

CULTURA DE MASSA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Helena Bonito Couto Pereira*

Resumo

Colocada na condição de produto da indústria cultural, a obra literária está vinculada ao mercado editorial. Isso deve ser levado em consideração, entretanto essa condição não implica uma inserção direta no consumo de massa - fato que se verifica com uma parte, provavelmente numerosa, mas não muito significativa, da produção literária. Apesar da distância que há, e que precisa ser mantida, entre a indústria cultural e cultura de massa no que se refere à produção literária, essa característica não garante que não haja uma interferência no campo literário. Essa interferência é observável em, pelo menos, três níveis. No nível da produção, há uma predisposição de uma boa parte de escritores contemporâneos de ficção para se tornarem consultores ou, mesmo, roteiristas de versões de suas obras para outras mídias. Em um segundo nível, o do texto, as interferências manifestam-se por meio de idéias ou recursos que trazem uma outra forma de perceber a materialidade ou a visualidade da narrativa. Ambos, a fragmentariedade textual, com rupturas na sintaxe ou mudanças freqüentes no ponto de vista, e um ritmo cinematográfico, marcado por elipses, fazem parte desta contaminação entre linguagens, entre narrativa escrita e narrativa visual e/ou auditiva. Além disso, existe hoje em dia uma série de temas, nos conteúdos narrados, em que as personagens reproduzem episódios e ações capazes de revelarem o quanto a sociedade de consumo de massa preenche a atmosfera na qual elas estão inseridas, e orienta grande parte de suas reações e expectativas. O presente trabalho pretende discutir como os três níveis mencionados se manifestam em narrativas ficcionais do México, escritas por José Agustín, e do Brasil, escritas por Clarice Lispector.

Palavras-chave

Cultura de Massa; Ficção Contemporânea; Indústria Cultural; Literatura.

Abstract

Placed in the condition of a product from cultural industry, the literary work is entailed to the editorial market. It must be taken into consideration, however, that this condition does not imply a direct insertion in mass consuming, a fact that is verified with a probably quite numerous part, but not far too significant, of literary production. Even though the gap between cultural industry and mass culture must be carefully maintained in the case of the literary production, this does not prevent its interference in the literary field. Such interference is seen in at least three levels. On the production level, there is a predisposition from a good deal of contemporary fiction writers to become consultants or, effectively, to be scriptwriters of the versions of their works to other media. On a second level, the one of the text, the interferences are manifested by means or resources that bring another view of perceiving materiality or visuality in the narrative. Both the textual fragmentarism, with disruptions in syntax or frequent changes in point of view, and a cinematographic rhythm, marked by ellipsis, make part of this contamination between languages, between written narrative and visual and/or auditive narrative. Besides, there is nowadays, a set of themes, that is, in the narrated contents, in which the characters play episodes and actions capable of revealing how much the mass consuming society fills up the atmosphere in which they are inserted and guides a great deal of their reactions, expectations. The present paper means to discuss how the three mentioned levels are manifested in fictional narratives from Mexico, by José Agustín, and from Brazil, by Clarice Lispector.

Keywords

Contemporary Fiction; Cultural Industry; Literature; Mass Culture.

* Curso de Letras -Centro de Comunicação e Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie - 01302-907 - São Paulo – SP - Brasil. E-mail: helenabcp@yahoo.com.br

Na condição de produtos da indústria cultural, as obras literárias estão inseridas em um segmento do mercado editorial relativamente restrito que, tradicionalmente, não tem vínculo direto com o consumo de massa. A situação vem-se alterando, nas últimas décadas, de modo que a massificação invadiu também o mundo da ficção literária.

Em princípio, “literatura culta” ou “grande literatura” e produção massificada são modalidades culturais antagônicas entre si, diferentes em alcance (público pequeno X enorme público) e em qualidade (pretensamente, alto X baixo valor estético). Por isso mesmo, não deixa de ser curioso o fenômeno da invasão da cultura de massa na literatura considerada culta.

Essa invasão tem várias faces e ocorre em diversos níveis. No nível do texto, altera-se o modo de registrar a materialidade ou a visualidade na narrativa, em decorrência da proliferação das imagens eletrônicas e do ritmo acelerado que a informatização imprime a todos os campos da atividade humana. Fragmentarismo textual, rupturas sintáticas, mudanças frequentes de foco narrativo, elipses que estabelecem recortes em estilo cinematográfico e outros recursos semelhantes fazem parte dessa contaminação entre linguagens. Embora tudo isso já existisse no século passado, desde o advento das vanguardas, é inegável sua intensificação em anos recentes.

Como observa Barbieri,

Os ficcionistas contemporâneos, respirando espetáculo por toda parte, movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios, etc., apuram o timbre da voz literária, definitivamente abandonada qualquer veleidade de poesia pura ou especificidade de uma série isolada (BARBIERI, 2003, p. 20).

A existência de um segmento literário em franca aproximação com as linguagens do cinema e da televisão é um fenômeno incontestável. Nesse segmento, observa-se a predisposição de boa parte dos ficcionistas contemporâneos para se tornarem consultores ou roteiristas das versões de suas obras em outras mídias, a ponto de ser perceptível um processo de hibridação entre as duas linguagens. Nesse processo, o texto literário manifesta seu potencial para transformar-se facilmente em outro tipo de texto. Nada há de condenável nesse novo formato, ao contrário. Talvez essa interação entre mídias venha a constituir, em tempos futuros, outro modo de produção e de consumo de literatura.

Em mais um aspecto que se pode considerar intrínseco ao texto literário, o da temática, melhor percebida nos conteúdos narrados, surpreendemos as personagens em ações e episódios reveladores do quanto a sociedade de consumo de massa impregna todo o ambiente em que se inserem, interferindo em suas reações e expectativas. Pellegrini se refere com algum pessimismo a essas mudanças na forma de percepção em que se reduz a densidade das personagens e, com isso, a narrativa literária inclui *reapropriações dos ‘heróis problemáticos’ modernos, só que agora em eterno conflito com a própria imagem no espelho do texto* (PELLEGRINI, 1999, p. 23). A afirmação aplica-se a parte, mas não ao todo da produção literária recente.

O presente estudo busca identificar modos de interferência da cultura de massa na narrativa literária. Quanto a esta última, podemos defini-la como produto artístico, portador de intencionalidade e capaz de instaurar uma determinada representação do mundo. Quanto à cultura de massa, seguem abaixo algumas considerações teóricas. Pretendemos discutir a presença ou as

interferências da cultura de massa em narrativas literárias contemporâneas, comprovadamente refratárias ao fenômeno da massificação. Para tanto, focalizaremos duas obras: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *De perfil*, de José Agustín. A aproximação entre as duas obras efetua-se exatamente pelo modo como inserem a cultura de massa na vida das personagens. Evidentemente não se trata de um fenômeno isolado, nem se pretende que essas narrativas sejam, sob esse ponto de vista, tomadas como paradigmáticas. Ao contrário, constituem pontos de partida para uma reflexão que pode ser muito mais abrangente, estendendo-se a numerosas obras da literatura brasileira e latino-americana.

Cultura de massa

Podemos considerar a cultura de massa como um fenômeno mercadológico pelo qual os produtos culturais são expostos a um enorme contingente de possíveis consumidores.

Ao situar a cultura de massa no *banco dos réus*, Umberto Eco alinhou uma série de argumentos favoráveis e contrários. Entre suas acusações, destaca-se o papel dos meios de comunicação de massa junto a um público *incôscio de si mesmo como grupo social caracterizado* (ECO, 2001, p. 40), que, por isso mesmo, não pode manifestar exigências. Além disso, nesse circuito comercial, os produtos, sujeitos à “lei da oferta e da procura”, subordinam-se à publicidade e, como resultado disso,

sugerem ao público o que este deve desejar. [...] encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo [...], entorpecem toda consciência histórica [...] e assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (ECO, 2001, p. 40).

Em sentido contrário, na defesa da cultura de massa, o crítico italiano ressalta que muitos a consideram válida porque a homogeneização do gosto contribuiria para eliminar diferenças de casta e unificar as sensibilidades nacionais. Desse ponto de vista, a cultura de massa pode promover a renovação e ampliar o público consumidor de obras culturais. Seu maior problema, entretanto, está no fato de ser manipulada por grandes grupos econômicos que têm em vista apenas o lucro, e acabam por fornecer ao cliente os produtos com maior potencial de venda, sem nenhum critério de qualidade (ECO, 2001, p. 51).

O mundo urbano contemporâneo é o local mais propício para a cultura de massa, e nele pontifica a classe média. Como se sabe, em diversos países latino-americanos esse segmento socioeconômico cresceu numericamente como resultado do desenvolvimento tecnológico, da expansão industrial – que se pode definir, às vezes, como modernização forçada pela ação de governos autoritários – e pelo incremento da burocracia. A industrialização que se consolidou nos anos 50, trouxe consigo o acesso aos bens de consumo com que sonhava a classe média, mas, em lugar da efetiva democratização, ocorreu apenas uma modernização massificadora. Instalou-se em diversos países latino-americanos uma indústria cultural de entretenimento, sem o menor compromisso com a educação ou o aprimoramento do gosto do público. Aumentou significativamente o número de pessoas que consomem bens culturais, porém a qualidade desses bens decaiu na mesma proporção, pois o único objetivo é baratear os custos da

produção para aumentar o lucro. Como os controladores da mídia não se sujeitam a restrições por parte da sociedade, não são eleitos e dependem apenas das benesses dos governantes para manterem seus empreendimentos, resulta um compromisso exclusivo com a rentabilidade e com a manutenção do sistema econômico e do regime político que o sustenta. Assim, “esse aparato dissemina produtos de baixíssima qualidade, cujo custo é reduzido [...] sob a alegação de que o grande público deseja apenas entretenimento e diversão” (DUARTE, 2003, p. 08).

A concentração das populações em áreas urbanas traz para a ficção o cotidiano das metrópoles, criando situações em que não só os heróis, mas os anti-heróis problemáticos, em tempos de identidades cambiantes, desfilam suas perplexidades. Seus embates ideológicos ou psicológicos, entretanto, quando ultrapassam a mera *imagem no espelho do texto* a que se refere Pellegrini, trazem questões distantes dos interesses do grande público. Seja qual for sua densidade, as personagens reagem de diferentes maneiras à sociedade de massas em que estão imersas. Nos extremos, podem vivenciar a experiência do consumo sem percebê-lo criticamente, ou, ao contrário, podem manifestar sua discordância, com maior ou menor intensidade e, nesse caso, acabam por sofrer as consequências de suas posições divergentes.

Neste ponto, cumpre ressaltar que a marca distintiva do discurso literário reside quase sempre no emprego da ironia, recurso capaz de mostrar distanciamento e espírito crítico e de impedir que a literatura perca as características que a mantêm afastada da produção em massa.

Literatura e ideologia

Sendo indiscutível a presença da cultura de massa nas narrativas literárias, o que se busca nestas reflexões é identificar a resolução do conflito, aparente ou real, entre a adesão a diversas formas de consumo massificado, relacionado a propaganda, música ou cinema, por um lado, e uma visão crítica desse mesmo mundo da massificação, que se pode surpreender no interior do texto.

Alguns escritores conseguem apropriar-se de componentes da cultura de massa para ressaltar suas interferências na construção ficcional. Desse modo, as personagens podem expressar seu gosto por qualquer dos componentes mais frequentes em seu mundo, como cinema, música ou propaganda, por exemplo, e ao mesmo tempo serem porta-vozes da denúncia dos problemas decorrentes da imersão no consumismo acrítico. É por meio da ironia, associada às vezes a sátira e paródia, que as narrativas suscitam a possibilidade de leituras inconformistas ou insubordinadas. Embora a seleção de textos literários pressuponha a intencionalidade estética, é possível que Clarice Lispector e José Agustín, como muitos outros escritores contemporâneos, nem mesmo se tenham dado conta dessa possibilidade de leitura de seus textos, que convidam o leitor ao saudável exercício do espírito crítico.

A hora da estrela

Grandes temas se articulam nessa breve narrativa: a condição feminina, o amor, a morte, e a eles se acrescentam questões circunstanciais, como a exclusão social ou a dificuldade de adaptação do migrante nordestino nas

metrópoles brasileiras do sudeste. A articulação dos temas sobressai em um relato que se constrói diante dos olhos do leitor, nas constantes reflexões do narrador.

Na dedicatória encontra-se o ponto de partida para o exame de um dos aspectos que nos interessam, o das referências à “alta cultura” que se opõe francamente ao mundo massificado, próprio das camadas populares, em que se insere a protagonista. Encontram-se determinadas opções estéticas que evidenciam uma mescla intencional entre as referências a alta cultura e cultura popular, às quais se relaciona diretamente uma *Dedicatória* que abre o livro em um registro erudito, no campo da música, com componentes da tradição e da contemporaneidade:

Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À ‘Morte e transfiguração’, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orlof, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente (LISPECTOR, 1981, p. 07).

As referências à música clássica, evocada pelos nomes de alguns compositores consagrados, como Bach, Chopin ou Strauss, e à música dodecafônica, que representava a vanguarda então em moda, opõem-se diametralmente ao mundo da fabulação de *A hora da estrela*.

Após a dedicatória, sucede-se uma página com 13 “prováveis títulos”, todos em letras capitais e entremeados por “ou”, havendo notável contraste entre alguns deles:

Lamento de um blue
ou [...]
Assovio no vento escuro
ou [...]
História lacrimogênica de cordel
ou

Saída discreta pela porta dos fundos (LISPECTOR, 1981, p. 13).

Alguns desses enunciados marcam a posição que o narrador insiste em manter ao longo do livro, a de uma paradoxal falta de controle sobre o destino da sua protagonista.

Um dos prováveis títulos é “História lacrimogênica de cordel”, que remete às origens inequivocamente populares da nossa literatura, com o cordel, ao qual o narrador associa um neologismo, “lacrimogênico”, versão popular e evidente corruptela do “lacrimogêneo” consagrado pela norma culta. Para contrastar, insere-se outro título com notável riqueza semântico-estilística: “Assovio no vento escuro”. A elaborada sinestesia marca o distanciamento em relação à norma coloquial em que é “assobio” a forma consagrada, e acentua a intencionalidade da hibridação das referências a alta e baixa cultura.

Componentes das formas artísticas cultas, populares e massificadas alternam-se de modo surpreendente. Exemplo disso é a sede de conhecimento que leva Macabea a elege a Rádio Relógio, *que dava “hora certa e cultura”* (LISPECTOR, 1981, p. 46) como seu canal preferencial de comunicação com o mundo. Em decorrência da precariedade de sua formação intelectual, as

mensagens da Rádio Relógio não têm onde repercutir e caem no vazio. Dessa forma, desnuda-se o fato de que a “informação”, veiculada pela mídia como se fosse conhecimento, nada mais é que um conjunto desarticulado, que simula uma contribuição para o enriquecimento cultural dos ouvintes mas, na prática, apenas preenche os intervalos. Sintomaticamente, nesses intervalos entre as informações e a hora certa, a rádio divulga anúncios publicitários. Imersa no esforço de atribuir sentido ao que lhe escapa, Macabea tenta infrutiferamente estabelecer um diálogo com Olímpico. Desse diálogo impossível resulta a comprovação da ineficácia da mídia para a construção do conhecimento, já que sua função se limita a informar de modo superficial. Ao mesmo tempo, o emprego da ironia possibilita a exposição de um contexto social e ideológico em que se evidenciam os efeitos indesejáveis da massificação. Ante as perguntas descontextualizadas de Macabea, Olímpico expõe livremente sua ignorância, muitas vezes acentuada por preconceitos:

— Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no país das maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

— Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita (LISPECTOR, 1981, p. 61).

A impossibilidade de diálogo entre as personagens enraíza-se nas maneiras antagônicas com que cada uma delas se situa no mundo. Carregados de ironia, os diálogos demonstram que a expressão artística culta permanece indecifrável quando se configura a inexistência de um repertório de base:

— [...] Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

— Era samba?

— Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una furtiva lágrima”. Não sei porque eles não disseram lágrima.

[...] Ela achava que “lágrima” em vez de lágrima era erro do homem do rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro (LISPECTOR, 1981, p. 62-63).

Nem só a Rádio Relógio evidencia a impossibilidade, para a protagonista, de superar o contexto de pobreza intelectual em que se encontra. Quando entra em contato com um dos clássicos da literatura universal, Macabea alcança apenas a leitura literal, mais imediata, pois não poderia atinar com a semelhança entre sua própria condição existencial e a das personagens do livro:

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão de que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1981, p. 49-50).

Quanto à inserção de componentes da cultura de massa, é importante ressaltar que o narrador não a realiza de modo ingênuo. Ao contrário, reveste-a de fina ironia. As personagens, massificadas, incorporam involuntariamente desejos estimulados pelos anúncios publicitários. No caso de Macabea, exposta

às antigas e ainda presentes carências alimentares, o consumo remete a um desejo de saciedade não realizável, explicitado ironicamente pelo narrador:

Nas frígidas noites, ela [...] costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os num álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo (LISPECTOR, 1981, p. 47).

A presença do cinema, já insinuada no título do livro, se confirma com as referências a duas atrizes: Marilyn Monroe e Greta Garbo. Sem conectar-se com as demais personagens com que convivia, Macabea

Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabea capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn (LISPECTOR, 1981, p. 77).

Greta Garbo pode ser considerada representante de um tipo de cinema para as elites. Marilyn, ao contrário, associa-se a comédias para o consumo de massa. Entretanto, foi esta última a atriz imortalizada na arte de vanguarda de Andy Warhol, o que traz à tona a diluição de fronteiras entre alta ou baixa cultura e cultura de massa. Sem colocar um ponto final em questão de tal amplitude, limitamo-nos a ressaltar, nestas breves considerações, as peculiaridades de *A hora da estrela* como narrativa que, a partir da auto-reflexividade, mobiliza simultaneamente e mescla referências a alta cultura, cultura popular e cultura de massa. A difícil articulação só se torna possível por meio da radical criatividade de Clarice Lispector.

De perfil

Bem diferente é o mundo ficcional do narrador-protagonista de *De perfil* que pouco tem em comum com Macabea além da faixa etária abaixo dos vinte anos. Esse jovem é um estudante de classe média, na fase preparatória para a entrada na universidade. Ele contracena, na maior parte do tempo com outros jovens, sejam mais ricos, como a cantora Queta Johnson, sejam mais pobres, como o amigo com o qual passeia sem rumo, a pé ou de bicicleta, desperdiçando seus dias em atividades que não são suficientes para preencher o vazio de seu cotidiano.

Como romance de caráter essencialmente urbano, *De perfil* está saturado de elementos da sociedade de consumo e da cultura de massa. Apresentam-se com suas próprias denominações publicitárias alguns dos produtos mais desejados pelos jovens da época, sob o incentivo da publicidade, como automóveis, cigarros e perfumes.

Quando essas personagens vão ao cinema, nem sempre assimilam inteiramente as referências, como se observa em um diálogo entre o protagonista – que, por circunstâncias de família, revela-se mais culto que a média dos jovens com os quais convive – e Queta Johnson. Esta nem mesmo se

dá conta de que, atuando de modo premeditado, corresponde a uma versão *fake* de uma atriz hollywoodiana, quando diz: “Hace tiempo he visto una película, no recuerdo como se llama, una mujer fumaba puros y desde entonces juré que cuando pudiera, lo haría” (AGUSTÍN, 1999, p. 45)¹⁷.

A música ocupa um lugar à parte, em *De perfil*. O protagonista vai a uma festa em que se apresentam grupos de músicos (ou pseudomúsicos), referidos pelo narrador por meio de paródia a conhecidos grupos de *rock*:

Un cuate, con cara de qué-fiesta-tan-fabulosa, me hizo plática y así me enteré de que el conjunto à go-go los Suásticos había grabado su primer LP, y para festejarlo, invitaron a sus amigos los Stinkin’ Suckers, los Bicles, los Descuajirongos y los Jalomarilús, que aún no habían tenido esa suerte pero eran devotos refriteadores de los Beaceps (AGUSTÍN, 1999, p. 40)¹⁸.

Os nomes próprios, de pessoas, locais e, no caso, de conjuntos musicais, também participam do processo de subversão das criações com que o mundo do consumo camufla seus propósitos essencialmente financeiros. Os nomes das bandas parodiam o que costuma ser intencionalmente original e criativo, pois os conjuntos de música popular quase sempre escolhem denominações que fazem referência a outros grupos, seja para homenageá-los, seja para aproveitar-se de seu sucesso.

Ao lado da paródia dos nomes próprios, observam-se outros procedimentos como, por exemplo, a onomatopeia paródica em relação a ritmos ou modismos. Não falta sequer o tom agressivo referente à temática sexual, que é dominante no que tange a Queta:

Queta Johnson no tiene idea de lo que el arteeeee, no sabe cuanto trabajo les cuesta ser geniales a los Beaceps, o a T.W.A. Debonair, o a Paty Flesh, cuya calidad innegable ha revolucionado la música, el slop, el frug, el monkey, el grup, el flop, el sock, el jerk, el prickly y el beat no sólo en los Estados Unidos, sino en el mundo entero [...]. Queteja no hace más que copiarlos, y mal. Por eso, del cocol me irá si sigo frecuentando a los Cretinos Suásticos, quentre otras cosas, son comunistas feos, mochocomunistas y nazis y judíos (AGUSTÍN, 1999, p. 105)¹⁹.

O narrador mescla os componentes do consumo das camadas cultas e os das camadas massificadas. Isso se expõe exatamente na hipérbole de sua discordância face aos preconceitos de todo tipo, seja contra os comunistas, os nazistas ou os judeus, como se os *Cretinos suásticos* (nem é preciso comentar, pela obviedade, o alvo dessa ironia). Ainda quanto à música, é inegável a distância que se estabelece, marcando a posição do protagonista como a de alguém que, apesar de todas as transgressões, recebeu uma cultura geral própria das elites, inclusive com conhecimentos de música clássica. Uma

¹⁷ No original: “Há tempos, vi um filme, não me recordo como se chama, uma mulher fumava charutos e, desde então, jurei que quando pudesse, também o faria”. (A tradução desta e das demais citações do original em espanhol foram realizadas, neste artigo, por Wanderlan da Silva Alves).

¹⁸ No original: “Um camarada meu, com cara de que-festa-tão-fabulosa, puxou conversa comigo e assim me inteirei de que o conjunto à go-go Os Suásticos tinha gravado o seu primeiro LP, e para festejar isso, convidaram os seus amigos, os Stinkin’ Suckers, os Bicles, os Desrasgados e os Invejimaucinhos, que ainda não tinham tido essa sorte, mas eram devotos imitadores dos Beaceps”. Nota do tradutor: “Beaceps” é uma referência irônica, recorrente na obra do autor, à banda de pop-rock *The Beatles*.

¹⁹ Queta Johnson não tem ideia do que é a arteeeee, não sabe quanto trabalho custa aos Beaceps serem geniais, ou a T.W.A. Debonair, ou a Paty Flesh, cuja inegável qualidade revolucionou a música, o slop, o frug, o monkey, o grup, o flop, o sock, o jerk, o prickly e o beat não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro [...]. Queteja não faz mais do que copiá-los, e mal. Por isso, vou me dar mal se continuar frequentando os Cretinos Suásticos, que entre outras coisas, são comunistas feios, devotocomunistas e nazistas e judeus.

referência à ópera introduz a recriação paródica de um jingle comercial, com o sentido totalmente subvertido e no qual se encontra, mais uma vez, a associação entre as atitudes falsamente espontâneas de Queta e uma representação cinematográfica previamente “ensaiada”:

Estoy hundido en el sofá beige. Aparece, por el comedor, Queta con una sonrisa profesional, pasos lentos y medidos (música de fondo: marcha quemada de *Aída*), camina hasta mí y dice:

— Jalisciense tequila Aqualung sobre todos más profundo más sabor más buqué calidad comprobada de empresamiento inmediato – de un sólo tirón.

O si no:

— Es Aqualung el tequila/ que tomaban Mario y Sila/ tiene un pegue inigualable/ que se hunde como sable/ Aqualung tan sólo tome/ hasta que usted desplome (AGUSTÍN, 1999, p. 130)²⁰.

No exemplo acima, o narrador apropria-se ironicamente de componentes da linguagem cinematográfica e da publicitária, com uma alusão ao império romano (*tequila/ que tomaban Mario y Sila*). Ocorre uma subversão das qualidades do produto de consumo (*Aqualung*), equiparado aqui ao veneno que, segundo relatos históricos, era utilizado por poderosos para eliminar seus inimigos. Tudo isso demonstra, em nosso entender, que *De perfil* contém, além de uma representação da linguagem contestadora dos jovens de “la Onda”, uma crítica aos costumes, à sociedade mexicana dessa época e ao mundo do consumo então em franca expansão.

As narrativas incorporam o consumo de massa, recorrendo, porém à ironia, ora francamente explicitada em recursos satíricos, como em *De perfil*, ora praticamente subentendida, como nas involuntárias gafes da protagonista de *A hora da estrela*. A ironia e os demais recursos narrativos com que se constroem tais narrativas levam seus leitores a ultrapassar a obviedade, distanciando-se do consumismo e da massificação. A linguagem pode incorporar vozes que representam diversos segmentos sociais. Não se pode, todavia, restringir o alcance de determinadas obras a seu tempo, por apresentarem recursos que se intensificariam na literatura latino-americana nas décadas seguintes. Em anos recentes, em outras expressões romanescas multiplicou-se a perda de referências e de identidade de indivíduos expostos de tal forma ao bombardeio dos meios de comunicação de massa que os valores estéticos, éticos ou espirituais não têm mais significado algum.

PEREIRA, H. B. C. Mass Culture in Contemporary Fiction. **Olho d’água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 55-65, 2010.

Referências

AGUSTÍN, J. *De perfil*. México: Editorial Planeta, 1999.

²⁰ Estou enfiado no sofá bege. Queta aparece pela sala de jantar, com um sorriso profissional, passos lentos e deliberados (música de fundo: marcha quemada de *Aída*), caminha até mim e diz:

Estou enfiado no sofá bege. Queta aparece pela sala de jantar, com um sorriso profissional, passos lentos e deliberados (música de fundo: marcha quemada de *Aída*), caminha até mim e diz:

— Jalisciense tequila Aqualung sobre todos o mais profundo sabor mais buqué de qualidade comprovada de sucesso imediato – de uma tacada só.

Ou, senão:

— É Aqualung a tequila/ que tomavam Mário e Sila/ tem atração inigualável/ que se funde como o sabre/ Aqualung somente tome/ até que se desmorone.

BARBIERI, T.. *Ficção impura – prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio: EdUERJ, 2003.

COELHO, M. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

COUTINHO, E. O pós-modernismo e a literatura latino-americana contemporânea. In: *Literatura comparada na América Latina*. Rio: EdUERJ, 2003. p. 103-112.

DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1996.

LEE, J. K. *Cultura y sociedad de México en la obra de José Agustín*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.