

Histórias revisitadas: a construção da metaficção historiográfica em três romances do pós-*boom* da literatura hispano-americana

Doutorando Wanderlan da Silva Alvesⁱ (UNESP)

Resumo:

analisamos os procedimentos escriturais por meios dos quais *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, *Bolero* (1983), de Lisandro Otero, e *La Guaracha del Macho Camacho* (1985), de Luis Rafael Sánchez, romances do pós-*boom* da literatura latino-americana, articulam à sua estrutura textual elementos temático-formais que lhes imprimem um caráter de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

Palavras-chave: romance hispano-americano do pós-*boom*; metaficção historiográfica; literatura e história

1 Introdução

O caráter crítico dos chamados romances do pós-*boom* (CHIAMPI, 1996) foi, por vezes, questionado pela crítica de arte mais tradicional por seu experimentalismo formal e pelo diálogo que estabelecem com a cultura de massas (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005 [1984]), pois essa produção literária adota, de modo geral, uma perspectiva ambivalente em relação à incorporação de dados, materiais e documentos históricos e ao diálogo crítico-paródico que estabelece com eles, justamente por “sua natureza essencialmente reflexiva, que a leva, por vezes, a procurar as razões da miséria, da estagnação e do atraso [...] da realidade latino-americana, e a desconfiar de que [...] tais razões podem ser encontradas na leitura atenta de fragmentos [...] tanto do presente quanto do passado” (ALVES, 2011, p. 43).

Consciente de que a matéria romanesca é a linguagem, tal linha de criação literária constrói narrativas capazes de engendrar, no discurso literário, um lugar possível de trocas e ressignificações simbólicas representativo da complexa realidade social, política e antropológica latino-americana de seu presente (CANCLINI, 1998), incorporando ou representando, no corpo de sua linguagem, estruturas e formas simbólicas dos períodos diversos, que, na América Latina, são, por vezes, contemporâneas entre si, de modo que “instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história” (HUTCHEON, 1991, p. 150), tornando-se verdadeiras crônicas de sua época.

2 O beijo que seduz para salvar

Em *El beso de la mujer araña* (1976), a elaboração da metaficção historiográfica se dá a partir do poder narrativo de Molina, que arrasta o guerrilheiro Valentín até sua teia de transformações, um espaço além da realidade da prisão que os submete. Molina transforma o cômodo da cela em consultório de psicanálise e busca “la cura por el habla hasta su transferencia mutua definitiva: Valentín y Molina se convertían, a través de la relación tanto verbal como sexual, cada uno en el otro. (JILL-LEVINE, 2002, p. 240). Em sua relação, as vivências do homossexual aparentemente alienado e do guerrilheiro político se complementam: um, por meio do questionamento da ordem político-social estabelecida; o outro, por seu suposto desconhecimento da situação e sua busca de felicidade em outras representações. Puig parece intuir que

As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo [...].

O ponto de partida crítico é o presente histórico [...]. E a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura construída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e mobilizam” (BUTLER, 2003, p. 22).

E, nesse sentido, quem já não tem nenhuma pátria (porque essa é a condição simbólica das duas personagens) encontra na escrita – e por que não na fala? – seu lugar de resistência (ADORNO, 2003). Molina o faz a partir de seu mundo idealizado, movido por uma consciência ambígua que acaba protegendo, de fato, seu amigo-amor Valentín. No espaço discursivo engendrado por Molina, “Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie (PUIG, 1997, p. 206). Esse lugar discursivo proporciona uma abertura à crítica das oposições absolutas que caracterizam os discursos do poder (político e sexual) que sustenta o autoritarismo. Segundo Gama,

o pacto amoroso entre o homossexual e o militante em *O Beijo da Mulher Aranha* pode ser lido como uma síntese integradora das lutas sexuais e políticas contra a opressão. Mas o certo também é que tal integração é imaginária: o gênero aparece como instância imaginária para solucionar conflitos não resolvidos da esfera pública e como uma forma de localizar-se em meio às condições desfavoráveis a uma posição de emancipação e reivindicação das minorias (GAMA, 2006, p. 43).

Eis, portanto, o poder de Molina: ser “la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p. 266). Desse modo, Puig segue, também, uma corrente ficcional que se desenvolvia desde os anos 50-60, na literatura latino-americana, oferecendo, ainda, uma reflexão crítica sobre as possibilidades de desenvolvimento formal e compromisso social na literatura da época (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005).

O romance articula, por fim, em sua linguagem, um lugar de prazer, diversão e reflexão sobre a história, de modo que o efeito estético se cria numa tensão dialética entre o olhar para si de personagens e o olhar para o outro, no tecido social.

3 Função social de um *Bolero* latino-americano

Em 1983, o cubano Lisandro Otero publica *Bolero*, uma narrativa voltada para o universo artístico popular caribenho, na qual, como afirma Reynaldo González (2003), os elementos narrativos vistos a partir de uma perspectiva em que tudo parece uma farsa sustentam o estilo melodramático que domina a diegese, vinculando ao drama pessoal das personagens principais – Esteban María Galán ou, simplesmente, Beto Galán e Olympia – suas relações com o público e os comportamentos sociais da Cuba pré-revolucionária e do autoritarismo de alguns países centro-americanos, representados, no romance, por situações e personagens-tipo cujos referentes não são explicitamente declarados, mas que poderiam identificar-se à realidade política centro-americana do século XX. Otero faz questão de chamar a atenção para o fato de o texto ser (ou pretender ser), exclusivamente, uma narrativa de ficção, o que, entretanto, não esconde suas vinculações com o poder político e suas manipulações.

Escrito em forma de entrevista investigativa pelo narrador-personagem Agustín Esquivel, *Bolero* é uma narrativa fragmentada em sua constituição – uma série de relatos-entrevistas concedidas pelos conhecidos, amigos ou companheiros de Beto, depois de sua morte –, porém, no nível da diegese, é o mais caracteristicamente melodramático dos romances aqui abordados. Sua configuração se dá não de modo objetivo, mas a partir das diferentes versões que cada um dos

entrevistados oferece ao jornalista acerca da vida de Beto e de suas relações. Nesse sentido, a narrativa assume aspectos variados, de acordo com o entrevistado, passando pelo estilo “fofoca mal intencionada marcada por testemunhos inflamados”, ora contra Beto ora contra Olympia, sua esposa, à mitificação do boêmio típico do imaginário popular cubano e, chegando, por vezes, ao estilo enciclopédico, pois, ao longo do romance, há verdadeiras aulas de cultura popular cubana. Beto Galán é uma espécie de “gênio” numa época em que a arte pela arte não é mais possível, o que o condena à decadência, pois sua realidade não lhe permite conjugar “o dom artístico” a seu caráter galante e sedutor, e ele acaba sendo vitimado pelo álcool e “pelos prazeres da vida.”

A construção metaficcional da narrativa se dá, como na música cubana, ao juntar-se aos elementos da fábula narrativa “elementos que transformarían la variación en un cuerpo diferente y, a la vez, relacionado con el tema principal” (OTERO, 1983, p. 57), o que, no plano diegético, está tanto na recriação da história da música popular caribenha quanto na criação de personagens como o próprio Beto – aparente representação romanesca do cantor popular cubano Benny Moré – ou o típico ditador caudilho latino do século XX, como a personagem don Fautino Guzmán Valle, residente em “San Pedro de Bangor, capital de una de esas republiquetas latinoamericanas donde reinaba omnipotente” (OTERO, 1983, p. 82).

Beto, que surgiu da classe baixa na periferia de Havana, vive a política de sua época, comemora a tomada de poder e a queda de Batista, assumindo uma postura anti-imperialista a seu modo: “El treinta y uno de diciembre de 1958 Beto no aceptó ningún contrato, a pesar de las ofertas bien remuneradas que le hicieron y de la insistencia de Olympia para que los aceptara: se bebió una botella de vino junto con Tareco, Garabato y outro muchachos de la orquesta” (OTERO, 1983, p. 147), já comemorando a vitória revolucionária. Posteriormente, se nega a ir trabalhar nos Estados Unidos: “dijo que no, que se quedaba pachangueando con su gente y que si la cosa se ponía mala [...] comería malanga como los demás” (OTERO, 1983, p. 148), dado o risco de uma guerra civil.

Mas o romance toca, também, em outros aspectos da história, como pontos positivos, no plano cultural, decorrentes do processo colonial, pois, como nos ensina o Profesor, a confluência de ritmos cubanos com o jazz, que parece se concretizar em meados dos anos 40, “estaba destinada a ocurrir desde mucho antes por la raíz común de la Gran Madre África” (OTERO, 1983, p. 71). Em meio aos motivos melodramáticos que compõem a vida de Beto Galán, a narrativa opera, pois, de modo a constituir uma sociologia dos ritmos caribenhos, marcados, segundo o texto, pela sociabilidade e o caráter gregário que, ao mesclar-se a elementos da religião, da ética e do drama, constituiriam uma manifestação essencialmente democrática da cultura caribenha, que se coaduna, aliás, ao estilo melodramático. Numa região historicamente marcada pelo autoritarismo caudilhistas e pelas imposições externas de diversa origem, toda manifestação cultural é, potencialmente, significativa para o indivíduo, entre elas o bolero, pois, como se lê no romance, não sem ironia, “todo puede hallarse en el bolero: ética, filosofía, estética y sociología (OTERO, 1983, p. 164).

4 A vida no ritmo de uma guaracha

La guaracha del Macho Camacho (1985), do portorriquenho Luis Rafael Sánchez, encontra seu motivo central no conto “La autopista del sur”, de Cortázar, pois sua narrativa se desenvolve num fim de tarde, durante um engarrafamento na cidade de San Juan de Puerto Rico. Segundo uma nota ficcional de abertura ao texto, o romance se propõe narrar

el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* [y] también narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos admiradores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* (SÁNCHEZ, 1985, p. 7).

A importância da guaracha, ritmo musical popular caribenho, na estruturação do romance, é, de fato, significativa, pois a narrativa, por via experimental, encontra num ritmo caracteristicamente antilhano um elemento estrutural capaz de exercer a mesma função melódica da musicalidade no melodrama: guiar a própria textualidade narrativa. Desse modo, a narrativa, que é estruturada em forma de um programa de rádio, põe em primeiro plano a coloquialidade do uso da língua para apresentar, lado a lado, o jogo de classes sociais e o atraso social portorriquenho em relação aos Estados Unidos. A oposição entre os admiradores e os detratores da guaracha del Macho Camacho se deve, no romance, a questões de identificação social, razão por que é muito clara a aceitação e diversão das personagens vinculadas ao “povo” em relação a tal ritmo, mas isso não ocorre nas classes mais abastadas. Ironicamente, no entanto, todo o país ouve o inegável sucesso dessa guaracha.

O caráter malandro desse ritmo caribenho é recuperado no texto, já na caracterização das personagens, que, a cada vez que aparecem, são apresentadas por um jogo frasal que as insere num determinado universo psicossocial, tipificando-as. Nesse sentido, quanto ao senador Vicente Reinosa, por exemplo, vemos que “Vicente es decente y buena gente” (SÁNCHEZ, 1985, p. 27), “Vicente es decente y con el pobre es condoliente” (SÁNCHEZ, 1985, p. 29), “Vicente es decente y su talento es eminente” (SÁNCHEZ, 1985, p. 30), num procedimento que vai, ao longo do texto, caracterizando a personagem como um típico político canastrão, cujo ser – um abastado senhor com uma vida marcada pelo adultério e pela malandragem – não corresponde ao parecer – um político exemplar.

Nesse contexto, a guaracha que perpassa a narrativa, assume função variada, como observa, em tom zombeteiro, o próprio locutor do programa de rádio que norteia o romance, tornando-se “jacarandosa y pimentosa, laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosófica” (SÁNCHEZ, 1985, p. 39), uma vez que assume, para os indivíduos representados, o papel de cultura massiva ou popular que diverte a todos e os envolve, mesmo que nem todos a aceitem, e mesmo que, além disso, possa aliená-los de sua realidade mais próxima. Ela é, para Porto Rico, “[el] Tarzan de la cultura, el Supermán de la cultura, el James Bond de la cultura” (SÁNCHEZ, 1985, p. 247), isto é, o produto vendido e propagado pela indústria cultural com fins mercadológicos. Há que notar, entretanto, que da disparidade entre os grupos representados na narrativa resulta o efeito crítico do romance, pois não há como insistir na alienação de um romance que, por um lado, adere à perspectiva de personagens alienadas, imersas num mundo calcado em signos da sociedade de consumo, mas, ao mesmo tempo, sob a ótica da mesma guaracha que dá mote ao romance – supostamente despolitizada e alienada – observa, que, em Porto Rico, “La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de adelante que pal de atrás.” (SÁNCHEZ, 1985, p. 11). Ao mesmo tempo em que assume a própria linguagem cotidiana, distante do padrão culto de linguagem e supostamente pouco envolvida com uma visão crítica da realidade histórico-social do país, o fragmento da guaracha, que o autor apresenta como sendo o lema do romance, denuncia que, em Porto Rico, o discurso do progresso ou do regresso significam, em geral, a mesma coisa, pois o país vive na imobilidade, situação metaforizada pela própria narrativa.

Sua complexa constituição estrutural a aproxima de um grupo de obras do pós-*boom* em que a crítica social emerge, justamente, do procedimento de flagrar a alienação por parte das personagens, pois, no plano interno da narrativa, elas não se dão conta de sua condição de submissão e de dependência em relação à ordem e ao poder mobilizados pela linguagem dos *media* e pelas relações sociais – é o caso, também dos romances *La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*, de Puig, por exemplo. Nessa perspectiva, os indivíduos representados são, de modo geral, passivos ou estáticos dentro do meio social e do campo de relações que se desenvolve ao seu redor, e vivem sob o permanente risco de sucumbir às forças de tal campo de relações (ALVES, 2011).

Conclusão

Pode-se observar, no cotejo de cada um dos textos de nossa breve análise, que não há um modelo paradigmático para a construção da metaficção historiográfica nos romances do pós-*boom*, nem há, por vezes, semelhança interna quanto aos procedimentos escriturais e à função que exercem em cada texto. No entanto, seu movimento é paradoxal e crítico, o que os aproxima. Desse modo, eles potencializam uma leitura da produção literária da época a partir de uma vinculação histórica, ao procurarem criar, em sua linguagem, uma tentativa de distanciamento que é, no mínimo, ambivalente e política.

Referências Bibliográficas

- ALVES, W. S. *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde estará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. 265 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, 2011.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 3, p. 75-85, 1996.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GAMA, V. F. N. *Manuel Puig e Wong Kar Wai: os imbricamentos do kitsch e da memória*. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JILL-LEVINE, S. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- MONEGAL, E. R. La nueva novela latinoamericana. *Actas del tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 47-63, 1968.
- OTERO, L. *Bolero*. La Havana: Contexto Audiovisual, 1983.
- PUIG, M. *El beso de la mujer araña*. 16. ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- RAMA, A. El boom en perspectiva. *Signos literários I*, p. 161-208, 2005.
- SÁNCHEZ, L. R. *La guaracha del Macho Camacho*. La Havana: Casa de las Américas, 1985.

i Wanderlan da Silva ALVES, Mestre em Letras pela UNESP/SJRP e Doutorando em Letras pela mesma instituição. Bolsista do CNPq.

E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br.