GLOBAL OU LOCAL:
O TROPICALISMO BRASILEIRO E A PRESENÇA DA CULTURA DE MASSA
NA NARRATIVA DA AMÉRICA HISPÂNICA E DO CARIBE

POR

LÍDIA SANTOS
Yale University

A literatura latino-americana integra hoje a agenda dos estudos críticos interdisciplinares, não só nos seus países de origem, mas também na Europa e nos Estados Unidos.¹ Até produtos culturais antes considerados espúrios, como a telenovela brasileira e a salsa caribenha pontificam, sobretudo, nos textos escritos sob o ponto de vista da globalização.² O fato se deve, em primeiro lugar, ao deslocamento da perspectiva da análise social para os aspectos culturais. Em segundo lugar, a totalidade que engloba o atual estágio da análise social —o mundo inteiro— permite contextualizar fenômenos locais muito além de suas fronteiras econômicas e políticas. A globalização realocaliza, inclusive, os próprios intelectuais latino-americanos. Produzindo muitas vezes fora de seus países de origem, tornaram-se eles próprios, ao mesmo tempo, agentes da nova abordagem científica e exemplos dessa desterritorialização da cultura.³

Mas a teoria crítica não foi a única a empreender essa trilha. A arte produzida no continente latino-americano antecipa em muitos anos a dicotomia global/local e pode ter contribuído para a construção do novo modelo de análise pelas ciências humanas. Contribuição similar se percebe nas teorias da pós-modernidade, nas quais a ficção de Borges, García Márquez e Manuel Puig aparece exemplificada como literatura pós-moderna em ensaios pioneiros de escritores e críticos literários norte-americanos e

¹ Ver Beel. Na imensa bibliografia que hoje se oferece ao pesquisador, destaca-se essa coleção de ensaios por privilegiar a América Latina na sua tentativa de diálogo entre os críticos do Primeiro Mundo e os escritores do Terceiro. A preocupação ética do volume e a qualidade dos artigos merece a revisão da nota 6 (25), em “A Prolegomenon”, assinado por Steven M. Bell (1-32), na qual se arrola, dentre as razões da excentricidade da América Latina na questão pós-colonial, o fato de que o continente escreve em espanhol. Além do português, que está presente neste volume da *Revista Iberoamericana*, o francês caribenho indica que três línguas e culturas deixam de ser ouvidas no debate.

² Consultar Ella Shohat e Robert Stam (145-167).

³ Ver García Canclini (41-51).

européus.⁴ Tanto na utilização artística quanto na teoria crítica, a heterogeneidade latino-americana ajuda a compreender a irrupção de novos atores sociais na Europa e nos Estados Unidos, causada pela imigração espontânea e sem precedentes desses últimos trinta anos.⁵

Além disso, o caminho percorrido pela arte latino-americana é bastante similar ao das pesquisas que, na Inglaterra, determinaram o surgimento dos estudos culturais, pedra fundamental da divulgação e da interdisciplinaridade das diversas abordagens da globalização.⁶ Em ambas, uma crise do marxismo se explicita. A descrição da classe operária inglesa, núcleo inicial dos estudos culturais (King 3), provocou a transformação da própria prática de produção do conhecimento. Ao introduzir na descrição aspectos sociais e culturais do cotidiano da classe operária, as considerações econômicas e políticas das análises marxistas sofreram um grande abalo. E o primeiro conceito a necessitar de revisão foi o de nacionalismo.

Processo semelhante viveu a dissidência artística que, no final dos anos 60, na América Latina, escandaliza o nacionalismo vigente com a exposição de uma cultura de massa globalizada. O ponto de partida era também similar. Ao contrário do discurso então canonizado, que pretendia falar de e/ou para a classe operária, a dissidência artística, encarnada em artistas plásticos como Hélio Oiticica, no Brasil, ou em escritores como Puig, na Argentina, preferiu descrever quem compunha essa classe e como vivia. Seus hábitos e costumes e, principalmente, o seu consumo cultural, se desenharam nas obras desses artistas de uma maneira muitas vezes oposta à idealização nacional-populista. No entanto, a concretização da imagem ideal composta pelo nacional-populismo sofreu modificações significativas ao longo desses últimos trinta anos. A primeira abordagem, feita pelos tropicalistas brasileiros e pelo escritor argentino Puig, formula ainda uma hipótese de cultura nacional, embora competindo com o avanço da cultura de massa. No final dos anos 80, o nacional se substitui por núcleos localizados de consumo cultural, em narrativas que se desenvolvem a partir do repertório de uma cidade, como é o caso da San Juan de Puerto Rico, dos romances do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, algumas vezes de um bairro, e até mesmo de um bar, como é o caso do conto “El inquieto Anacobero”, do venezuelano Salvador Garmendia.

⁴ Ver Barth 62-76, 193-206. O primeiro dos ensaios analisa a obra de Borges, que já havia sido citado por Foucault, no Prefácio de *Les Mots et les choses*. O segundo inclui Gabriel García Márquez e Cortázar no “clube dos pós-modernos” (195). Apesar da importância desses artigos na divulgação da literatura latino-americana, nossos críticos são unânimes em considerar os três autores como representantes da modernidade. A este respeito, veja-se a nota 8 deste trabalho. O ensaio citado, de Mário Pedrosa, além do pioneirismo no emprego do adjetivo pós-moderno (1965), acerta em diferenciar com ele a arte de Hélio Oiticica, cujas obras tropicalistas marcam o advento da pós-modernidade no Brasil.

⁵ Ver Cornejo Polar (11-24).

⁶ Ver King (2-3).

Fiel ao procedimento artístico latino-americano que descrevo, demonstro, em primeiro lugar, a especificidade da inserção latino-americana na globalização recente. Em segundo lugar, pensando a arte como uma produção de conhecimento, este trabalho pretende resgatar a importância do imaginário como possibilidade de interpretação das sociedades. A metodologia é a da comparação contrastiva da arte, e da narrativa em especial, do Brasil e da América Hispânica dos últimos trinta anos. Delimitado o tema central, serão utilizadas, sobretudo, as obras que se constroem com a cultura de massa, fazendo dela uma metalinguagem da dicotomia global/local.

O Brasil em que Hélio Oiticica desponta com sua instalação *Tropicália*, em 1967, estava marcado por uma ditadura cujo ponto de apoio foi a televisão.⁷ As telenovelas se expandem nos anos 70 —os anos mais pesados da ditadura militar— até se incorporarem no cotidiano de todas as classes sociais do país. Portanto, ao fazer de um aparelho de televisão o ponto de chegada do labirinto que compunha a *Tropicália*, Oiticica prevê, em primeiro lugar, um avanço da cultura de massa de que nem desconfiavam os seus contemporâneos, perdidos ainda na dicotomia desenvolvimento/subdesenvolvimento das teorias da dependência. A segunda divergência viria da própria concepção da cultura de massa: permanentemente ligada, a televisão explicitava não a produção, mas o consumo daquela cultura, também presente no seio dos grupos que não cabiam no modelo marxista de classes sociais: o sambista do morro, e até o marginal. Numa fase anterior, Oiticica produzira um *Bólido-Caixa* intitulado *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), nome de um bandido desta forma transformado em herói. Assim descreveu essa obra o crítico Mário Pedrosa, num ensaio pioneiro por chamar a arte de Oiticica, em 1965, de arte *pós-moderna*: “Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela, que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que “Cara de Cavalo” (sic) aparece, de face, cravado de balas, ao chão, braços abertos como um Cristo crucificado” (Pedrosa 13).⁸ O clímax dessa fase do artista foi um *Parangolé* (espécie de capa) que exibia a frase: “Seja marginal, seja herói!” Já a *Tropicália* é assim descrita pelo próprio Oiticica:

No *Penetrável* maior [uma caixa de madeira que lembra um barraco do morro], o participante entra em contato com uma multiplicidade de experiências referentes à imagem: a tátil, fornecida por elementos dados para a manipulação, a lúdica, e puramente visual (*patterns*, sic), a do percurso (o “pisar” também estaria incluído no tátil), até chegar ao fim do labirinto, no escuro, onde um aparelho de televisão (receptor) encontra-se ligado permanentemente: é a imagem que absorve o espectador na sucessão informativa, *global* [grifo meu] (Oiticica, *Aspiro* 100).

O grifo do artista une as duas pontas da sua concepção de global/local, encarnado este no Morro da Mangueira: “Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar

⁷ Ver Santos (99).

⁸ Ver também de Hélio Oiticica *Aspiro ao grande labirinto e Catalogue*.

pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro” (Oiticica, *Aspiro* 99).

A *Tropicália* foi exposta, pela primeira vez, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967. Em 1966, o MAM já havia abrigado os passistas da Mangueira vestindo os *Parangolés* de Oiticica que, mais que objetos, eram processos de experimentação. Eles faziam parte da exposição Nova Objetividade, engajando o artista carioca na mais avançada vanguarda plástica brasileira daquela década. Oposta em seus fundamentos ao nacional-populismo, esta vanguarda não conseguia abandonar, no entanto, o conceito de nacionalismo. Preocupada em alinhar-se com a arte européia e norte-americana (cujas referências mais próximas eram a Op e a Pop-art), a Nova Objetividade, assim como a Poesia Concreta do mesmo período, praticava o que Roberto Schwarz nomeia de “nacional de exportação”.⁹

A *Tropicália* de Oiticica apresenta uma cisão desse modelo nacional, tanto se ampliando no sentido do global, fazendo da televisão sua metáfora, quanto se concentrando em direção ao local, ao restringir a nacionalidade ao morro e à favela, também visitados pelo nacional-populismo, mas com objetivo muito diverso. No discurso da vertente nacional-populista da arte brasileira, o morro aparecia como uma abstração, habitada por heróis populares cuja realidade verdadeiramente se desconhecia. Na contra-mão da heroicização que pregava o discurso político do momento em que vivia, Oiticica promove o marginal (desclassificado, no sentido marxista) e torna concreta a experiência do morro, cuja subida se transforma na *vivência* de “estar pisando a terra”. O interesse não é documental, mas estético. Os barracos da favela são formas, exemplos da “arquitetura orgânica das favelas cariocas”, paralela às “construções espontâneas, anônimas, dos grandes centros urbanos —a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.” (Oiticica, *Aspiro* 106/107). E o que interessa na vida da favela é a dança, o lazer criativo, lugar asseverador da “participação sensorial” (mais tarde integrado na obra de Oiticica, na sua fase do *Crelazer*).

Caíam assim dois dos alicerces modernos da cultura brasileira: o conceito de classe social, e o conceito de nação. Estava ainda de pé o último (e mais difícil de implodir): o conceito de identidade cultural. Uma vez mais, misteriosamente, tomando de empréstimo a metáfora de Hermano Vianna, é o samba que vem em socorro da modernidade. Diz Oiticica: “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem “brasileira” no contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte *nacional* [grifo meu]. Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros ...” (Oiticica 106). No mesmo texto, o artista lembra haver invocado Oswald de Andrade e a antropofagia na concepção da Nova Objetividade anterior, o que supõe uma continuidade e uma permanência desses objetivos. Portanto, o percurso é ainda construtivo: acredita-se na vanguarda como uma linha contínua, paralela, desde a Antropofagia, à construção de uma identidade nacional.

⁹ Ver Schwarz (29-48).

Um romance esquecido pelo cânon brasileiro vai se encarregar da ruptura dessa continuidade, no mesmo ano de 1967: *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, amplia o conceito de nação no próprio título. Contrafazendo a ideologia norte-americana do panamericanismo, Paula constrói um romance onde o personagem narrador é um diretor de cinema em Hollywood, tendo a seu encargo todo o Olimpo californiano dos anos 50, nele pontificando a atriz Marilyn Monroe. O nacionalismo da “brasilidade” se amplia em direção à latino-americanidade. A descoberta da América que fala espanhol deve-se, nesta época, em primeiro lugar, à crise, também política, que enfrentava o marxismo. Os guerrilheiros urbanos que recentemente haviam eclodido no cenário político brasileiro tinham como cartilha a teoria foquista da revolução proposta por Che Guevara.¹⁰ Em *PanAmérica*, a guerrilha urbana domina o segundo ambiente por onde circula o herói-narrador. Mas é também inegável neste romance o diálogo com a Pop-Art: desde 62, várias séries de retratos de Monroe pintados por Andy Warhol corriam o mundo. Muito mais tarde dirá José Agrippino de Paula: “a mitologia do nosso tempo, inclusive a brasileira, é norte-americana” (“O Retorno ...” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1, C2).¹¹ Essa afirmação parece justificar a paródia à epopéia canônica do Modernismo brasileiro, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, operada por *PanAmérica*. Os mitos populares nacionais, que são a chave de construção de *Macunaíma*, substituem-se, no romance de 1967, pelos mitos globais da cultura de massa. Ci, mãe do mato, a líder das amazonas do romance de Mário de Andrade, transforma-se em Marilyn Monroe. O herói, contrariando a convenção clássica das epopéias, transmuda-se em narrador de um percurso individual, que Heloisa B. de Hollanda percebeu como a revolução individual que, influenciada pela contracultura, começava a substituir, no ideário da juventude brasileira, a revolução coletiva.¹² A tropicalidade, eufórica em Oiticica, reduz-se a qualidades ridicularizadas no contexto de *PanAmérica*. Estes fundamentos contraditórios —o da vanguarda política em luta contra o imperialismo americano e o da vanguarda estética que chegava dos Estados Unidos através da Pop-Art e da contracultura— ocuparão o cerne do tropicalismo musical, que amplia a circulação do movimento, divulgado, justamente, através da televisão explicitada pela obra de Hélio Oiticica que lhe emprestou o título. O tropicalismo teve curta duração: foi considerado extinto por seus próprios artistas, em 1969, data do exílio forçado pela ditadura de cantores populares como Gilberto Gil e Caetano Veloso. Mas suas definitivas rupturas ainda não se esgotaram, sobretudo se as compararmos com a produção hispano-americana e caribenha.

¹⁰ Ver Jameson 116. Segundo ele, a teoria foquista era a estratégia de expansão da revolução comunista, nos moldes cubanos, ao resto da América Latina. O foco ou operação de guerrilha era a sua base móvel, a meio termo tanto do modelo da tradicional luta de classes (baseada no proletariado urbano), como da experiência chinesa (movimento de massas coamponeas na zona rural).

¹¹ Cf. também Paula, *Pan América* (1988).

¹² Ver Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (23).

A cultura de massa globalizada é também o tema dos dois romances com que Puig começa sua carreira literária, *La traición de Rita Hayworth* (1968) e *Boquitas pintadas* (1969), recebidos com certa frieza pelo meio literário da época. O primeiro incorpora ao enunciado trechos de filmes norte-americanos dos anos 40 e o segundo, embora se estruture como um folhetim, se atém, principalmente, ao universo do tango. Nessas primeiras narrativas a oposição global/ local se opera no ambiente de Coronel Vallejos, cidade onde não havia “antenas fuertes” para captar as ondas da rádio que transmitia a Ópera do Teatro Colón, de Buenos Aires, mas onde chegava, todo-poderoso, o cinema norte-americano.¹³ De forma semelhante à produção brasileira do mesmo período, há, principalmente em *Boquitas pintadas*, uma valorização da música popular de base nacional como contraponto à invasão cultural globalizada: o tango (e mais tarde o bolero, num romance como *El beso de la mujer araña*, 1976) apresenta a cultura local que ainda sobrevive, sobretudo nas classes operárias, como identidade cultural.

Os fundamentos dessa identidade já foram discutidos num trabalho meu anterior (Santos 1996). O que aqui me interessa é marcar como seus contornos se vão esfumando na produção artística latino-americana ao longo dos últimos anos, delineando, não apenas uma identidade híbrida, onde o *kitsch* exerce um papel predominante, mas também como a cultura de massa se transforma, através de sua utilização pela literatura, numa linguagem própria a discutir questões teóricas que extrapolam o discurso literário. A primeira, como afirmamos no início deste trabalho, diz respeito ao conhecimento da classe operária.

Por toda a América Latina, o conceito marxista de classe social vai gradativamente substituindo, a partir dos anos 60, os conceitos genéricos de povo e nação, que baseavam a interpretação populista das nossas sociedades. No decorrer da década, o conceito de classe social começa a direcionar pesquisas que visavam apreender fatos concretos ligados a grupos específicos: sua forma de viver, de ver o mundo. Na Argentina, além de Alfredo Moffatt, na área da psicologia social, temos a referência de Ricardo Piglia a um movimento chamado *Tucumán arde* que, dentre outros eventos, promoveu uma pesquisa fotográfica, exposta na CGT, sobre a vida das comunidades pobres de Tucumán.¹⁴

Nos anos 70-80, essas pesquisas, finalmente, se dirigem à derrota da esquerda e revelam uma indagação quanto às falhas de seu modelo. O conceito de classe social passa a ser revisto e os antigos ideários de esquerda são reavaliados em todas as áreas. No Brasil, um partido político, o Partido dos Trabalhadores —PT, fundado em 1979, surge como resposta concreta ao marxismo e ao populismo. O sintagma *dos Trabalhadores* (ou seja, um partido formado pela própria classe operária) substitui os que definiam os antigos partidos de esquerda: o *Comunista Brasileiro* e o *Trabalhista Brasileiro* (de orientação populista). No ambiente acadêmico, surpreende o número de pesquisas, em diversas áreas, envolvidas nos bairros operários, dedicando-se, desde ao

¹³ Ver Puig, *La traición* (277).

¹⁴ Consultar Moffatt e Piglia (73).

modo de habitar proletário, aí incluídos bens de consumo como aparelhos elétricos ou mobiliário, até à verificação da percepção do espaço vivencial, como na tese de Carlos Egidio Alonso, que escolhemos como exemplo por proporcionar interessantes pontos de contato com a obra de Puig.¹⁵ O título, *Você vê o que eu vejo?*, resume a desconfiança do intelectual em relação à sua forma de olhar aquela realidade. O ponto de partida é a constatação de que há um choque entre o repertório daquele que projeta e o repertório daquele que consome esse projeto. A linguagem fotográfica em mão-dupla: do ponto de vista do usuário e do ponto de vista do arquiteto, é o instrumental utilizado para investigar a questão, angustiante e fundamental: “A ambigüidade se revelava às claras. Pensávamos no operário sem saber como ele pensava, ou sentia, ou percebia; falávamos em seu nome sem entender sua linguagem: desenhávamos banheiros, dormitórios, refeitórios, lavanderias, tudo coletivamente, como se esse fosse seu desejo” (Alonso 4). As fotografias obtidas revelam, como característica marcante da casa operária, a acumulação. De objetos dentro do quarto: “Televisão, rádio, armário de cozinha, cama, berço, convivem num espaço diminuto”. De pessoas num espaço pequeno. Quanto a este tipo de acúmulo, que as fotos demonstram à perfeição, comentam seus ocupantes: “ela é ruim porque a gente tem que ficar trocando o horário para dormir, porque não dá pra dormir tudo ao mesmo tempo”, mas também “ela é até legal porque as crianças aprendem a crescer amigas, se divertem, uma toma conta da outra e até esquentam a outra no frio; mesmo que eu tivesse uma casa maior elas iam dormir juntas mesmo” (Alonso 115-116).

O romance *La traición de Rita Hayworth* antecipa em dez anos essa questão. Seu segundo capítulo é composto pela fala de duas empregadas domésticas. Uma delas descreve, em discurso direto, os detalhes de seu cotidiano: “Yo soy chica pero ya soy tía, esta noche a la Inés la voy a poner a dormir en mi cama, entre mí y la Pelusa, así la Inés duerme calentita entre las dos tías” (23). Quanto aos bens de consumo é ainda Puig quem antecipa as novas análises sociais. A obsessão pela compra de móveis está presente nos dois primeiros capítulos de *La traición de Rita Hayworth*. Em *Boquitas pintadas*, a descrição da nova casa de Nené, que ascendeu através do casamento, da cidade do interior ao subúrbio de Buenos Aires, por exemplo, aclara a dificuldade da personagem em receber os conterrâneos na nova casa, por não ter o dinheiro suficiente para comprar os móveis que todos possuem: “En el pequeño vestíbulo de entrada, destinado a *living*, tampoco hay muebles: mira el espacio vacío preguntándose si jamás reunirá el dinero para comprar todo al contado, pues ha resuelto evitar el pago adicional de intereses implícito en una compra a plazos” (Puig, *Boquitas* 162). Os detalhes prosaicos da forma de pagamento e do custo que esses objetos têm para os personagens indicam as relações da mobilidade social com o consumo: ascender significa ter acesso ao mercado de determinados bens, materiais ou simbólicos.

Portanto, a ficção dos anos 70-80 integra-se no movimento de concretização do modelo abstrato de classes sociais, herdado do marxismo. A classe operária se desenha

¹⁵ Ver Alonso.

em suas narrativas através de seu cotidiano e de sua subjetividade, traços esquecidos no modelo marxista. Atores esquecidos na descrição marxista, como a mulher ou o lumpen, adquirem papel central no enredo dos romances, com todas as suas contradições. Mas as técnicas literárias eram diversas das que orientaram as narrativas de cunho social dos anos 60, também imbuídas do marxismo. Ao contrário da abordagem documental, própria da estética marxista, a narrativa da década de 70-80 opta pelo imaginário. Luiz Costa Lima, ao defender o imaginário contra o documento nas obras ficcionais, chama a atenção para o caráter *produtivo* da ficção: “A ficção *apresenta* alguma coisa que não é mera *representação* do que já estava dado na sociedade. Daí ser a ficção um escândalo para o cientista social, que não sabe como explicá-la”.¹⁶ Ou seja, no caso específico de *La traición de Rita Hayworth*, a ficção foi capaz de engendrar uma imagem tão produtiva em relação à sociedade quanto a pesquisa do cientista social. No entanto, ao contrário da fotografia do pesquisador, essa imagem é puramente imaginária. Ela funciona no romance como um branco para o leitor, na medida em que se afasta do núcleo central do enunciado, ocupado com uma família de classe média.¹⁷ Preenchê-lo significa penetrar nas proposições teóricas feitas por Puig através da narrativa. *La traición* não é um documento sobre a realidade operária. Se assim fosse, talvez tivesse experimentado melhor aceitação pela esquerda argentina. Ao contrário, como toda a obra de Puig, se constrói pela defesa do imaginário. A reciclagem do melodrama por seu texto literário, por exemplo, se ancora na recusa do autor ao projeto realista, que percebia, tanto nos romances do *boom*, quanto no cinema italiano da época.¹⁸

Nos anos 80, a cultura de massa se transforma no principal artifício de uma crítica explícita aos textos ficcionais de intenção documental. Cantores da música popular fora de moda substituem os heróis individuais e problemáticos da narrativa do *boom* hispano-americano. Suas últimas passagens por uma cidade ou um bairro (como a do

¹⁶ Ver Costa.

¹⁷ Ver Iser (299 e 317-365). Iser afirma que a interpretação texto-leitor passa, inevitavelmente, pela experiência da negatividade. Similar à interação interpessoal, falta-lhe, no entanto, a situação comum e o quadro referencial já dado, presentes na relação face-a-face: o texto jamais poderá responder ao leitor quanto às lacunas geradas pela leitura. Essas lacunas, inerentes à qualquer ato de comunicação, são, no ato de ler, o contrapeso de sua assimetria. Conceituando-as em dois tipos —os *brancos* e as *negações*— Iser lhes atribuiu o papel de estimuladoras à atividade do leitor. Graças a elas, ele é obrigado a reestruturar continuamente as relações estabelecidas com o texto, transformando-se a leitura, por esse processo, num ato criativo. Nessa terminologia, os *brancos* seriam as omissões do texto, o não-dito. Ao deparar-se com o *branco*, o leitor tende a acionar uma representação para o que foi omitido, a partir das alternativas oferecidas pelo seu repertório. No decorrer da leitura, esse processo gerado pelo *branco* ligase ao de outro *branco*, traçando uma nova imagem. O resultado é um processo incessante de interações, dirigidos pelo texto. Progressão horizontal de imagens, esse processo organiza o eixo sintagmático da leitura (365), regulando as interferências entre os diversos segmentos temáticos.

¹⁸ Ver Puig, “Cinema” (288).

cantor Daniel Santos no conto “El inquieto anacobero”, do venezuelano Salvador Garmendia¹⁹) tomam o lugar da citação da última revolução nas narrativas de García Márquez. Suas vidas nada exemplares se transformam em temas de romances e contos, cuja estrutura se apraz em parodiar criticamente o *testimonio*. É o caso do romance *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez e de *Bolero* (s.d.), do cubano Lisandro Otero. Ambos parodiam a técnica da gravação, própria dos textos que aspiram a documentar. No romance cubano, o depoimento dos amigos do cantor Beto Galán, o protagonista, permite ao narrador tratar com ironia e distanciamento as origens melodramáticas do personagem, ao mesmo tempo em que caricatura a figura do intelectual antropológicamente interessado no universo *kitsch* do bolero.²⁰

No romance de Luis Rafael Sánchez, o processo se radicaliza numa versão politicamente incorreta do *testimonio*. Enquanto este se impõe pelo depoimento da resistência feminina, o cantor de boleros Daniel Santos interessa por seu machismo. Se no *testimonio* a linguagem esconde a gravação anterior através da uniformização do discurso, no texto de *La importancia* a origem de classe dos “informantes” se mostra não apenas na linguagem vulgar, repleta de gírias, *spanglish* e erros linguísticos, mas também na apresentação do próprio processo: “yo hablo como siempre hablo y después usted borra y tacha”.²¹ A consciência da desconstrução é explicitada pelo narrador, que cita o vocabulário técnico da crítica literária vigente na América Latina no correr dos anos 80. A estrutura do romance, definido pelo próprio narrador como uma “narrativa híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas” (5) lhe permite o emprego de termos como diferença e periferia, ou sintagmas paródicos como “crítica de la razón fálica” (9) — em cujo “rigor” se teria educado Daniel Santos, ou o “idioma castellano esperpéntico” (31) para se referir à linguagem de um de seus informantes. Aliados a citações de Foucault e outros teóricos, em pé de igualdade com os compositores de boleros arrolados no final da obra, estes sintagmas se incluem num processo que indica, ainda que sob a sátira, a mudança de ótica na abordagem dos problemas latino-americanos pela ficção dos anos 80. Através dela, a identidade cultural homogênea construída durante a modernidade, cuja última expressão foi a narrativa do *boom*, se decompõe em *várias* identidades, que tendem, quase sempre, para os hábitos e comportamentos de diferentes grupos da periferia das cidades latino-americanas, os quais Daniel Santos pode muito bem resumir: “...debe recrearse la procedencia barriobajera de Daniel Santos y corresponderla con la modernidad suya en él. Y distinguir los manierismos que dicha procedencia contagia. Y las diferencias que prosperan en toda marginación y toda periferia; diferencias que dibujan un tatuaje imborrable en los de abajo y los de arriba” (80).

¹⁹ Ver Garmendia (6-18). Anacobero era o epíteto do cantor Daniel Santos.

²⁰ Consultar Otero.

²¹ Ver Sánchez (14).

Mais uma vez, é a música popular que vem em socorro do autor. O “sonho público” encarnado em Daniel Santos se deve à sua passagem por duas das mais famosas orquestras dos anos 40: a de Xavier Cugat, onde permaneceu até ser convocado pelo exército dos Estados Unidos (era porto-riquenho), e a Sonora Matancera, a partir de 1948; por ter sido intérprete de grandes autores, como Pedro Flores, e ter deixado imitadores, como os cantores Bienvenido Granda e Charlie Figueroa. Como no Brasil tropicalista, parece haver conexão entre essa narrativa e um *boom* da música popular. Ao final dos anos 80, quando foi publicado *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a salsa caribenha era um produto de exportação tão expressivo quanto o tango argentino nos anos 30, ou o bolero mexicano nos anos 40. Além disso, é preciso lembrar que muitos músicos e cantores desses ritmos haviam emigrado para os Estados Unidos nos anos 60, e foram decisivos na criação e na divulgação da salsa em Nova York.

A nostalgia do tango e do bolero, ritmos a esta altura já fora de moda, tem, portanto, um caráter muito específico. Embora mantenha traços em comum com a nostalgia pós-moderna norte-americana ou européia, a recriação da música popular pela narrativa do continente se marca pela retomada de um tempo em que a música e a dança latino-americanas tinham garantidas sua circulação local. Neste processo o cinema teve um papel fundamental. Ella Shohat e Robert Stam falam de uma bela época do cinema brasileiro, anterior à “infiltração das companhias distribuidoras norte-americanas” (Shohat & Stam 147). Os exemplos citados por esses autores não correspondem, no entanto, à fase áurea da recepção do cinema latino-americano por parte de seu público: os anos 30 e 40. Até meados dos anos 50, eles levavam multidões às salas de espetáculos, processo descrito por Luis Rafael Sánchez em seu romance de 1988. No Brasil, a fundação dos estúdios Atlântida sustenta um *star system* que se mantém até a expansão da televisão nos anos 60. Os novos industriais do cinema sentiam-se, segundo Silvia Oroz, como “pioneiros” e não se distanciavam, em termos estéticos e ideológicos, de seu público.²² Sendo eles, na maioria dos casos, imigrantes, seus filmes funcionavam como iniciações pedagógicas para os migrantes recém chegados do campo à cidade, quase sempre analfabetos. O universo dos filmes, além “de rumbeiras vulcânicas, como Ninón Sevilla e Maria Antonieta Pons” estava povoado também de “mães desgraçadas, putas arrependidas” e, ainda, de “*peladitos*, pitorescas criaturas do lumpesinato que sobrevivem às custas de pequenos expedientes e que encontram em Mario Moreno, vulgo Cantinflas, a sua mais completa tradução”.²³

Dessa descrição do melodrama mexicano podemos extrair algumas conclusões interessantes. A mais evidente é a relação desse gênero cinematográfico com a vida social da América Latina. Mães solteiras, prostituição e lumpesinato não eram apenas temas ficcionais, mas também dados concretos da realidade, daí a identificação do público, especialmente o feminino, com esses dramalhões. A imagem da mulher lavando roupa no tanque, as ruas de cabaré reproduzidas nos estúdios mexicanos, ou

²² Consultar Oroz.

²³ Ver Augusto (71).

estrelas como Libertad Lamarque, cujo tipo físico encarnava uma imagem nacional, são indícios de que esse cinema falava uma linguagem plenamente acessível a seu público. A segunda conclusão diz respeito à circulação dessa cinematografia por toda a América Latina e seu papel, não só como divulgadora da música produzida nos diversos países do continente, mas também como formadora de um repertório cultural que abrange várias classes sociais. Se Ninón Sevilla e Maria Antonieta Pons vieram filmar no Brasil, como afirma Sérgio Augusto, é possível, também, surpreender músicas brasileiras sendo cantadas nos melodramas mexicanos. O tango, a rumba e o bolero não experimentariam tamanho sucesso sem o apoio da indústria cinematográfica. Augusto aproxima os estúdios Lumiton, de Buenos Aires, do estúdios cinematográficos da Atlântida, empresa cinematográfica brasileira, de capital nacional, criada durante o governo populista de Getúlio Vargas. O ideograma da cópia, muito bem definido por Roberto Schwarz (1987 29-46), determinante na reciclagem do *kitsch* por esta vertente da arte latino-americana, tem nesta cinematografia sua mais fiel expressão. Ainda segundo Augusto, ela nunca se envergonhou de copiar os entrecchos de êxitos hollywoodianos. O toque nativo era dado pela música, legitimamente latino-americana. Comparando o gênero nos dois países, Sérgio Augusto conclui: “Os argentinos, portanto, tiveram Gardel no lugar de Francisco Alves; Sandrini e Palitos no de Oscarito — e Perón no de Vargas” (Augusto 70).

O interesse da narrativa da década de 70-80 pelo cinema e pela música desses anos coincide com o desmonte das indústrias cinematográficas nacionais. O surgimento, nos anos 60, do cinema de autor, explicita a luta constante dos novos cineastas contra as multinacionais da distribuição, a impor, gradativamente, o monopólio do cinema norte-americano. O mesmo parece acontecer na música popular. Compositores de extração mais culta, como os tropicalistas brasileiros, ou Astor Piazzola, na Argentina, empreendem, no bojo de seu próprio processo criativo, uma releitura daqueles velhos sucessos dos anos 40 e 50, numa tentativa de recuperar uma “identidade” ameaçada pelo monopólio da indústria fonográfica norte-americana. Mas a nova identidade cultural se constrói a partir de outros parâmetros. Deslocado o foco dos modelos econômicos e políticos, aspectos culturais até então banidos da interpretação social, como a cultura de massa, podem ser nela incorporados. Os critérios dessa incorporação ainda eram similares aos que definiam a cultura popular. Os boleros de Daniel Santos, por exemplo, caracterizam-se por uma circulação periférica aos grandes conglomerados multinacionais de distribuição.²⁴ Mas seus consumidores, clientes dos bares de *mala-muerte* de San Juan de Puerto Rico, no romance de Luis Rafael Sánchez, ou da Caracas do conto de Salvador Garmendia, já não são mais os camponeses autênticos dos romances do *boom*, nem os operários dos Centros Populares de Cultura brasileiros. Muitas vezes alijados da cidadania, como o bandido Cara de Cavalo, de Hélio Oiticica, ou o lumpen que admira Daniel Santos, os personagens criados por esses artistas não mais se constituem como unidades simbólicas da nacionalidade. Caracterizados por

²⁴ Ver Leonardo Acosta (58-76).

hábitos e práticas, servem melhor a um projeto alegórico, onde o local sobrepuja o nacional. A “cidadania de segunda classe”, que lhes cabe em seus próprios países, os aproxima dos imigrantes latinos no Primeiro Mundo.²⁵

A cultura de massa escolhida pelos artistas latino-americanos das décadas de 70-80 expressa essa cidadania de segunda classe. Do ponto de vista da produção, seus produtos se caracterizam pelo “popular urbano”, ou seja, conservam raízes no antigo conceito de cultura popular.²⁶ Criados na periferia das cidades latino-americanas (origem comum do samba, do tango, do bolero e da salsa), para ela retornam (no caso da música, como ritmos fora de moda), passado o sucesso efêmero do consumo massificado; e aí se mantêm como um repertório que assegura o auto-reconhecimento da comunidade. Por outro lado, embora se amplie sua circulação graças às possibilidades de distribuição globalizada, esses produtos permanecem, do ponto de vista do consumo, restritos aos “cidadãos de segunda classe”, latino-americanos, ou norte-americanos e europeus.

Do ponto de vista da produção, a cultura de massa, também de “segunda classe” (a “primeira classe” estaria em produtos que se nobilitaram, como o jazz) vai interessar ao artista culto como possibilidade de reciclagem. Seu código estereotipado é baseado numa tradição do velho (caso, por exemplo, das letras de tango e de bolero, cujas letras se elaboram com clichês herdados do modernismo hispano-americano). Mas oferece possibilidades de seleção que, combinadas, reelaboram no discurso culto o atraso latino-americano. Graças a um segundo ponto de vista, o da recepção, esse atraso deixa de ser visto como um signo de inferioridade. Desde Oiticica, a música aparece nessas obras como fator indissociável de um lazer coletivo, marcado sobretudo pela dança. Criativo, esse lazer, sob o ponto de vista de nossos autores, marca um tempo tanto mais diverso quanto guiado por um estilo de vida cujo padrão se afasta, cada vez mais radicalmente, da sociedade nacional. Os bolsões sociais “localizados” assumem, nos últimos romances, não apenas a “cidadania de segunda classe”, mas uma espécie de anti-cidadania. Daí sua oposição ao *testimonio*, cujos personagens aspiram ao reconhecimento como cidadãos. Nos romances da cultura de massa, ao contrário, a cidadania parece não interessar, ou não fazer falta, a seus personagens. Veja-se o caso de Raba, a empregada doméstica de *Boquitas pintadas*, que mata o amante movida por letras de tango e é absolvida pelo autor através de um final feliz no romance. Ou o dos personagens de Sánchez, cuja dança lhes permite ignorar a marcha do Estado nacional em *La guaracha del Macho Camacho* (1976). Neste último caso, o local que a narrativa

²⁵ Consultar Renato Rosaldo.

²⁶ Consultar Rincón (213). O conceito de popular urbano foi estabelecido, segundo Rincón, por Carlos Monsiváis. Por esse conceito se articulam as antigas categorias de cultura de elite, cultura de massa e cultura popular num novo tipo de cultura, caracterizado por uma mistura que não constitui nova síntese. Ver também Monsiváis. Este conceito me parece mais pertinente que o de “folclore urbano”, usado por Antonio Candido, por comportar a permanente interação das três culturas. Ver ainda Candido.

descreve assume a marginalidade e a periferia com uma linguagem mais corporal que verbal.

Essa estética do corpo é reinterpretada pelos artistas que estudamos na própria constituição de suas obras. A *vivência* de Oiticica, que pressupõe a experiência da obra por parte do espectador, é semelhante ao contato direto com o mau-gosto dos enredos dos melodramas mexicanos, ou com os clichês presentes nas letras dos tangos e boleros dos anos 30 e 40 por parte do leitor de romances. A citação literal dessas letras transforma o simulacro presente na cultura de massa em experiência direta. Além disso, desde o Tropicalismo, os grupos apresentados por esta ficção deixam de ser classes sociais para se transformarem em tribos urbanas que se identificam por gestos e práticas e, sobretudo, idiosincrasias de gosto. Como na canção tropicalista brasileira, cada uma dessas narrativas é um evento marcado por uma tradição lúdica, onde o velho e novo se misturam como a melhor sintaxe para apresentar à reflexão espacial do pensamento globalizado a permanência do destempo no local latino-americano.

A reflexão que a totalidade dessas obras nos deixa sobre essa disfunção temporal se caracteriza pela ambivalência. Varrida a utopia marxista, a arte latino-americana oscila entre a promoção da diferença e o reforço do estigma. Este se presentifica socialmente através do crescimento de bolsões locais latino-americanos, marcados pela imersão num gosto não compartilhado pelas comunidades nacionais onde se inserem. Muitos deles distinguem-se, no interior dessas comunidades, pela marginalidade. Isto é um fato não apenas em nossas cidades, mas também nas norte-americanas e até nas européias. A similaridade desses grupos em termos globais, aliada à sua desconformidade às cidadanias nacionais atesta, mais uma vez, a antecipação com que a literatura fez a leitura da presença latino-americana no processo de globalização.

OBRAS CITADAS

- Acosta, Leonardo. "El bolero y el kitsch". *Letras Cubanas* 9 (1988): 58-76.
- Alonso, Carlos Egidio. "Você Vê o que Eu Vejo? Usuário, Espaço e Linguagem". Diss. de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1984.
- Augusto, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion" e "The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction". *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York: G.P. Putman's Sons, 1984.
- Beel, Steven M., Albert LeMay e Leonard Orr, eds. *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narratives*. Notre Dame/London: University of Notre Dame Press, 1993.
- Buarque de Hollanda, Heloísa e Marcos Augusto Gonçalves. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira". *Anos 70. Literatura de Heloísa Buarque de Hollanda et al.* Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda. 7-81.

- Canclini, Nestor García. "Museos, aeropuertos y ventas de garage (las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización)". *Fronteiras da cultura - horizontes e territórios da antropologia na América Latina*. Cláudia Fonseca, ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.
- Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". *América Latina en sua literatura*. César Fernández Moreno, ed. 1972; São Paulo: Perspectiva, 1979. 343-362.
- Cornejo Polar, Antonio. "Introducción". *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Costa Lima, Luiz. "Só o conflito nos salva da dominação". *Jornal do Brasil*. 19 Jan. 1992, Caderno Idéias/ Ensaios, 10, C1.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986
- Garmendia, Salvador. "El inquieto anacobero". *El inquieto anacobero y otros cuentos*. Caracas: Librería Suma, 1976.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de la lecture*. 1978. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1976.
- Jameson, Fredric. "Periodizando os Anos 60". *Pós-modernismo e política* de Heloísa Buarque de Hollanda, ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- King, Anthony, ed. "Introduction: Spaces of Culture, Spaces of Knowledge". *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Hampshire/Londres: The MacMilan Press, 1991. 1-18.
- Moffatt, Alfredo. *Psicoterapia del oprimido*. 2.ed. Buenos Aires: ECRO S.R.L., 1974.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 1995.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. 1965. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Catalogue*. Paris: Galerie Nationale du Jeu du Paume/ Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica / Rotterdam: Witte de With: Center for Contemporary Art, 1992.
- Otero, Lisandro. *Bolero*. s.l.: Contexto Audiovisual, s.f.
- Oroz, Sílvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.
- Paula, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Max Limonad, 1988.
- _____. "O Retorno do maldito. Escrita tropicalista". *Jornal do Brasil*. 2 ago. 1988, Caderno B, 1, C 2.
- Pedrosa, Mário. "Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica". *Aspiro ao grande labirinto* de Hélio Oiticica. Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. 1965. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 9-13.
- Piglia, Ricardo. "Novela y utopía". Entrevista a Carlos Dámaso Martínéz. *La razón* 15 set. 1986.
- _____. *Crítica y ficción. Cuadernos de extensión universitaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986. Serie Ensayos, 9.

- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. 1969. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- _____. "Cinema and the Novel". *Modern Latin American Fiction: a Survey*, John King ed. Londres: Faber and Faber, 1987.
- _____. *La traición de Rita Hayworth*. 1968. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Rincón, Carlos. "La no simultaneidad de lo simultáneo". *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995. 209-225.
- Rosaldo, Renato. "Ciudadanía cultural en San José, California". *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología* de Nestor García Canclini et al. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Santos, Lidia. "Le kitsch comme métalanguage: le récit dans l'Amerique latine des années soixante-dix et quatre-vingt". *Séductions du Kitsch. Roman, Art et culture*. Eva Le Grand, ed. Montréal: XYZ Éditions, 1996. 97-112.
- Shohat, Ella e Robert Stam. "From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization". *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Rob Wilson and Wimal Dissanayake, eds. Durham/London: Duke University Press, 1996.
- Schwarz, Roberto. "Nacional por Subtração". *Que Horas São?* São Paulo: Brasiliense, 1987. 29-48.
- Vianna, Viana. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995.