

Memória e Amnésia: Literatura e Cultura de Massa na América Latina

Lidia Santos

A memória entre a ficção e o documento

A introdução da última cerimônia da entrega do Oscar nos Estados Unidos, lida por uma atriz negra, referiu-se à longa data da premiação e terminou com a alusão à consciência de que a “Academia” (assim se autodenomina a “instituição” que atribui os prêmios) “está produzindo memória”. Algumas reflexões podem ser extraídas desta cena. A primeira, sobre a vitória das perenes tentativas por parte da cultura de massa de nobilitar-se na direção da alta cultura. No caso do Oscar, através da cópia do processo de instituição de prêmios e cerimônias praticado pelas academias científicas. Na cena específica, a atriz negra, vestida de branco, veicula um dos temas do atual debate na (verdadeira, se aceitarmos a oposição original/cópia) academia americana: o do multiculturalismo. Finalmente, transmite-o via satélite para bilhões de espectadores do mundo inteiro de maneira simultânea. A consciência desse fato permite aos redatores do *script* usar a palavra “memória”, incorporando o tema à cultura de massa.

Este último dado nos oferece outro ponto importante de reflexão, qual seja, o da necessária reciclagem de muitos conceitos das ciências humanas diante da expansão da comunicação de massa. A palavra memória nesse contexto baseia-se numa relação tempo-espaço inimaginável sem as novas tecnologias. O passado, âncora da memória na longa tradição filosófica do Ocidente, cede lugar ao presente — a memória que se está produzindo agora. Além disso, a amplidão espacial desse presente garante sua perma-

nência no futuro, transformando-o quase que imediatamente num passado memorável. A informática e as telecomunicações, neste sentido, alteram a clássica concepção da memória, incorporando nela o dado espacial. De Virilio a Derrida, o espaço pós-moderno é um espaço-tempo medido pelas comunicações eletrônicas, que operam na velocidade da luz. A partir desses autores o próprio espaço passa a ser concebido de forma temporalⁱ. A consequência política dessa concepção é visível em qualquer das grandes cidades do globo. Nas do Primeiro Mundo, os bolsões do Terceiro Mundo irrompem nos seus centros financeiros, inserindo neles uma outra temporalidade. Nas do Terceiro Mundo, a aparência e operacionalidade dos centros financeiros inserem o Primeiro Mundo numa temporalidade de Terceiro.

Pensar a memória cultural nesse contexto exige deslocar-nos da perspectiva moderna “sujeito-objeto”, que nos permitia contemplar o vivido, para tomar lugar, sob o ponto de vista pós-moderno, no interior mesmo desse espaço-tempo. Nessa perspectiva, a cultura se decompõe numa sucessão de imagens que acoçam os nossos sentidos sob a forma de fragmentos metonímicos. Por outro lado, quebra-se também o princípio da memória como representação. Daí deriva a perene angústia entre memória e esquecimento que permeia a produção cultural pós-moderna. Porque no espaço-tempo da comunicação eletrônica o arquivo é a vida e a morte da memória.

Uma das reações a essa angústia vem sendo, no campo da arte, e especificamente da arte verbal, o ressurgimento da biografia e do livro de memórias. O gênero, cujas origens remontam à confissão e ao relato de vidas exemplares, surge como “resistência à dissolução do tempo na sincronidade do arquivo”ⁱⁱ. A esse tipo de resistência o caso latino-americano do *testimonio* agrega a resistência política. Durante quase uma década, a teoria crítica latino-americana, especialmente a praticada nos Estados Unidos, ele-

geu o *testimonio* como a literatura pós-moderna por excelência da América Latina, na medida em que mudava a ênfase da literatura até então praticada na direção “ao concreto, ao pessoal, à ‘pequena história’, escrita (ou transformada em vídeo) pelas mulheres, pelos prisioneiros políticos, pelo lumpen ou pelos *gays*, suscitando, por seu próprio processo, questões sobre quem representa quem”ⁱⁱⁱ. A última oração contesta a poética do *boom* hispano-americano dos anos 60 que, segundo esse grupo de críticos, tinham a ambição de “falar em nome” da América Latina. Nas duas afirmações não aparece, no entanto, a referência ao meio de expressão da literatura, cujo objetivo não é “falar por”, ou “deixar falar alguém”, mas, principalmente, falar. A afirmação ignora também a diferença de registro retórico entre os dois tipos de narrativa. Usar a palavra na sua mais alta expressão, como já nos explicou Roman Jakobson com o hoje desprestigiado estruturalismo, é a principal razão de ser da literatura. O terreno que o *testimonio* vem perdendo para o *talk-show* na América Latina, como afirma o crítico Javier Sanjinés C., reafirma a origem jornalística desses relatos^{iv}. Além disso, demonstra a onipotência da mídia audiovisual na sua rápida incorporação.

Meu trabalho, ao contrário, vem se dirigindo desde longa data aos textos que reciclam a cultura de massa, não no sentido de que representam o pós-*boom*, ou seja, sem tomar o *boom* como marco canônico, mas na medida em que expressam a angústia de como continuar produzindo literatura num mundo dominado pela cultura de massa^v. Equidistantes tanto de uma visão apocalíptica quanto de uma visão integrada da cultura de massa, retomando a visão do Umberto Eco dos anos 70, esses autores parecem nos dizer que o momento não é de julgar, mas de estar atento ao que se passa. Alinhados com as primeiras percepções sobre a inoperância da utopia diante da mídia, eles nos oferecem tanto a possibilidade de observar o presente em maior detalhe quanto a de concretizar,

pela ampliação de escala do momento presente, modelos abstratos como os de classe social, de nação e, sobretudo, de identidade cultural. Talvez o *testimonio* e a biografia se baseiem nos mesmos pressupostos. A diferença está em que, nos romances e novelas latino-americanos que reciclam a cultura de massa, o ponto de partida não é o documento, mas o imaginário. E a linguagem predominante não é a referencial, mas a poética. Realizando uma resistência, da literatura mais do que uma literatura de resistência essas narrativas nos oferecem, por isso mesmo, grandes contribuições para uma teoria dos meios de expressão artística neste final de século latino-americano.

Minha reflexão de hoje se faz por meio da leitura comparativa e contrastiva entre dois autores do Brasil e da Argentina, em obras dedicadas às questões da memória e da amnésia cultural na América Latina. Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1977), e Cesar Aira, em *Como me hice monja* (1993), constroem essas obras mediante uma profunda radicalização da linguagem, ao mesmo tempo em que marcam dois momentos bastante definidos no tratamento da cultura de massa. *A hora da estrela*, última narrativa longa de Lispector publicada em vida, surpreende pela antecipação com que a autora percebeu fenômenos como os da globalização e o do espaço-tempo da mídia eletrônica. Além disso, revela a culminância das rupturas textuais realizadas por uma autora que já vinha produzindo desde 1944. Aira, que nasce em 1949, é uma voz dissonante em seu próprio país, onde a canonização da literatura de base documental o faz ocupar um lugar periférico no processo literário. Neste autor, a radicalização atinge os próprios nexos narrativos. Os dois autores serão vistos por meio da teoria crítica da literatura, utilizando-se para as narrativas, especialmente, a teoria de recepção de Wolfgang Iser, por acreditar ser este o modelo teórico mais adequado a textos que se referem à recepção da cultura de massa. Serão incorporadas também reflexões advindas de abordagens mais

recentes, especialmente dos estudos culturais e da crítica feminista, no sentido de melhor contextualizar a leitura no presente globalizado da América Latina.

Clarice Lispector, ou “eu podia ter nascido ela”

Na novela *A hora de estrela*, de Clarice Lispector, a escritura do romance se expõe de forma dramática ao leitor, e as hesitações do narrador, suas dúvidas e angústias diante do narrado assumem um lugar tão ou mais importante quanto a estória contada. Além disso, a própria figura do narrador é problematizada. A “Dedicatória do Autor”, prólogo ao livro, contém entre parênteses um esclarecimento: “Na verdade Clarice Lispector”. O esclarecimento é necessário, uma vez que, no início da narrativa propriamente dita, nomeia-se o narrador de Rodrigo S.M. — ironia fina, porque em português esta é a abreviatura oficial do pronome de tratamento Sua Majestade. Logo, Sua Majestade, o Narrador, é um homem. Rodrigo, como Lispector ela mesma, “em menino se criou no Nordeste” e precisa “nordestinizar-se”, ou seja, não comer e não fazer a barba, para estar à altura da protagonista, a nordestina Macabéa^{vi}.

A presença do Nordeste na novela aparece pela primeira vez por meio de uma metonímia na dedicatória-prólogo. Diz Lispector: “Dedico-me à saudade da minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta”^{vii}. Hélène Cixous leu de uma maneira bastante acurada este *branco* da narrativa^{viii}, ressaltando sua importância na construção da obra, sobretudo sob o ponto de vista feminista^{ix}. Mas faltou-lhe a vivência dessa afirmação, que permite a nós, críticos brasileiros, contextualizar a novela na trajetória da literatura e da cultura brasileiras. Além disso, o ponto de vista a-histórico da crítica feminista, comparti-

lhado por muitos outros críticos que se ocuparam da obra de Lispector, não lhe permitiu perceber na frase o diálogo que a autora mantém, por intermédio dela, com seus pares masculinos^x. No contexto da vida brasileira de Clarice Lispector (ucraniana de nascimento), a lagosta pode ser tomada também como uma metonímia do Nordeste onde a autora viveu uma infância pobre. Por isso diz o narrador: “Quando penso que eu podia ter nascido ela — e por que não? — estremeço” (p.54). O Nordeste pode ser metonimizado pela lagosta na medida em que é a região brasileira que mais produz, lado a lado com a produção da miséria, da qual também é a região campeã. Essa contradição entre a riqueza e a pobreza nordestina é o segundo pólo na construção da novela e se completa na hesitação do título, espécie de segundo prólogo. Um dos outros títulos possíveis da novela, segundo Lispector, poderia ser “Ela não sabe gritar”. A pergunta se esclarece com a descrição de Macabéa, que é “como milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. [...] Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem”. (p.28).

Arrolar todos esses dados na apresentação da novela significa principalmente localizar a nordestina Macabéa como personagem literário. Altamente conotado pelo cânon de tradição regionalista, o personagem nordestino tornou-se, na literatura brasileira, um símbolo, ou da “resistência”, ou da contradição. Na sua versão “subalterna” vem carregado de utopia. Romances como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, baseiam sua empatia com os personagens na crença da tomada de consciência daqueles que, num futuro utópico, tendo aprendido a gritar e a reclamar, comerão lagosta^{xi}. Na versão “dominante”, como é caso do romance de memórias *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, a literatura aponta a decadência de um sistema econômico responsável pela pobreza da região. Lispector desconstrói as duas versões. Desclassificando — no sentido

marxista ortodoxo — o escritor na sociedade brasileira: “A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (p.33), a autora reafirma essa posição difícil por meio do trabalho formal:

...para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra [...] como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro — e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente — mas sem estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade — limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (p.29)

Essa luta entre “os termos suculentos” e o “falar simples”, que marca literariamente a diferença entre os que comem e os que não comem lagosta, estrutura a construção da novela, definindo a práxis de Clarice Lispector como escritora^{xiii}. Como re-presentar a falta de palavras? Como selecionar as experiências vividas de quem não viveu? A partir daí o problema da reconstrução da memória se agiganta diante do narrador, que expõe as fissuras desses personagens cuja classificação econômico-social se transforma em significantes esvaziados de significado para eles próprios. “Datilógrafa” (profissão de Macabéa) e “metalúrgico” (profissão de Olímpico, seu namorado) são palavras proparoxítonas, as mais raras da língua portuguesa. Daí a importância que assumem no universo do “falar simples” desses personagens. Diz o narrador, sob o discurso indireto de Macabéa: “‘Metalúrgico’ e ‘datilógrafa’ formavam um casal de classe”. (p.61).

Construir os personagens significa, então, dar-lhes palavras. Não palavras no sentido da resistência, mas palavras-pão, metáfora presente na citação antes referida, que lhes possam dar meios de subsistir na cidade que não compreendem. De uma maneira radical, Lispector se alinha assim entre os escritores latino-americanos que, desde Manuel Puig no final dos anos 70, construíram suas obras a partir da cultura de massa, compreendendo-a como uma espécie de pedagogia da população rural em migração à cidade. Como esses autores, Lispector recicla o clichê (a “hora de estrela” da estória de Macabéa é composta com os lugares-comuns de uma novela cor-de-rosa). A consciência dessa reciclagem se evidencia na justificativa da mudança de sexo do narrador, “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”. (p.28). Palavras carregadas de conotação melodramática, recriadas ao longo da obra de Lispector, como “felicidade”, juntam-se a provérbios e fábulas, compondo a mímese mais adequada à personagem-resíduo que é Macabéa. Seu ideal feminino é Marilyn Monroe: “Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?” (p.70). Como na obra dos autores hispano-americanos entre os anos 70 e 80, a mídia se transforma em artifício formal, onde confluem a alta e a baixa cultura.

O pão de Macabéa é oferecido pela Rádio Relógio, estação de rádio carioca que transmite a hora oficial do Observatório Nacional, minuto a minuto, alternando-a com curiosidades convencionadas no universo culto brasileiro como “cultura inútil”. Mas, como ressaltou Vitor Burgin em relação ao cinema, no universo desses desmemoriados, o rádio não é apenas uma fonte de memória, mas sobretudo de autoridade (Burgin 229). Daí que a repetição das informações ouvidas no rádio, por parte de Macabéa, importune o namorado e desestabilize o seu poder de macho.

Mas a reciclagem da programação da Rádio Relógio permite à Lispector um segundo nível de articulação. A estação presentifica a passagem do tempo, evidenciando a antecipação com que a auto-

ra percebeu a crise da representação causada por fenômenos como a globalização e o espaço-tempo da mídia eletrônica. As reflexões sobre a globalização são incorporadas às hesitações do narrador, transformado no homem comum do capitalismo tardio, movido, como todos, à Coca-Cola: “...o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países”. No mesmo parágrafo, depois de referir-se à “servilidade e subserviência” com que os consumidores do mundo inteiro amam o refrigerante, a autora conclui: “Também porque — e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo — porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente” (p.38). O sintagma “coisa difícil” se integra no universo da autora numa espécie de abordagem feminina da ciência, que nunca lhe foi alheia, mas que ela disfarça de senso-comum. Maneira de descrever o lugar ocupado pelo saber no universo feminino. Na mesma área semântica inscreve-se a primeira frase da novela: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (p.25). Dessa forma, a construção de *A hora da estrela* oscila entre o personagem-átomo que é Macabéa e a inserção do autor/narrador na marcha de seu tempo. Recusando toda e qualquer projeção utópica em relação ao futuro, Lispector se aferra ao presente, cuja concepção antecipa em vários anos as formulações da teoria crítica. No nível da estória de Macabéa, a projeção ao futuro, motivada pelas previsões de uma cartomante, causa a morte da personagem. Dialogando, também, com a tradição canônica de Machado de Assis no conto *A cartomante*, Lispector endossa a ironia amarga daquele autor, não apenas negando as previsões futurísticas, mas também transformando a hora da morte de Macabéa na sua única hora de estrela de cinema. Diz o narrador: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada

um” (p.44). No nível da narração, desde a profissão de fé da dedicatória se esclarece que o narrador se dedica “às vésperas de hoje e a hoje”, tema a que retorna no decorrer da narrativa: “Mas volte-mos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje” (p.35). Portanto, já em 1977 Lispector explicita, com a literatura, a concepção de espaço-tempo desenvolvida, como vimos, na teoria crítica francesa dos anos 80. A subordinação dessa teoria à física, que substitui, no pós-modernismo, as reflexões baseadas na mecânica do modernismo, também se explicita nessa “dedicatória”. Diz ainda aí o narrador: “... não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também”. (p.22). Com essa concepção Lispector estabelece as bases de outra postura pós-moderna do relato: a da recusa ao realismo. Macabéa, a personagem átomo, é construída com a sátira ao processo realista. Além de afirmar que Macabéa “não sabia enfeitar a realidade” e que “Aliás, a palavra realidade não lhe dizia nada”, o narrador conclui: “Nem a mim, por Deus” (p.49).

Portanto, a recusa à transparência do relato, próprio do depoimento brasileiro e do *testimonio* hispano-americano e caribenho, alinha Clarice Lispector numa vertente que parece optar pela amnésia em detrimento da memória. O processo pode ser melhor apreendido com a obra do escritor argentino Cesar Aira.

Cesar Aira, ou “eu sou o rádio”

O título da novela *Como me hice monja*, de Cesar Aira, recicla, como o título da obra de Lispector, títulos próprios de determinados gêneros da cultura de massa. Enquanto *A hora da estrela* se atém às novelas cor-de-rosa escritas para mulheres, o título de Aira sugere o relato confessional religioso transformado em pornografia, produzido para consumo masculino. Por outro lado, como gênero

literário, a novela se apresenta ao leitor como um “romance de formação”. Narrado em primeira pessoa, *Como me bive monja* descreve, no primeiro capítulo, a relação do narrador com o pai que o leva para degustar seu primeiro sorvete. Como na obra de Lispector, a crise da representação é explicitada pela mudança de sexo do narrador. Mais profunda, essa crise atinge o que Sylvia Molloy chama de crise do “self-writing (or a self in crisis)”. (Molloy, 3) Enquanto o discurso do narrador se refere a si mesmo no feminino, o discurso direto dos outros personagens, a começar pelo pai, trata-o no masculino. A ambigüidade se completa com o fato de que todos se dirigem a ele com o nome do autor da obra, Cesar, chegando mesmo a nomeá-lo por seu nome completo, como é o caso da primeira professora, o que supõe uma novela autobiográfica. A suposição é confirmada na contracapa do livro, onde somos informados de que Aira nasceu em Coronel Pringles, como afirma o narrador.

Portanto, a novela inicia-se com um branco, no sentido que lhe empresta Iser: por que a oscilação masculino/feminino na construção do personagem? A primeira suposição do leitor pode ligar-se de modo metonímico ao título. Conta-se o conflito entre um pai forte e um filho fraco cujas marcas convencionais de diferenciação masculina não estão ainda muito definidas. Aliado ao título do romance, isso pode sugerir uma futura escolha homossexual, tratada posteriormente de forma pornográfica pela novela. A tentativa de encontrar transparência com a vida do escritor também fracassa: Aira não se afirma como homossexual. Esse primeiro branco se complica com o crime cometido pelo pai, que mata o dono da sorveteria por servir ao filho um sorvete deteriorado. A partir daí a estória muda de rumo e um dado referencial se agrega ao relato: “Yo había sido víctima de los temibles clánidos alimenticios... la gran marea de intoxicaciones letales que aquel año barría la Argentina y países vecinos... El aire estaba cargado de miedo, por-

que atacaban cuando menos se los esperaba, el mal podía venir en cualquier alimento, aun los más naturales...”^{xiii}.

O ar carregado de medo transporta-se para a narrativa que se vai transformando, gradativamente, numa novela policial. Reciclando esses dois subgêneros da cultura de massa — o relato pornográfico e a novela policial —, Aira transforma o leitor num *voyeur* guiado pelo humor contido nos jogos lingüísticos do menino/menina narrador. Ao contrário de Macabéa, cujo estranhamento é causado pela ignorância, o narrador de *Como me bive monja* se afasta do meio em que vive graças a um grande conhecimento do código lingüístico, que maneja com mestria. Para enganar o médico, inventa um sistema de burlar a anamnese, respondendo à pergunta atual com a resposta da anterior, ou elementos dela, como um adjetivo, ou um tempo verbal. As brincadeiras de escola, forma de identificação com a professora, típicas, diz o narrador, “de meninas da minha idade”, se transformam em exercícios de ludismo verbal próprios das “personalidades retorcidas, lúdicas, barrocas” que o menino/menina narrador atribui aos “escolares absolutos” que eram seus alunos de fantasia (p.76). Aos jogos lingüísticos se agregam complicados jogos de esconde-esconde com os adultos, os quais acabam causando a morte do personagem no capítulo final. Essa forma de epílogo, em si mesma contraditória com a forma autobiográfica da novela, inscreve-se no processo principal de sua estruturação: o da negação, no sentido que lhe atribui Iser. Refutando informações antes dadas, o narrador parece fiel ao que define como “regra de oro de la ficción: es demasiado complicado para no ser cierto” (p.65).

Assim, depois de afirmar que “mi memoria había quedado en blanco” (p.62), o narrador afirma, no capítulo seguinte: “Todo este relato que he emprendido se basa en mi memoria perfecta”. E completa: “Pues bien: mi memoria se confunde con la radio. O mejor dicho: yo soy la radio. Por gracia de la perfección sin fallas

de mi memoria, soy la radio de aquel invierno. [...] Mi memoria lo contiene todo, pero la radio es una memoria que se contiene a si misma y yo soy la radio” (p.67/68).

O rádio se inscreve no que Aira nomeia “el mundo de las madres”, sua “nova experiencia” depois da prisão do pai. Neste ponto pode estar a raiz da oscilação de gênero do narrador, que passa a compartilhar as experiências domésticas com a mãe. A profissão de passadeira, ademais, faz do lar um espaço de trabalho. Nesse universo feminino de baixa classe média, onde o público e o privado se confundem, o rádio, segundo o relato, era uma onipresença. Como em *Lispector*, o veículo ganha autoridade. Segundo o narrador de *Como me hice monja*, o rádio devolvia à mãe “sus partes dispersas, le devolvía su coherencia de señora, de ama de casa...”. Ao menino, por outro lado, proporcionava “una identificación plena con las voces del éter...Las encarnaba” (p.68). Portanto, mais uma vez, o rádio dá palavra aos personagens, exercendo uma função similar à que a socióloga Marie-Claude Taranger percebeu no cinema durante suas entrevistas com habitantes da área de Marseille-Aix-en-Provence. Nestas, o cinema “completa a vida, ele preenche as lacunas da vida”^{xiv}. No caso específico do rádio na América Latina, vale lembrar a reflexão de José Miguel Wisnik, para quem o rádio o dia inteiro ligado transformou a música popular numa “espécie de *habitat*, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher os hiatos do meio ambiente, do meio ambiente físico e subjetivo”^{xv}. Na Argentina, como no Brasil, o rádio foi o veículo por excelência de divulgação do populismo, que teve seu auge exatamente durante a infância de Cesar Aira. Com o rádio, o narrador menino aprendeu de forma novelesca religião e História nacional e, principalmente, as regras da ficção. Estas lhe vieram pelo radioteatro das oito da noite, ainda hoje um horário nobre na programação das telenovelas. Esse radioteatro, a “Novela Lux”, ou

seja, patrocinada por uma marca de sabonete que, na América Latina, funcionou como símbolo da expansão das indústrias multinacionais, não podia ser resumido como os de história e religião porque “no tenía mecanismo de base, era una complicación flotante” (p. 72). As relações dessa afirmação com a própria novela são evidentes. Aira se compraz em confundir cada vez mais o leitor, matando o personagem aos seis anos, depois de haver se referido a algo que teria aprendido aos catorze e haver reafirmado uma vocação de monja que se interrompe com a solução que toma a novela.

Josefina Ludmer refere-se ao fato de que Aira reafirma, nas poucas entrevistas que concede à imprensa, sua condição de “escritor da cultura de massas”^{xvi}. A declaração, ambígua como sua obra, pode ser tomada não apenas em relação à mimese que escolhe dar ao narrado, mas pode levar também às causas dessa eleição. Se tomarmos *Como me hice monja* como um romance de formação, veremos que Aira, como Puig, tem uma origem de classe muito diversa da dos escritores canônicos argentinos. Essa origem se revela na obra desses dois escritores por intermédio da reciclagem da cultura de massa. Esta só é possível graças à incorporação da programação de rádio à memória cultural desses autores. A observação de Carlos Monsiváis em relação ao *kitsch*, de que ele constitui para muitos latino-americanos o primeiro passo em direção à alta cultura, é confirmada pelos radioteatros selecionados por Aira em *Como me hice monja*, os quais, ainda que sob a rubrica do melodrama, parecem ter sido os primeiros passos do menino Cesar no aprendizado da religião e da História nacional e até, como vimos, da literatura^{xvii}. É preciso lembrar também que a História nacional, no caso argentino, está indissoluvelmente ligada ao rádio, por meio da personagem Eva Perón e de sua carreira de atriz de radioteatros. Seu nome, em *Como me hice monja*, é transformado em metáfora da

enfermeira cuja função era cuidar das crianças, filhos de “mujeres pobres, ignorantes, amas de casa en desgracia” (p.37).

Assim, a novela de Aira define o ponto de vista de onde é narrada. Como Lispector, não há sujeito nem objeto da narração. Narrativa e autor se confundem, como o rádio e a memória. Por isso mesmo, a programação de rádio adquire o *status* de experiência única, marcada ao mesmo tempo pela repetição e pela distinção. Diz o narrador: “La emisión de la radio era todos los días distinta. Y la vez se repetía” (p.69). É significativo, neste sentido, o episódio da cantora desafinada. Depois de contar em detalhes a audição da cantora que, solenemente apresentada, desafinou de maneira “quase atonal”, conclui Aira: “Lo verdaderamente inexplicable no tiene otro santuario que los medios de comunicación masivos” (p.73). Incorporando esse branco à novela, Aira assim termina o capítulo:

Pues bien, la presencia de esta cantante en medio de mi memoria, en medio de la radio, en medio del universo, es lo más raro que contiene este libro. Lo más raro que me pasó. Lo único que no estoy en condiciones de dar la razón. Y no porque mi propósito sea explicar el tejido de acontecimientos rarísimos que es mi vida, sino porque sospecho que en este caso la explicación existe, existe realmente, en algún lugar de la Argentina, en la mente de algún hijo, algún sobrino, algún testigo presencial... O ella misma, la Desafinada... quizás vive todavía, y recuerda, y sí me está leyendo... Mi número está en la guía. Siempre tengo encendido el contestador automático, pero estoy al lado del teléfono. No tiene más que darse a conocer... No el nombre, por supuesto, que no me diría nada. Que cante. Unas notas nada más, cualquier pasaje, por breve que sea, de una de aquellas canciones, y con toda seguridad voy a reconocerla” (p.74).

Sobre a amnésia, ou de como subverter a cultura oficial

A cantora desafinada é a metáfora da amnésia tratada nestas duas novelas. Por que insistem elas nessas figuras sem nome e sem

lugar na memória cultural? A resposta deve começar pelo questionamento desse próprio sintagma. A problematização da memória surge no momento em que a abordagem semiótica da cultura, compreendida como uma forma de memória, “criada, preservada, acumulada e transmitida pela sociedade humana”, é incorporada à tecnologia^{xviii}. O perigo de que essas funções, antes sedimentadas no corpo social, passem a ser desempenhadas pelos arquivos eletrônicos, como a cerimônia do Oscar nos fez refletir, acirra o sentimento de uma eminente amnésia cultural.

No entanto, a amnésia sempre acompanhou a trajetória da memória cultural. Provocada, foi a maneira pela qual os regimes totalitários impuseram sua hegemonia, reprimindo ou suprimindo memórias embaraçosas. Mas Peter Burke chamou a atenção para o fato de que a amnésia pode ser também subversiva^{xix}. No caso de nossas novelas, ela re-presenta uma espécie de resistência passiva à fabricação de heróis, tanto pela direita, quando pela esquerda. Em relação à direita, a falta de localização histórica de Macabéa e do menino César é a contrapartida dos heróis da história oficial e dominante. No caso da heroicização promovida pela esquerda em relação à classe operária, esses romances se aproximam da historiografia que marcou a crise da dialética marxista, fazendo nascer, das suas ruínas, os estudos culturais. Os “subalternos”, se quisermos usar um termo em circulação na teoria crítica norte-americana, aparecem desenhados nessas novelas por meio de seus hábitos e costumes^{xx}. Da mesma maneira reivindicavam a análise desses estratos sociais os nascentes estudos culturais, na Inglaterra dos anos 70 e 80. Nos dois casos, os gestos e práticas desses “subalternos” não são, necessariamente, avaliados de forma positiva. Aira, por exemplo, relewa como traço marcante da personalidade do narrador menino a sua “colaboração”, advinda de uma vida “totalmente separada de las creencias, de la realidad conformada por las creencias compartidas” (p.98).

Na literatura, a amnésia se configura a partir do ponto de vista em que se coloca o narrador, ele mesmo sujeito e objeto da narração. Ampliado, por intermédio dessa perspectiva, o cotidiano dessa gente pobre, de onde também se origina o narrador, fica difícil extrair dele heróis, o que sempre exige um distanciamento sujeito-objeto. A dificuldade desse distanciamento, devidamente transformado na linguagem em crise da obra de Lispector, adquire um tom inteiramente diverso do distanciamento operado pelo *testimonio*. A permanência da figura do sujeito analítico, tanto do ponto de vista do narrador quanto do ponto de vista dos personagens, transforma a memória do *testimonio* num objeto, por isso mesmo passível de rápida incorporação ao consumo de massa.

As novelas que reciclam a cultura de massa, ao contrário, continuam a intrigar inclusive a crítica literária. Retomando a metáfora de Aira, essa literatura é a cantora que desafina o coro das idealizações das ciências humanas e da própria crítica literária. Se a desconfiança da historiografia em relação a literatura é um fato, entende-se então o esforço de outra vertente da literatura latino-americana em buscar a aceitação por meio do documento, mesmo que seja para negá-lo, como é caso do atual romance histórico^{xxi}. As narrativas que reciclam a cultura de massa, ao contrário, mantêm-se na posição da Desafinada. Além de insistirem num circuito não-canônico, baseiam-se no fato de que o imaginário é uma experiência flexível que pode incorporar o passado e o futuro numa experiência presente, adaptando-se, por isso mesmo, às novas tecnologias. Além disso, assumindo que seu material de trabalho é a linguagem, a experiência empírica nesta envolvida permite a perene reciclagem de antigos materiais, ao mesmo tempo em que supõe a rápida adaptação aos novos materiais disponíveis. A mídia, nesse sentido, aparece a esses autores como material experimental.

Convém, portanto, aprender com essas novelas que o exacerbamento da questão epistemológica em detrimento da valoriza-

ção da experiência literária por parte da crítica pode nos estar levando, como o excesso de mecanicismo que pôs em xeque o modelo marxista, a um novo beco sem saída. Por outro lado, a operação de reciclagem que elas realizam pode ser entendida como um movimento paralelo à interdisciplinaridade que hoje praticamos na teoria crítica. Mas é preciso perceber também que, assim como os materiais reciclados se integram num texto mais radicalmente literário, nossa contribuição como críticos será muito mais efetiva se praticada dentro da especificidade de nosso campo de estudos. O enriquecimento do estudo interdisciplinar não se dá por sua transformação num bloco de pensamento indiferenciado mas, ao contrário, só pode inovar a partir da possibilidade de agregar diferentes abordagens, cada uma na sua especificidade. A leitura atenta das novelas que examinamos nos evidenciou que a literatura é uma forma de conhecimento, ou, parodiando Lispector, uma forma de ação sobre o mundo tão operativa quanto a das ciências humanas. Finalmente, subtrair o passado e o futuro não é necessariamente uma operação negativa. A construção de uma memória cultural sólida passa também por enfrentar o presente em todas as suas contradições, ação que o pensamento utópico muitas vezes esqueceu de realizar.

Notas

i Burgin, Vitor. Geometry and Abjection, In: *Different spaces: Place and memory in visual culture*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, 39-56.

ii Huyssen, Andreas. Time and Cultural Memory at our Fin de Siécle. In: *Twilight memories. Making time in a culture of amnesia*. New York, Routledge, 1995. p.7.

iii “on the concrete, the personal, the small history, writing (or video work) by women, political prisoners, lumpen and gays, raising, in the process, questions of who represents whom” (tradução minha), *Boundaries 2, Latin American Subaltern Studies Group / Founding Statement*, Duke University Press, 20 (3): 110-121. Fall 1993. A citação aparece à p.115.

- iv Sanjinés C., Javier. Beyond Testimonial Discourse: New Popular Trends in Bolivia. In: Gugelberger, Georg M., (ed.). *The real thing: testimonial discourse and latin america*. Durham & London, Duke University Press, 1996. p.254-265. Ver em especial p.254.
- v Santos, Lidia. Le Kitsch comme métalanguage: Le récit dans l'Amérique latine des années soixante-dix et quatre-vingt. In: Le Grand, Eva (ed.). *Séductions du kitsch: Roman, Art et culture*. Montréal, XYZ Éditions, 1996. p.97-112. Ver também Santos, Lidia. Des herós et des larmes: Le kitsch et la culture de masse dans les romans des Caraïbes hispanophones et du Brésil, *Études Littéraires* 25(3):39-48 (hiver 1992-1993).
- vi Roussotto, Mária. La narradora: Imágenes de la transgressión en Clarice Lispector. In: *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1989. p.81-95. Ver sobretudo p.91.
- vii Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. [1977] 21.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, p.38. As demais citações serão retiradas dessa mesma edição, por isso mesmo indicadas apenas pelo número das páginas.
- viii Iser, Wolfgang. *L'Acte de la lecture* [1978]. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976. pp.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 a 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* liga-se 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 (p. 365), regulando as interferências entre os diversos segmentos temáticos.

- ix Cisoux, Hélène. L'auteur en verité. In: *L'heure de Clarice Lispector: Précédé de vivre l'orange*. Paris, Des Femmes, 1989. p.121-168.
- x Molloy, Sylvia. *At face value: autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991. p.10/11. A afirmativa referé-se à crítica feminista de modo geral e não especificamente à obra de Clarice Lispector.
- xi Bosi, Alfredo. Sobre *Vidas secas* — A Literatura e a Pobreza. In: Schwarz, Roberto. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.149-153.
- xii Quanto à questão da pobreza de Macabéa, é imprescindível o artigo de Suzi Frankl Sperber, “Jovem com ferrugem”, no mesmo livro acima citado, pp.154-164. Nele, a autora comenta a incompetência da personagem para a luta de classes (p.155).
- xiii Aira, Cesar. *Como me bice monja*. Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1993, p.23. As demais citações serão retiradas desta mesma edição, por isso mesmo indicadas apenas pelo número das páginas.
- xiv Taranger, Marie-Calude. Une mémoire de seconde main? Film, emprunt et référence dans le récit de vie, *Hors Cadre* 9, 1991. *Apud* Vitor Burgin, *op. cit.*, p.226.
- xv Wisnik, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: Wisnik, José Miguel. et al. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro, Europa Ed., 1979-1980, pp.7-23. Ver em especial p.16.
- xvi Ludmer, Josefina. Apontamentos do seminário “Popular heroes, Deceivers and Criminals in Latin American Literature”, oferecido aos alunos da Pós-Graduação pelo Departamento de Espanhol e Português da Yale University Autumn, 1995.
- xvii Monsiváis, Carlos. Instituciones: La cursillería. In: *Escenas de pudor y liviandad*. 5. ed. México: Grijalbo, 1988, p.186.
- xviii Lotman, J.M. y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid, 1979. Krinka Vidakovic Petrov. *Apud*, Memory and Oral Tradition. Butler, Thomas (ed.), *Memory: history, culture and the mind*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. p.77-96. Ver particularmente p.78.
- xix Burke, Peter. History as Social Memory. In: Idem, pp.97-113.
- xx Ver nota 3 acima.
- xxi Moser, Walter. Recyclage culturel. In: *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montréal: Éditions Balzac, 1996. p.23-53. Ver sobretudo p.48.