimento, a identificar uma série de signos que formam parte também de seu cotidiano existencial¹⁷, como espectador atento que é graças ao papel que lhe foi atribuído pelo narrador desde o começo de seu pirotécnico relato:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada (...)

(p. 13)

(...) clisés seriados del gentuzo a mí me importa todo un mojón de puta: padrenuestro suyo. No la miren ahora que a hora mira.

(p. 24)

A profusão e a variedade de referências intertextuais incorporadas ao longo da narrativa e, em especial, sua absorção plástica sob o molde de imagens individuais que se justapõem e mesclam sem obedecer qualquer norma, acabam por infundir à obra um relevante perfil de verdadeira "mise en scène de materiais e procedimentos dados de antemão"¹⁸. A intertextualidade, então, não é apenas um fator compositivo de índole fortuita ou secundária, ocupando assim um lugar de destaque no corpus ficcional na medida em que passa a determinar algumas de suas características principais. Por isso o apelo recorrente à intertextualidade significa sujeitar a linguagem do romance a uma série de jogos discursivos que se traduzem no seguinte: situar o fato ficcional, através de todas essas múltiplas referências, num plano paralelo ao do mundo empírico e, por conseguinte, reproduzir a lógica de uma cultura que faz da imagem objeto coisificado para a exibição e o consumo.

Em último termo, a intertextualidade tem implicações várias no que respeita aos níveis estrutural e formal de La guaracha..., já que transcende de elemento puramente conteudístico a mecanismo essencial da ação discursiva empreendida pelo narrador. Como parte constitutiva desta última sua importância é fundamental por vários motivos. Primeiro porque subsidia na eliminação da distância entre os territórios tradicionalmente autônomos da ficção e da realidade,

graças à transferência constante de fatores compositivos de um território para outro. Segundo, porque conduz a intercalar uma gama heterogênea de referências que podem proceder tanto do universo popular, massivo e erudito, para a realização de um registro onde as distinções hierárquicas e valorativas da linguagem narrativa desaparecem. Terceiro, porque tende a desmontar pela via do processo substancializador de materiais e procedimentos já elaborados, os códigos da chamada representação artística. Quarto, porque, consequentemente, transforma de maneira radical os padrões que a modernidade literária consolidou como definidores do gênero romanesco. E quinto, porque provoca uma virada substantiva nas relações do texto com o leitor mediante a citada presentificação performática de certos dados do referente.

Uma vez observados os detalhes básicos no quadro inicial que situa à personagem feminina, o olhar fica livre para se deslocar em direção à segunda figura do painel ficcional, tal como o indica a ordem sequencial. O foco de atenção se concentra agora ao redor de quem em outro espaço vive a angústia de estar imobilizado pelo engarrafamento de trânsito:

El senador Vicente Reinoso -Vicente es decente y buena gente- está atrapado, apesado, agarrado. Dice: llegaré tarde. Legaré tarde: redice. Dice, redice, maldice y no se arranca algunos pelos porque algunos pelos tiene, habilitadamente dispuestos y fijados con laca naturalidad por la recomendación estilista de un barbero metido a. Visto con crasa objetividad, el hombre no se ve mal pero tampoco se ve bien. Como que no se ve ni mal ni bien, que es una manera de verse como otra cualquiera. Aunque ustedes, que lo tienen ante ustedes, todo estampa garrida de anuncio de Glostora, todo galanura de galán que transpone el umbral de Clubman, deciden si se ve bien o si se ve mal o si no se ve ni bien ni mal. El senador Vicente Reinoso +Vicente es decente y su conciencia transparente- está atrapado, apesado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico, muestra ágil el tapón de la capacidad criolla para el atolladero, tapón criminal, diríase que modelado por el cuento de Julio Cortázar La autopista del sur: ricura, ricura, la vida plagiando la literatura. El senador Vicente Reinoso -Vicente es decente y de la bondad pacien

te-merienda trozos succulentos de cutícula, deniega una moción de bilis para visitar la cavidad bucal, desanuda la corbata que lo guillotina: guillotinado por Oscar de la Renta. Colmada hasta el fondo la copa de la desesperación y apurado hasta el último chorro el termo del desconsuelo, recita con mímica proscrita en el Old Vic y altisonancia propia de declamadora municipal y espesa:

Puñeta, repuñeta, requetepuñeta: no digo que llegaré tarde para no pecar de usante inexacto de la lengua materna. Pero, digo tardísimo, la tardanza impondrá la precipitación del fornicio. (p.27-28)

Reiteram-se neste longo trecho vários dos aspectos que caracterizam o discurso do narrador, já assinalados em linhas superiores: cumplida com o leitor-espectador à hora da enunciação textual ("embora vocês, que o têm ante vocês"); uso recorrente de formas de intertextualidade (literárias: Júlio Cortázar; comerciais: Glostora, Oscar de la Renta); uso de uma linguagem que desconhece e altera as convenções cultas da escrita e cuja heterogeneidade compositiva e estilística corresponde ao projeto de desconstrução narrativa.

É em relação a este último aspecto que algumas das piruetas retóricas realizadas pelo narrador no fragmento citado adquirem uma importância decisiva. Sem dúvida, o que de imediato chama a atenção são os diferentes jogos discursivos que a voz narrativa efetua, sobretudo porque colocam a palavra no centro do cenário que ocupa a ação textual, numa curiosa inversão dos papéis designados para a execução do espetáculo ficcional. Porque sem desconhecer que se trata de um enunciado em torno à personagem em questão, ou seja, de um narrar dirigido a registrar as supostas vicissitudes vividas pelo protagonista, resulta evidente o fato de que as próprias peculiaridades do discurso enviam para um segundo plano os elementos da trama narrativa. A palavra na sua condição de signo linguístico recebe assim um tratamento que intensifica suas potencialidades combinatórias e significantes, dada a intenção de explorar ao máximo seus componentes sonoros e musicais, com o que termina despojada do caráter instrumental de meio para a representação literária, convertendo-se ela mesma no fim primeiro do fazer narrativo. Em suma, o tra

balho do narrador como articulador de signos que enformam um determinado código de linguagem segue uma lógica onde o imperativo é a exibição da palavra, sua exaltação principalmente como objeto concretizador de um significante, o que não impede que manifeste certas ressonâncias de significado ao manter, mesmo de maneira diluída, vínculos com um referente concreto¹⁹. As peripécias do narrador, se examinadas de um ponto de vista geral, podem ser associadas às que realiza na sua transmissão o locutor do primeiro bloco, tanto pelo tipo de fraseo que em um e outro caso distinguem a ação e nunciativa, como pelos traços estruturais e formais que a linguagem narrativa assume em ambas as esferas. Tal identificação pode-se constatar também quando se analisa a perspectiva comum de trabalhar a palavra sob a tônica de uma certa oralidade: essa em que a inventiva de quem fala deve despertar e cativar a atenção de um público receptor, deve cumprir o objetivo de proporcionar entretenimento ao ouvinte, deve levar à realização imediata do ato de narrar como verdadeiro show verbal para uma massa indefinida de aguçados e alegres leitores-ouvintes:

EL SENADOR VICENTE Reinoso -Vicente es decente y nació inteligente- para espantar el pachó propiciado por el desprecio de la estudiante que estará en la ronda de los quince cuando llegue a su caso y suelte en el lavabo la libra de colorete, pachó que se le enreda en el alma como guirnalda de papael crepe, pita. Pita con timideces luengas un sonito, un amago de compás de la guaracha que se ha quedado en el país, bebido el país, chupado el país. Truenos, relámpagos, centellas, eureka, cáspitas, recórcholis, canastos, conus, carajus, puñetum: cuando se percata de su caída moral estrepitosa. Mira. Remira. Requetemira. Por Dios y los que con él moran: las gracias y regracias sean dadas: nadie se ha percatado de su caída.

(p.98-99)

MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: escrito con luminoso spray de letanía. MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: como versículo sateado hasta el momdongo de la conciencia. MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: como fulminante te aguarda la cagazón, hermano. MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: que no viene de Suécia como la Greta ni de Paris como los bebés. MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: que viene de Via Veneto y

y de Via Condotti donde anduvo historiándose. MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIENTETE: arrodíllate puertoricón.

(p.151-152)

Jurados que son los mismos: los fupistas, los fupistas, los fupi, los fupi, los fu, los fu, los f, los f: burbujas hace con la consonante como un bebé congestionado. Indignado: pero, pero sí, pero si no, pero si no hay, pero si no hay que, pero si no hay que investigar: la oración segmentada por duchazos de rabieta. Pero si no hay que julepear, pero si no hay que gatear por entre los entresijos de un proceso, pero si no hay que permitir que la Comisión De Derechos Civiles estropee y desfigure con su pelea monga la claridad meridiana de los acontecimientos.

(p.211-212)

Portanto, se se toma em consideração a identidade que se estabelece entre as instâncias discursivas dos dois blocos que compõem o romance, pode-se concluir que a voz narrativa que registra todos os acontecimentos do fluxo ficcional é a do locutor.

Os indícios neste sentido são por demais evidentes, tal como se acabou de assinalar. Todavia, talvez seja na lógica linguística implementada onde isto se corrobora e revela com maior nitidez. Se, por exemplo, observa-se o fato de que o locutor articula seu exercício performático frente ao microfone em consonância ao objeto musical, isto é, adapta sua ação verbal como animador de um programa de rádio ao ritmo e à cadência da controvertida guaracha, os traços da escrita mostrarão como quando o locutor se converte em narrador arrasta consigo todos os esquemas e clichês verbais, começando, logicamente, pela própria tonalidade coloquial que lhe imprime à narração quando se dirige de maneira explícita a um público (leitor). De tal modo que o relato, em determinados momentos e através desses inúmeros jogos sintáticos e prosódicos, ganha uma dinâmica notoriamente musical, a ponto de chegar a se parecer, guardadas as devidas distâncias, à inventiva de alguns "soneiros" que se apoiando nos compassos da orquestra jogam com a palavra graças a sua capacidade de improvisação. Para dizer de outro modo, o narrador nestes casos se traveste de vocalista: a partir de um motivo temático ou sonoro improvisa sua própria interpretação, explorando sempre ao máximo

todos os recursos melódicos e harmônicos, e deixando fluir as palavras de acordo à musicalidade que elas possuem.

A traslação ao terreno narrativo de um procedimento enraizado na experiência musical da canção popular aparece nitidamente ilustrada nos trechos citados. Na verdade, trata-se de uma curiosa adaptação de certos recursos e métodos utilizados em alguns gêneros e tendências musicais de cunho popular. O mais evidente é o estribilho ou refrão que adjetiva os atributos desse arremedo de personagem: "Vicente é decente e ...". Como elemento formal vai-se reiterar sucessivamente com a modificação apenas da segunda parte, sem para tanto perder nunca a sonoridade da rima consonante, e espaço de tal maneira que serve de contínuo contraponto ao fato narrado. Assim, também, a mesma disposição das frases busca o efeito rítmico e melódico na medida em que passam a ser combinadas mediante esquemas de repetição e aliteração. Igualmente, o desenvolvimento do núcleo ficcional se realiza sob uma liberdade inventiva que permite o jogo com as palavras, seja como portadoras de uma imagem que remete a outra imagem, seja como signos que possuem uma determinada carga de som enquanto significante. É assim que o enunciado narrativo assume um perfil bastante próximo ao que incorporam as canções, entendidas já não como simples criações que conjugam o aspecto musical com o conteúdo da letra, mas como produtos simbólicos que a indústria cultural põe em circulação para o seu consumo massivo via meios de comunicação²⁰.

A contaminação discursiva que gera a conduta do locutor-narrador ao substancializar tal procedimento musical, manifesta, em outro sentido, a degradação linguística de um sujeito cuja lógica de raciocínio deriva da assimilação profunda de objetos culturais massificados, os quais invadem sua consciência de um modo tão eficaz que chegam inclusive a eliminar a possibilidade de expressar-se como sujeito autônomo, tal como se observa no uso indiscriminado de motivos e referências pertencentes a outras linguagens. Com isso, então, a subjetividade como fonte processadora de mensagens, a partir da in-

teração e das relações sociais que os homens necessariamente estabelecem, ao mesmo tempo que se automatiza começa a operar a nível da linguagem com signos coisificados, pois para referir qualquer ação ou sentimento humano dispõe de materiais já elaborados, só basta, então, selecionar o que mais se ajusta a cada caso no amplo repertório informacional oferecido pela indústria cultural e a sociedade de consumo.

Lo remira: cinco para las cinco: el reló suda solidario: un piaget que achata la muñeca fortalecida en ejercitaciones matinales: tensión dinámica de Charles Atlas: latigos son su cuerpo y su elocuencia. Pero, lo que se dice a trapado, apresado, agarrado está el Senador Vicente Reina-sa... (p. 34)

Nada, que la escapatoria se escapó, que ahora tendrá que mamarse el tapón y el calor: uf,uf,uf: interjección que denota un calor caluroso eprendida en la lectura a hurtadillas de las comiquitas de

LORENZO Y PEPITA . Molestias en collar... (p. 37)

... los golpes de encomio abrieron las puertas de la efervescencia del animalo irredento, efervescido e efervesciente, dijeránle Alka Seltzer, él bruto y orgulloso de serlo, brincó escaleras arriba del vetusto y augusto palacio parlamentario... (p.91-92)

No la oigo señorita, no la oigo, no la oigo, no la: evóque se la escena final de La dulce vita en la que Mastroiani está sordo al llamado de la púber trezuda, separados por un cuerpo de agua, en medio de una aurora confesora de desamparos, no la oigo, no la oigo, no la. (p.98)

... interrupción para encarecer mil perdones por la interrupción anterior, interrupción de la arrebetación del momento, la arrebetación surca el cuadrante, arrebetación que nos recuerda que la vida es una cosa fenomenal. Bela Lugosi, Frankenstein, El Mosntruo de la Laguna Negra. (p.157)

Finalmente, o quadro protagonico se completa com as outras três personagens que integram a trama do engarrafamento. A tonalidade das respectivas descrições será a mesma que o locutor-narrador emprega na representação das figuras anteriores. Cada uma destas, então,

assumirá um perfil bastante caricaturesco em virtude dos "materiais e procedimentos" utilizados, pois além do exagero dos traços, a imagem construída mistura variadíssimos retacos de outras tantas imagens do campo do referente, em especial daquelas ligadas a objetos e bens de consumo. Por sua vez, a linguagem narrativa dependendo em boa parte da mescla constante de referências indiciais mantém sua característica principal, que aqui foi definida com os termos de "heterogeneidade sem norma". Portanto, a perspectiva daquele que narra a confluência destes outros protagonistas no mencionado incidente de trânsito não sofre qualquer alteração, ou seja, segue sendo a de quem sucumbe ante o encanto irresistível dos signos e das linguagens de uma cultura cujas leis mercadológicas transformam a vida em espetáculo.

A evolução narrativa vai estar sempre sujeita a esses malabarismos verbais que o locutor-narrador exhibe frente a um público de leitores-espectadores. Neste sentido, a tônica do discurso narrativo quer apresentar cinco estereótipos sociais de uma realidade chamada Porto Rico, esse universo empírico sobre o qual se projeta o simulacro de uma trama fictícia que reproduz nas suas diretrizes básicas a lógica deste. Assim, o diagrama espacial indica que enquanto a amante aguarda ansiosa a chegada daquele que desfruta os prazeres de seu corpo, e o "Senador" se desespera por não conseguir sair do engarrafamento para chegar ao costumeiro encontro sexual, a senhora burguesa e de origem aristocrática se impacienta à espera de sua consulta psiquiátrica:

... Graciela Alcántara y López de Montefrío tiene una escala dulce entre la edad presente y una edad perdida, invocada por los divinos humectantes de Helena Rubinstein...
(p.42)

Ni Rizos de Oro perseguida por los tres osos gastó tanto su frimiento, ni King Kong enamorado, ni el Hombre Lobo auspicado por la conciencia crítica de su felonía, nada padecieron, opuesta la totalidad de su padecimiento a una fracción milésima de padecimiento de Ciela. Ciela, Graciela
...
(p.103)

La íntima pese a que el doctor Severo Severino vaselina las consulatas con el charme propio dels salón de Madame de Recamier: debut en el American Ballet de Alicia Alonso, los desnudos que Gabriel Duau nunca enseñó, los escándalos de Norman Mailer, el Tamayo que Rafi Rodríguez compró, montaje de Visconti para la Scala, los escritores de Fire Island, las esculturas metálicas de Edgar Negret, los pretty people de Judy Gordon, el Buñuel último, la mamá de Borges. La íntima pese a que el doctor Severo Severino vive su profesión siquiátrica con una deportividad de chulo de la neurosis... (p.225)

A personagem seguinte é, na verdade, um desdobramento da primeira, retratada agora não já na sua condição de amante que espera, mas na dimensão caricatural de mulher que cumpre as rotinas do lar, que fantasia com produtos da televisão e do rádio, que pratica os rituais que conformam o imaginário popular, que vive sem restrições o lado sensitivo e corporal da existência e manifesta as particularidades da linguagem de um grupo social:

El domingo pasado no, el otro, llevé al Nene al Templo Espiritual Simplemente María -dijo la Madre. Simplemente María tiene facultades espirituales en premio al castigo de sus muchos bigotes que le salieron cuando tenía doce años y le vino la primera mensualidad -dijo la Madre. Simplemente María supo del premio de la espiritualidad porque empezó a botar linduras por la boca la noche que veía en la televisión la boda de Simplemente María la de verdad -dijo la Madre. Mucho muerto bueno trabaja para Simplemente María -dijo la Madre. Si plemente María adorna la mesa donde realiza la obra con fotografías de la difunta Eva Perón, el difunto Presidente Kennedy, el difunto prófugo Correa Coto -dijo la Madre. Qué cosa -dijo la Madre. Lo que es gustarle a uno el vacilón -dijo la Madre. Cuando esa guaracha dice que la vida es una cosa fenomenal es que más me come el cerebro -dijo la Madre. El día que Iris Chacón baile y cante la guaracha del Macho Camacho será el día del despelote -dijo la Madre. Dios nos ampare ese día -dijo Doña Chon, lívida en la profecía del siniestro.

(p.64)

O último protagonista do elenco ficcional se debate, igualmente, no assento do seu carro ante a impotência que le provoca estar retido pelo engarrafamento. Seus gestos e atitudes são traduzidos mediante uma série de piruetas discursivas que respondem claramente

ao mencionado projeto de desconstrução narrativa:

Frenar cada minuto lo incomoda, la incomodidad de Benny. Frenar cada minuto lo fastidia, el fastidio de Benny. Frenar cada minuto lo revienta, el reventón de Benny, Frenar cada minuto lo jodifica, la jodificación de Benny. Frenar cada minuto le jitea las bo, el jiteo de Benny. Frenar cada minuto le cachea las las, el cacheo de Benny (...) Benny está metido en un Ferrari y el Ferrari está metido en un tapón y el tapón es tapón de calleja corta que muere en arteria larga... (p.67)

Benny monologa sin aliento, conste que no es Belmondo, monologa, monolora: igual, como si fuera personaje de vida anterior abultada, contradictoria, ambigua, negada tras afirmada. Benny, lo han visto y lo han oído, es personaje unidimensional: vínculos no hay con Emma ni Carlos, no los hay con el Buendía más simplón, Lazarillo no es, Ana Ozores tampoco, menos Goriot o Sorel, ni un pelo de Robert Jordan, imposible un Usmail o un Pirulo. (p.189)

El autor: te pido Benny que recapacites. O sea que si los viejos: técnica de disco rayado, ñapa para los críticos y los reseñistas. (p.188)

Segundo o até aqui exposto poderiam-se realizar algumas considerações finais sobre a ação verbal que executa a figura protagônica do locutor-narrador. A esta altura resulta evidente que esta obra adquire um determinado sentido como representação estética em função direta do singular estilo de quem comanda a narração. De tal modo que, do ângulo crítico, aquilo que aparentemente constitui o corpo textual do romance passa a perfilar-se na verdade como um sofisticado jogo simulador do mesmo, na medida em que se desvendam seus artifícios operativos, pois deve-se entender que nos materiais e procedimentos através dos quais o enunciado ficcional se concretiza ante os olhos desse leitor-espectador, desvanecem-se os fundamentos primordiais que sustentam o romance moderno num outro tipo de registro literário.

Dois aspectos centrais vão corroborar esta transformação e diluição dos parâmetros novelescos: a trama e as personagens. Em relação à primeira cabe destacar o seguinte: embora entre os protago-

nistas exista um vínculo tácito, dadas as alusões que ligam a amante ao Senador, este à senhora burguesa que é sua esposa, a Mãe ao Senador por ser sua amante, Benny ao Senador e à senhora burguesa que são seus pais, a narração não estabelece entre eles qualquer tipo de interação concreta. Por outro lado, o suposto incidente de trânsito une as personagens apenas nessa situação comum de estarem imobilizados, ou, mais precisamente, de um permanecer esperando que os converte em objetos (imagens) para a contemplação. Daí que cada um deles constitua um foco de observação dentro do diagrama narrativo. Com isso os alicerces da obra se erigem paradoxalmente sobre uma falsa trama, já que as personagens convergem no espaço ficcional como simples arremedos caricaturais, atores de um espetáculo de caráter performático que se realiza sob a direção desse artífice da palavra, cujas capacidades de locutor travestido de narrador lhe permite criar a imagem simulada de um texto chamado romance.

Conseqüentemente, então, as personagens por não estarem comprometidas com o desenvolvimento de algum núcleo temático -um conflito de ordem existencial, uma indagação ontológica, uma busca metafísica da essência humana, uma explicação dos dilemas sociais, etc.- deixam de ser os agentes que dão movimento ao entrançado narrativo, as figuras que permitem a construção de uma história ficcional como metáfora da realidade humana. Não obstante as ressonâncias que estas figuras podem efetivamente comunicar respeito à problemática do homem no mundo contemporâneo, o que se impõe é a dimensão que o locutor-narrador lhes confere ainda que sob a máscara aparençial de personagens, dado que o foco narrativo se desloca em direção aos processos que os meios de comunicação e a indústria cultural promovem no terreno do imaginário. Só que tais processos são abordados através do olhar de um protagonista: o locutor-narrador que perdeu toda distância crítica em virtude de ser apenas mais uma peça de todo esse complexo mecanismo: a cultura do espetáculo. Por isso, as personagens sendo projetadas nos termos de uma superposição de imagens heteróclitas -publicitárias, cinematográficas, televisivas,

radiofônicas, literárias, etc.-, cujo registro original pertence ao campo do referente empírico, terminam por converter-se em meras simulações de sujeitos novelescos e com os que se mostra precisamente o funcionamento de um mundo onde a figura humana é desalojada do centro da história. Como simulações sua função é exibir o carnaval de imagens coisificadas que invadem a percepção do espectador-leitor numa clara mimetização do real²¹.

Daí que a desconstrução narrativa implica neste caso desmontar através do desempenho performático do locutor-narrador as bases de uma forma específica de representação estética: o romance. Mas uma tal desconstrução, ilustrada concretamente nos dois aspectos as sinalados, como também na análise dos elementos estruturais e for-mais da obra, deve ser entendida não como o resultado inevitável dessa operação de trasladar à ficção múltiplos dados referenciais da realidade, mas como a implementação de uma planejada estratégia por parte do escritor porto-riquenho.

Num primeiro momento poderia-se pensar que o romancista abandonando a esfera ôntica como âmbito da representação sucumbe aos fulgores da cultura de massa. De tal modo, se se considera o fato de que uma simples e banal guaracha serve de motivo temático para uma obra cuja racionalidade discursiva absorve a lógica do referente, não obstante sua letra seja apenas uma paródia de tal gênero mu-sical, resulta tentador concluir que o produto literário responde às imposições comerciais do mercado capitalista²². Tratar-se-ia, então, da transposição do modelo de uma cultura industrializada cuja essência é satisfazer as demandas criadas de diversão e entretenimento do público consumidor. Ainda mais quando o texto substancializa num verdadeiro pastiche os clichês sígnicos e verbais que veiculam os denominados mass-media. Todavia, a própria ação de situar os fatos narrativos no espaço simbólico dos processos que conformam o imaginário de um país, fundindo os limites da ficção e da realidade, encerra um significado que transcende a evidente inicial subordinação da obra aos ditames de dita cultura.

Em última instância, a desconstrução narrativa implícita na ação de estruturar e formalizar La guaracha del Macho Camacho sob a lógica do referente, o que conduz a uma simbiose de arte e vida no nível da representação estética, corresponde especificamente à estratégia traçada pelo escritor para construir um objeto (literário) imagem especular do mesmo referente. Se, por um lado, isto implica numa completa reformulação dos padrões que definem o estatuto consensual do literário, por outro, o registro novelesco que se cria aponta para as transformações profundas que alteram essa complexa realidade chamada Porto Rico. Desta perspectiva, a obra de Luis Rafael Sánchez pode ser entendida como a metaforização de uma realidade que se desvanece em imagens, onde o social está determinado pelo grau e tipo de consumo que se realiza, e onde a comunicação humana passa a ser substituída por códigos e signos de linguagens várias.

Por isso, a degradação da palavra produzida por todo este processo, e que termina por submetê-la a um uso preferentemente objetual, vai estar acompanhada da própria degradação que sofrem todas aquelas formas estéticas que giram em torno dela, sobretudo quando a imagem se erige em núcleo aglutinador e sintético de todas as experiências humanas. Por conseguinte, o caráter metafórico de esta obra estaria nesse mostrar como o poder cognitivo e utópico da palavra para indagar os mistérios do mundo e fundar reinos onde concretizar sonhos e fantasias do homem, essas duas grandes tarefas assumidas pelo escritor moderno, neutraliza-se no contexto social e histórico de um país que, como o romance, caminha rumo à decomposição. A perda de densidade narrativa de uma história que se reduz a nada sob os acordes de uma guaracha, traduz a perda de densidade do próprio Porto Rico. A palavra se coisifica em imagem para ser apresentada ao leitor. A imagem que é palavra coisificada exhibe a coisificação imagética de Porto Rico. O paradoxo se instala. Com as armas neutralizadas da pós-modernidade se presentifica a diluição carnavalesca da realidade.

NOTAS

- 1.- De maneira geral a crítica literária e cultural aborda esta obra com os mesmos parâmetros usados para o romance moderno, sem perceber, como logo se verá, as mudanças formais que introduz enquanto registro de tal gênero. Talvez se pudesse aplicar a este livro o juízo de Linda Hutcheon sobre algumas obras pós-modernas: "romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação". Poética do pós-modernismo, p. 40.
- 2.- Ver nota 12 do ponto anterior. Cf. igualmente Steven Connor: Cultura pós-moderna (em especial: "desestruturação e ironia").
- 3.- A cita reproduz na íntegra a primeira intervenção do "locutor".
- 4.- Trata-se evidentemente de um texto que parodia as letras deste gênero musical do Caribe.
- 5.- Cf. Eduardo Subirats: A cultura como espetáculo (o ponto dois: "A cultura como simulacro").
- 6.- De acordo com as próprias características do referente poderia-se dizer que "não mais estamos aqui na esfera clássica da duplicação representativa (do real) pela imagem, mas no âmbito da duplicação simuladora, onde a imagem se assume como tal, dispensando ou abolindo a caução de verdade de uma referência real", Muniz Sodré: A máquina de Narciso, p. 29.
- 7.- Ver nota 4 do ponto anterior.
- 8.- Como diz Ferreira Gullar: "com respeito ao receptor, outros fatores incidem sobre a eficácia da mensagem, fatores esses relacionados com sua personalidade, sua cultura, seu grau de conhecimento de dados que podem estar relacionados com a mensagem que recebe", Vanguarda e subdesenvolvimento, p. 43. Cf. também: Jesús Martín Barbero: De los medios a las mediaciones.
- 9.- É importante ressaltar que o uso destes termos -"episódios", "biografia"- tem um caráter meramente instrumental, pois, a rigor, não constituem categorias conceituais.
- 10.- Jameson expressa esta idéia nos termos seguintes: "se nos ha dicho a menudo que ahora habitamos lo sincrónico en vez de lo diacrónico, y creo que se puede argumentar, al menos empírica-

mente, que nuestra vida diaria, nuestra experiencia síquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieran en el período precedente de auge del modernismo". "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 150.

- 11.- Na verdade este aspecto está associado à forma como se produz o real pela via do simulacro: "O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando -e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional (...) É apenas operacional", Jean Baudrillard: Simulacros e simulação, p. 8.
- 12.- Ver nota 2 do segundo ponto desta parte.
- 13.- É necessário esclarecer que neste caso a heterogeneidade está referida aos elementos compositivos e formais da obra. Nesse sentido seu possível significado remete a "un descentramiento, una desconstrucción de la cultura occidental tal como ella es representada por los manuales; de su racionalismo, de sus instituciones claves, de los hábitos y estilos cognictivos que ella supuestamente impone de manera uniforme (...) desestructuración de representaciones colectivas", José Joaquín Brunner: "Notas sobre la modernidad y lo posmoderno en la cultura latinoamericana", p. 34.
- 14.- De um determinado ponto de vista a questão que aqui se coloca é a do caráter inaugural que este discurso deixaria de ter: "a irredutibilidade da obra de arte ao existente pode ser entendida como a sua 'quase subjetividade', no sentido em que a obra não se deixa experienciar como uma coisa no mundo, mas pretende ser ela própria uma nova perspectiva global do mundo; ou então pode ser entendida como verdadeira figuração profético-utópica de um mundo alternativo", Gianni Vattimo: O fim da modernidade, p. 57.
- 15.- Este conceito já foi definido por Jameson como "la canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística y, en general, lo que Henri Lefebvre ha llamado la creciente primacía de los 'neo'. No obstante, esta omnipresencia del pastiche no resulta incompatible con cierto humor (...) o al menos con la adicción, con un apetito históricamente original de los consumidores por un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo y por pseudoacontecimientos y espectáculos", "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 151.
- 16.- Analisando a "situação do artista contemporâneo" na abordagem

- criativa da realidade, Christopher Lasch manifesta que: "A própria realidade não é real, no sentido de que nasça de uma compreensão comum às pessoas, de um passado e valores comuns. Cada vez mais, as nossas impressões sobre o mundo derivam não das observações que fazemos, tanto como indivíduos quanto como membros de uma comunidade mais ampla, mas de elaborados sistemas de comunicação, que vomitam informação, a maior parte dela inacreditável, sobre acontecimentos dos quais raramente temos algum conhecimento direto", O mínimo eu, p. 119.
- 17.- Esta operação corresponderia à própria lógica da indústria cultural, pois, como diz Teixeira Coelho, esta "vem operando com signos indiciais e, assim, provocando a formação e o desenvolvimento de consciências indiciais. Isto é: tudo, signos e consciências e objetos, é efêmero, rápido, transitório; não há tempo para a intuição e o sentimento das coisas, nem para o exame lógico delas: a tônica consiste apenas em mostrar, indicar, constatar (...) o que é dado ao receptor é alguma coisa já conhecida", O que é indústria cultural, p. 70. Isto explicaria, por sua vez, o uso recorrente da elipse como jogo discursivo entre o narrador e o leitor.
- 18.- Manfred Pfister: "Cuán postmoderna es la intertextualidad?", p. 4.
- 19.- Cf. Thomas E. Lewis: "Hacia una teoría del referente literario".
- 20.- Podem-se lembrar aqui as palavras de Walter Benjamin: "A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos", "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", p. 167.
- 21.- Ver nota 9 do ponto anterior.
- 22.- Ver nota 18 do ponto anterior.

EPÍLOGO

Através de seus acordos para "melômanos e rumbeiros" os livros abordados falam em diferentes dialetos o idioma de uma temporalidade histórica que, contra o desejo explícito de algumas consciências, passa a constituir a heterogênea realidade da América Latina. Este fato, interpretado em certas ocasiões como simples epifenômeno do que acontece nas sociedades do capitalismo avançado, o que supõe uma articulação mecânica da periferia com a metrópoli, tem implicações diversas tanto no que respeita aos elementos compositivos e formais de cada obra, como no que tange ao significado social e cultural de tais discursos literários. Enfim, são narrações cuja espessura estética indica que estão dirigidas a um leitor guiado por padrões de sensibilidade e percepção de natureza massiva e/ou popular, o que significa dizer, conseqüentemente, que são registros marcados por uma nova lógica construtiva para satisfazer as demandas simbólicas de um outro tipo de receptor.

O primeiro aspecto a ser retomado neste balanço sintético é, então, aquele da confluência de uma nova temporalidade no quadro conjuntural sobre o qual se erige a produção literária dos anos 70 e 80. De acordo com esta idéia, pode-se dizer que quando alguns críticos começam a detectar uma série de descompassos entre a obra dos titulares do boom e a daqueles que se projetam como "os contestatários do poder", interpretados quase sempre como o resultado evidente do abandono do espírito inventivo e da pesquisa formal da parte destes últimos, ainda não se consegue compreender o sentido real da ruptura que se produz, sobretudo porque a narrativa latino-americana continuava a ocupar através das suas figuras principais as atenções do mercado e o público internacionais. Hoje quando os fatos adquirem um perfil mais decantado, e no momento em que o debate sobre a arte e a cultura contemporâneas incorpora renovados enfoques, com os que se faz possível superar determinadas visões maniqueístas e

conspirativas, chega-se a conclusão de que tais descompassos respondem à interseção no contexto da América Latina da temporalidade pós-moderna.

De uma perspectiva mais abrangente o reconhecimento do pós-moderno no campo narrativo implica tomar em consideração o seguinte: por um lado, o processo de internacionalização da cultura que acompanha a dinâmica do sistema capitalista na sua fase multinacional; por outro, a consolidação em quase todos os países do continente de uma indústria cultural e de seu correlato respectivo que é a cultura de massa. Se não se pode ignorar que desde a década de 50 já existe um mercado de bens culturais mais ou menos constituído, e que o descompasso em relação a Europa ou Estados Unidos denunciado pelas elites ilustradas parece nesse sentido menos dramático, é a partir dos anos sessenta que começam a se perceber com maior intensidade as mudanças provocadas pela conjunção destes dois fatores, sendo que a década posterior será a que evidencie com clara nitidez o rosto de uma realidade cultural de novos signos. Em determinados espaços das cidades transculturadas da América Latina se experimenta já para esta época, graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, e à implementação de alguns programas modernizadores, o sentimento de ser contemporâneo de todos os homens, seja no acesso a uma cultura de traços internacionais, seja na ação cotidiana de consumir esses produtos que alimentam o imaginário de públicos massificados. O pós-moderno, entendido como a lógica cultural que impõe o capitalismo tardio, penetra por estas vias no "campo de força triangulado" das temporalidades que enformam a modernidade periférica da América Latina.

Em termos de periodização cabe dizer que se o conjunto da narrativa latino-americana para meados dos anos setenta, marco referencial dos desajustes em questão, ainda está dominado pela obra dos escritores que efetivam o grande salto modernizador na linha transculturadora ou cosmopolita, sem que por isso se elimine a presença de algumas tendências residuais de um certo realismo, tal situação

não obsta para que ao interior do conjunto se registrem diversas manifestações emergentes de traços diferenciados. Ou seja, o panorama da prosa narrativa desta época revela como junto aos grandes discursos totalizantes e totalizadores a fundar poderosas poéticas ficcionais, vão a aparecer outros discursos caracterizados pela diminuição visível do vôo imaginativo e pela descoberta de novas linguagens, além daqueles que continuam aderindo às velhas concepções do universo regional ou costumbrista. Daí, pois, que as diferenças que se estabelecem dentro de tão heterogêneo quadro remetam à interseção de diferentes temporalidades, já que assim como se produzem obras articuladas a um passado residual que sobrevive em meio às coordenadas do presente, do mesmo modo as expressões que surgem se vinculam à emergência específica de uma nova instância temporal, não obstante se mantenha a dominante dessas três temporalidades que abrem espaço para concretizar uma narrativa plenamente moderna¹.

Em definitivo, a produção de alguns dos narradores que foram ou podem ser agrupados na denominação "os contestatários do poder" responde ao cruzamento do pós-moderno no contexto cultural da América Latina. Sob este ponto de vista diversas narrações que se distanciam dos modelos e cânones instaurados pelos representantes do boom, sobretudo através dos recursos e procedimentos do realismo fantástico e do real maravilhoso, podem ser apreendidas, em virtude de suas temáticas particulares, fatores compositivos ou características formais, como registros onde o pós-moderno aparece substancializado em maior ou menor grau. É por tal razão que nestes textos o literário se define quase sempre sobre a base de uma racionalidade discursiva e um enfoque ficcional de novo tipo, muitas vezes, inclusive, adquirindo um sentido assaz oposto ao que prevalece na obra dos escritores que consolidam a modernidade literária do continente.

Todavia, mais do que o reconhecimento de uma nova temporalidade interessa observar aqui suas repercussões concretas e os modos como se processa no terreno narrativo, pois, como se tratou de de

monstrar na análise dos quatro livros, a identificação de determinados aspectos relacionados com o fenômeno do pós-moderno não implica numa homogeneização das obras, ou que elas percam significação, dado que como realizações de linguagem manifestam sempre uma estrutura de sentido. Nesta linha de raciocínio, então, pode-se dizer que a aparição de uma série de textos que aderem em distinta medida a estética pós-moderna exonera à narrativa de uma de suas funções mais tradicionais, como era a de ser portavoz simbólico dos variados projetos de modernização e modernidade que os setores médios propugnavam para o conjunto da sociedade, e cujo momento de plenitude se materializa na riquíssima e heterogênea produção do movimento que, a partir dos anos sessenta, origina a denominada "nova narrativa latino-americana". Esta seria uma das conotações implícitas no abandono do espírito fundador e utópico tão peculiar às poéticas ficcionais do período, e que a crítica interpreta em termos de rotinização da escritura, indistinção estilística ou diluição da narratividade.

Dizendo de outro modo, a mudança de rumo que se verifica na obra dos que preferem contaminar seus discursos com materiais da cultura de massa, aproveitar os recursos e procedimentos que a indústria cultural utiliza para veicular seus produtos, incorporar linguagens que circulam em âmbitos marginais do mapa urbano, conferir cidadania a temas e personagens periféricos, deixa de manifesto que agora o compromisso do escritor não mais é o de projetar mediante suas representações uma modernidade possível, o que exigia implementar nos diversos planos do discurso ficcional um verdadeiro programa de modernização técnica e formal. Daí que suas estratégias narrativas, alimentadas quiçá pela catarse de uma literatura que supera os recalques da dependência e o atraso com a aceitação internacional, e pelo fracasso das vanguardas políticas para realizar os sonhos da revolução social, , dirijam-se a resgatar principalmente os fatos e as experiências que conformam sua própria trajetória de vida e universo imediato. Para estes escritores a lite

ratura passa a significar em muitos casos um registro de natureza confessional no que desaparecem as fronteiras da realidade e a ficção.

Como foi assinalado na abordagem crítica das quatro narrações, os princípios da modernidade são colocados em questão no nível da própria (re)apresentação. De tal modo que a adesão ao pós-moderno tem nestas obras um duplo significado: provocar uma quebra respeito à função do texto narrativo enquanto modelo simbólico da modernidade que deve ser alcançada nas séries social e cultural, y, conseqüentemente, implodir no campo narrativo e literário os valores canônicos da cultura burguesa. Esta paradoxal ação, pois se realiza no âmbito do livro, uma das manifestações mais típicas e importantes desta última, e com os elementos mais característicos de sua dinâmica contemporânea, verte-se em registros cuja lógica construtiva desmonta os padrões estéticos que orientavam as práticas narrativas modernas. Com isso as obras ganham um perfil cujos traços mais distintivos apontam para as diversas formas como se apresenta a temporalidade pós-moderna, o qual, além de constituir uma realidade concreta, obriga a corrigir as lentes críticas para a apreensão de um fenômeno que circula por certas esferas da narrativa latino-americana.

Porque a construção de textos com uma forte tendência performativa, permeados constantemente por múltiplos jogos linguísticos e intertextuais, carentes de qualquer intencionalidade ontologizante, desprovidos da transcendência utópica, e nos quais um determinado tipo de leitor, menos especializado e erudito, identifica muitos dos códigos e signos que integram seu cotidiano, acompanha as peripécias do narrador como se fosse em parte ele mesmo protagonista, segue o desenrolar narrativo entoando algumas melodias que reconhece entre os fragmentos discursivos fundidas a eles, como são os que aqui se reúnem sob o título de "os bárbaros do ritmo", pode ser interpretada através de uma ótica crítica aberta ao reconhecimento e à compreensão dos novos registros que surgem e ampliam a geografia

literária.

Em última instância, se se superam os enfoques maniqueístas e as visões conspirativas que levam a considerar que uma obra por absorver imagens cinematográficas, letras de canções, anúncios publicitários, gírias juvenis, enfim, esses fatos com os quais depa_ ra qualquer cidadão que habite as cidades transculturadas da Améri_ ca Latina, entra obrigatoriamente na esfera dos objetos "bastadiza_ dos" numa clara correspondência com a lógica da indústria cultural, isto é, se se superam os esquemas valorativos que só atribuem di_ mensão literária e estética às obras que estão articuladas ao uni_ verso clássico da modernidade, poder-se-á chegar à real estrutura de sentido que possuem os novos registros narrativos. Porque com a falta de profundidade ontológica, as indistinções entre o real e o fictício, a carência da dimensão utópica, os jogos performáticos da linguagem, o pouco relevo da narratividade, os livros falam não só o idioma de uma nova temporalidade histórica que o escritor des_ fruta e padece como qualquer mortal, mas também deixam em evidên_ cia a quebra dos alicerces que sustentavam o frágil edifício de uma modernidade periférica. Assim, "os bárbaros do ritmo" ao interpre_ tar seus peculiares acordes narrativos passam de produtos ficcio_ nais do declínio a narrações em compasso de pós-modernidade.

NOTAS

- 1.- Implementam-se aqui as categorias de "dominante, residual e emergente" de Raymond Williams. Ver: Marxismo y literatura.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo. "Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 29, Lima, 1989.
- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER. Dialética do esclarecimento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução", Novos Estudos (Cebrap), Nº 14, São Paulo, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de arte, Lisboa, Estampa, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética, São Paulo, Hucitec, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. À sombra das maiorias silenciosas, São Paulo, Brasiliense, 1985.
Simulacros e simulação, Lisboa, Antropos/Relógio d'Água, 1991.
- BENEDETTI, Mario. "El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", El recurso del supremo patriarca, México, Nueva Imagen, 1979.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador", Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1985.
"A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BRUNNER, José Joaquín; "Notas sobre la modernidad y lo postmoderno en la cultura latinoamericana", David y Goliat, Nº 52, Buenos Aires, 1987.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. "Políticas da teoria", Heloisa Buarque de Hollanda (org.) Pós-modernismo e Política, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- BURGER, Peter. "O declínio da era moderna", Novos Estudos (Cebrap), Nº 20, São Paulo, 1988.

- CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura 1900-1945", Literatura e sociedade, São Paulo, Ed. Nacional, 1980.
 "Literatura e subdesenvolvimento", Educação pela noite e outros ensaios, São Paulo, Ática, 1987.
- CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna, São Paulo, Loyola, 1992.
- CORNEJO POLAR, Antonio. La novela indigenista, Lima, Lasontay, 1980.
 "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", Sobre literatura y crítica latinoamericanas, Caracas, Eds. de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982.
 "Sobre el concepto de heterogeneidad: respuesta a Roberto Paoli", Sobre literatura y crítica latinoamericanas, Caracas, Eds. de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982.
- CORTAZAR, Julio et allos. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", Literatura en la revolución y Revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1979.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen, 1968.
Pós-escrito a O nome da rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- ELIADE, Mircea. Tratado de Historia de las religiones, México, Era, 1975.
- ESCOBAR, Eduardo. Correspondencia violada, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- ESCOBAR, Ticio. "Pósmodernismo/Precapitalismo", Casa de las Américas, N° 168, La Habana, 1988.
- FERREIRA DOS SANTOS, Jair. O que é pós-moderno, São Paulo, Brasiliense, 1988, col. Primeiros Passos.
- FRANCO, Jean. "Narrador, autor, superestrella", Revista Iberoamericana, N° 114-115, Pittsburgh, 1981.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Moriz, 1980.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. "Cultura transnacional y culturas populares en México", Cuadernos Hispanoamericanos, N° 431, s.c., 1986.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel e Mario VARGAS LLOSA. La novela en América Latina, Lima, C. Milla Batres, 1968.
- GULLAR, Ferreira. Vanguardia e subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- HABERMAS, Jurgen. "Modernidade versus pós-modernidade", Arte em Revista, Nº 7, São Paulo, 1983.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna, São Paulo, Loyola, 1992.
- HASSAN, Ihab. "Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno", Revista Crítica de Ciências Sociais, Nº 24, Coimbra, 1988
- "El pluralismo en la perspectiva postmoderna", Criterios, Nº 29, La Habana, 1991.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno", Heloisa Buarque de Holanda (org.) Pós-modernismo e Política, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. Marxismo e Forma, São Paulo, Hucitec, 1985.
- "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", Casa de las Américas, Nº 155-156, La Habana, 1986.
- "La política de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate sobre el postmodernismo", Criterios, Nº 25-28, La Habana, 1989-1990.
- "Periodizando os anos 60", Heloisa Buarque de Holanda (org.) Pós-modernismo e Política, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 36, Lima, 1992.
- KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, México, Grijalbo, 1979.
- LASCH, Christopher. O mínimo eu, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- LEWIS, Thomas E. "Hacia una teoría del referente literario", Texto Crítico, Nº 26-27, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1983.
- LYOTARD, Jean François. O pós-moderno, Rio de Janeiro, José Olimpio, 1988.

O inumano, Lisboa, Ed. Estampa, 1989.

- MAGNANI, José Guilherme. Festa no pedaço, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARTIN BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones, México, Gustavo Gili, 1987.
- MARTINEZ, Juan Luis. "Unidad y diversidad", César Fernández Moreno (org.) América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1977.
- MCLUHAN, Marshall. La comprensión de los medios, México, Diana, 1969.
- MOLES, Abraham. "La imagen como cristalización de lo real", Criterios, Nº 25-28, La Habana, 1989-1990.
- MONSIVAIS, Carlos. "La agonía interminable de la canción romántica" Comunicación y cultura, Nº 12, México, 1984.
- MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX, Rio de Janeiro, Fofense Universitária, 1986.
- MUGGIATI, Roberto. Rock: el grito y el mito, México, Siglo XXI, 1974.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PELLEGRINI, Tânia. A imagem e a letra, Tese de doutorado, Unicamp, 1993 (mimeo).
- PEÑA GUTIERREZ, Isaías. "Académicos y culebreros", El Nacional, Caracas, 20-08-83, p. E-5.
- PFESTER, Manfred. "Cuán postmoderna es la intertextualidad?", Criterios, Nº 29, La Habana, 1991.
- RAMA, Angel. "Los contestatarios del poder", La novela latinoamericana 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI, 1982.
- "La tecnificación narrativa", La novela latinoamericana 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RINCON, Carlos. "El cambio actual de la noción de literatura en América Latina", El cambio actual de la noción de literatura en América Latina, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

"Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, N° 29, Lima, 1989.

- RODRIGUEZ, Alberto. "La noción de 'influencia' en los estudios de la narrativa latinoamericana", Ejercicio Crítico, N° 1, Caracas, 1985.
- RONDON, César Miguel. El libro de la salsa, Caracas, s.e., 1980.
- ROUANET, Sérgio. "A verdade e a ilusão do pós-moderno", Revista do Brasil, N° 5, Rio de Janeiro, 1986.
- SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", Casa de las Américas, N° 175, La Habana, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno", Revista do Brasil, N° 5, Rio de Janeiro, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas, São Paulo, Duas Cidades, 1981.
- SODRÉ, Muniz. A máquina de Narciso, São Paulo, Cortez, 1990.
- SUBIRATS, Eduardo. A cultura como espetáculo, São Paulo, Nobel, 1990.
- TEIXEIRA COELHO. O que é indústria cultural, São Paulo, Brasiliense, 1988, col. Primeiros Passos.
- TORO, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica. (con un modelo para la narrativa postmoderna)", Revista Iberoamericana, N° 155-156, Pittsburgh, 1991.
- VÁRIOS. De Superman a Superbarrios, Ceaal/Ceaspa, Panamá, 1990.
- Debates sobre modernidad y postmodernidad, Quito, Nariz del Diablo, 1991.
- VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade, Lisboa, Presença, 1987.
- A sociedade transparente, Lisboa, Edições 70, 1991.
- VAVAKOVA, Blanka. "Lógica cultural da pós-modernidade", Comunicação e Linguagem, N° 6-7, Lisboa, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura, Barcelona, Península, 1980.
- YUDICE, George. "Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, N° 29, Lima, 1989.

OBRAS

CAICEDO, Andrés. Que viva la música, Bogotá, Plaza y Janes, 1977.

GIRALDO, Manuel. Conciertos del desconcierto, Bogotá, Plaza y Janes, 1981.

SANCHEZ, Luis Rafael. La guaracha del Macho Camacho, Buenos Aires, Eds. de la Flor, 1976.

VALVERDE, Umberto. Celia Cruz: Reina Rumba, Bogotá, La oveja negra, 1981.