

A cultura de massa apropriada pelo romance peruano ou a narrativa melodramática de Mario Vargas Llosa

Mass culture appropriated by the peruvian novel or Mario Vargas Llosa's melodramatic narrative

Felipe da Silva MENDONÇA*

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar de que forma *Tia Julia e o escrevinhador* (1977) adota a indústria cultural como um tema narrativo, bem como de que maneira o melodrama é apropriado pelo quinto romance de Mario Vargas Llosa. Para tanto, utilizamos como base teórica as considerações de autores que refletem sobre a cultura de massa e o funcionamento da indústria cultural, a saber: Benjamin (1987), Borelli (1996), Eco (1979), Horkheimer e Adorno (2002), Huyssen (1997), Link (2002) e Morin (1997), assim como estudiosos da produção de Vargas Llosa e do romance latino-americano: Chiampi (1996), Ovideo (1982), Santos (2001) e Solotorevsky (1988). Ao final, verificamos que *Tia Julia e o escrevinhador* tematiza a indústria da cultura estabelecendo dicotomias como literatura-paraliteratura, arte-indústria, alta cultura-cultura de massa, mas, ao mesmo tempo, na medida em que se apropria do melodrama, revela a porosidade que há na fronteira das dicotomias, estimulando, portanto, um posicionamento dialético.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura de massa. Indústria cultural. Melodrama. *Tia Julia e o escrevinhador*. Literatura latino-americana.

ABSTRACT: This article aims to investigate how *La tía Julia y el escribidor* (1977) adopts the culture industry as a narrative theme, as well as the way in which melodrama is appropriated by Mario Vargas Llosa's fifth novel. To do this, we used as a theoretical basis the considerations of authors who reflect on mass culture and the workings of the culture industry, namely: Benjamin (1987), Borelli (1996), Eco (1979), Horkheimer e Adorno (2002), Huyssen (1997), Link (2002) and Morin (1997), as well as scholars of Vargas Llosa's work and the Latin American novel: Chiampi (1996), Ovideo (1982), Santos (2001) and Solotorevsky (1988). In the end, we found that *La tía Julia y el escribidor* thematizes the culture industry by establishing dichotomies such as literature-paraliterature, art-industry, high culture-mass culture, but, at the same time, insofar as it appropriates melodrama, it reveals the porosity that exists at the border of the dichotomies, thus stimulating a dialectical positioning.

KEYWORDS: Mass culture. Cultural industry. Melodrama. *La tía Julia y el escribidor*. Latin American literature.

* Doutorando em Letras (Literatura e Vida Social) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", câmpus de Assis, e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: felipesimendonca@gmail.com

Introdução

A cisão entre uma cultura nobre e as *outras* culturas não é recente. Essa classificação ocorre desde a época clássica com dicotomias que, ao longo do tempo, basearam-se em pares como erudito-popular, escrita-oralidade, civilização-barbárie. A partir do surgimento dos novos meios de comunicação, um novo elemento foi acrescentado à equação: a cultura de massa. Ao seguir as normas da fabricação industrial e ser propagada por técnicas de difusão massiva, a rádio, o cinema e a televisão, isto é, os *mass media* se tornaram objeto de discussão ao longo de todo o século XX. No famoso balanço teórico que Umberto Eco (1979) faz sobre essa questão, os estudiosos da cultura de massa são divididos em dois grupos: de um lado, seus detratores, definidos por Eco (1979) como apocalípticos e, de outro, os defensores ou, na terminologia do semiólogo italiano, os integrados, ou seja, de um lado temos uma perspectiva documentável, incapaz de exaurir as problemáticas levantadas pela indústria cultural e, de outro, a validação da cultura de massa por meio de um discurso simplista, muito mais próximo aos interesses dos produtores.

O que Eco (1979) deixa claro é que toda alteração dos instrumentos culturais, ao longo da história, sempre se apresentou como a crise do modelo cultural precedente. De forma que esses instrumentos se modificam na medida em que a humanidade também se modifica, por isso, para o teórico italiano, é necessário olhar para a sociedade como está e não como foi, só assim é possível compreender a atuação dos novos instrumentos. Ora, do mesmo modo que a função da imprensa não pode ser avaliada de acordo com as normas, medidas e modelos de uma civilização oral, pois isso se configuraria como uma miopia histórica, Eco (1979) pontua que os *mass media* não podem ser avaliados conforme os padrões do homem renascentista, que, evidentemente, já não existe e que não desenvolveu os métodos necessários para interpretação dessa nova forma de comunicação. A partir desse posicionamento, Eco (1979) não exclui os julgamentos severos aos *mass media*, mas ressalta a necessidade de encará-los como algo novo, pertencentes ao novo modelo humano, e não com a nostalgia de outrora.

Fato é que a fronteira que separava a cultura de proposta e a cultura de entretenimento se tornou porosa. E, sendo o romance esse gênero que, da perspectiva de Mikhail Bakhtin (1988), nasce e caminha junto com o indivíduo moderno, acompanhando suas transformações, na América Latina, desde a publicação de *Boquitas pintadas* (1969),

de Manuel Puig, a forma romanesca passou a se apropriar dos gêneros da cultura de massa. Conforme Irlemar Chiampi (1996, p. 75), “os gêneros espúrios invadiram a seara da alta literatura”. Então, desde o final da década de 1960, os produtos construídos em torno do *kitsch*, do lixo cultural, do que o povo consome e a elite abomina são apropriados e parodiados pelos romancistas latino-americanos, assim a radionovela, o “romance cor-de-rosa”, as histórias de detetive, o cinema B e os mais diversos gêneros da música popular, como bolero, rumba, cumbia, salsa, dentre outros, são, conforme Chiampi (1996), reciclados e reutilizados pelos escritores. Ademais, para Lidia Santos (2001), a introdução da cultura de massa nos textos da alta literatura serviu para questionar o modelo essencialista de identidade cultural da América Latina, o qual foi construído com base na interseção de apenas duas culturas: a cultura erudita e a cultura popular de base folclórica.

Nesse sentido, quando a “música brega”, o “filmeço”, o “dramalhão”, a “subliteratura” são reciclados por autores como Manuel Puig, Pedro Vêrges, Lisandro Otero, Luis Rafael Sánchez, Caio Fernando Abreu, Mario Vargas Llosa e transformados em uma ferramenta artística, as contribuições estrangeiras e os produtos culturais de consumo imediato são, de acordo com Santos (2001), incluídos ao modelo binário essencialista de identidade cultural. Com isso, pode-se olhar não apenas para a produção da cultura de massa, mas também para sua recepção, ou seja, os gêneros massivos não são vistos apenas de fora, mas, segundo Chiampi (1996), como referências culturais enraizadas na mentalidade das personagens.

Sob esse prisma, este artigo tem como objetivo analisar *Tia Julia e o escrevinhador* (1977), de Mario Vargas Llosa, enfocando como a indústria cultural aparece como um tema da narrativa através da produção das radionovelas de Pedro Camacho, mas também como o melodrama é apropriado pela forma romanesca. Pensar a presença da cultura de massa na obra do escritor peruano é um exercício instigante e profícuo, na medida em que Vargas Llosa sempre deixou claro seu apreço pela “alta cultura”.

1 Indústria cultural e melodrama em *Tia Julia e o escrevinhador*

Em 2010, no discurso proferido no recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa destacou: “Flaubert me enseñó que el talento es una disciplina tenaz

y una larga paciencia. Faulkner, que es la forma – la escritura y la estructura – lo que engrandece o empobrece los temas”² (Vargas Llosa, 2010). A admiração por escritores clássicos, a preocupação com a forma, a dedicação ao exercício da escrita e a produção de uma arte duradoura são elementos que o peruano acentua em seu discurso. E, desde sua guinada política à direita, suas críticas à democratização da cultura, que adota uma perspectiva antropológica sobre o referido conceito, tornaram-se cada vez mais frequentes. Para o autor, essa “cultura ao alcance de todos” (Vargas Llosa, 2013, p. 31) tem o efeito de trivializar e mediocrizar a vida cultural por meio da facilitação formal e da superficialidade do conteúdo das produções culturais.

Para além de seus posicionamentos controversos, Vargas Llosa foi, desde o início de sua carreira, bem recebido pela crítica. Seus quatro primeiros romances demonstraram esse escritor preocupado com a forma, mas também em representar a realidade sociopolítica do Peru e da América Latina. Todavia, em 1977, quando publicou *Tia Julia e o escrevinhador* a recepção crítica foi outra. De acordo com Castro (2019), o livro foi recebido como uma traição estética, ideológica, literária e política por críticos que indicaram que Vargas Llosa estava fazendo sua carreira ao contrário, isto é, teria abandonado a intelectualidade e o experimentalismo para falar de inseguranças e de seu primeiro amor, como se fosse um adolescente. Com o tempo, a obra foi percebida por outros ângulos e a crítica severa deu lugar ao interesse pela forma como o cotidiano trivial é explorado (Castro, 2019).

Em seu quinto romance, Vargas Llosa mantém, conforme José Miguel Ovideo (1982), a constante estrutural presente no título de obras anteriores, como *A cidade e os cachorros* (1963) e *Pantaleão e as visitadoras* (1973), isto é, trata-se de uma história dupla, de um jogo de contrastes e paralelismos. O livro está estruturado em episódios alternados, nos capítulos ímpares, estão os eventos autobiográficos, nos capítulos pares, os eventos imaginários – com exceção do capítulo XX, que se trata de um epílogo. Em *Tia Julia e o escrevinhador*, Vargas Llosa reconta um período de sua juventude, quando trabalhava em uma rádio de Lima, cursava Direito na universidade e se apaixonou por uma mulher que, além de ser mais velha, era sua tia. O peruano conserva nomes próprios – a exemplo da personagem de Julia e da principal que é chamada de Marito ou de

² “Flaubert me ensinou que o talento é uma disciplina tenaz e grande paciência. Faulkner, que é a forma – a escrita e a estrutura – que engrandece ou empobrece os temas”.

Varguitas – e narra em detalhes os primeiros encontros, a reação dos familiares, o casamento realizado contra o desejo dos pais, enfim, narra um verdadeiro melodrama.

Além disso, o fato de Varguitas ser um jovem escritor e entrar em contato com Pedro Camacho, autor de radionovelas, isto é, um produtor de cultura de massa, faz com que o funcionamento da indústria cultural, bem como os contrastes entre cultura de proposta e cultura de entretenimento sejam explorados e discutidos ao longo do enredo. Por fim, também é importante pontuar que os capítulos pares do romance apresentam a transcrição das radionovelas de Camacho, em cada capítulo uma nova história, todas marcadas pelo exagero e pela repetição da mesma estrutura.

A descrição inicial sobre a Rádio Panamericana, onde Varguitas trabalha, e a Rádio Central desnuda o funcionamento da indústria cultural. O contraste entre ambas começa no espaço em que são alocadas, enquanto a Panamericana ocupa “o segundo andar e a cobertura de um edifício novo” (Vargas Llosa, 2007, p. 11), a Central, em oposição, “ficava espremida numa velha casa cheia de pátios e desvãos” (Vargas Llosa, 2007, p. 12). A diferença espacial materializa a diferença de tratamento dado ao conteúdo das rádios, isto é, enquanto uma é responsável por transmitir uma programação considerada nobre, nova e séria, a outra veicula um conteúdo visto como pobre, ultrapassado e de entretenimento.

O narrador explica que a Rádio Panamericana “tinha, em seu pessoal, ambições e programação, um certo ar estrangeirado e esnobe, pretensões de modernidade, de juventude, de aristocracia” (Vargas Llosa, 2007, p. 11), por esse motivo, seu conteúdo está alicerçado na música, especialmente o jazz, o rock, a música clássica, os últimos sucessos de Nova York e da Europa, e, quanto a música latino-americana, apenas aquelas de maior sofisticação, ademais, transmite notícias e programas de frescor intelectual. Com relação à Rádio Central, o narrador pontua que “bastava ouvir seus locutores informais, que abusavam da gíria, para reconhecer sua vocação pelas multidões, plebeia, nacionalíssima” (Vargas Llosa, 2007, p. 12), por isso sua programação tem poucas notícias e muita música peruana e andina. Contudo, o principal conteúdo da Rádio Central, aquele que é responsável pelos picos de audiência, são as radionovelas.

Se, a princípio, o espaço e o conteúdo transmitido pelas duas rádios nos levam a pensar que são opostas, um olhar mais atento percebe que ambas fazem parte da mesma estrutura, da mesma indústria. Os donos da Rádio Panamericana são os mesmos da

Central. As notícias transmitidas pela Panamericana nada mais são do que recortes de notícias que apareceram em outros jornais, os quais, para que possam se enquadrar nos boletins de um minuto que vão ao ar a cada hora ou nos boletins de quinze minutos do meio-dia e das nove horas, são maquiados e reformulados por Varguitas. Já as novelas da Rádio Central são importadas de Cuba, compradas antes pela audiência que podem proporcionar do que por sua qualidade.

Os Genaros, pai e filho que são os donos da rádio, não leem as novelas antes de adquiri-las, na verdade, a compra dos roteiros é feita por peso, pois consideram que uma transação que leva em conta o quilograma do papel é mais justa para a finalidade da indústria. Conforme é dito por Genaro filho, a leitura das novelas seria uma perda de tempo: “Calcule quanto tempo levaria. Um mês, dois? Quem tem dois meses para perder lendo uma novela? Confiamos na sorte e, até agora, felizmente, o Senhor dos Milagres tem nos protegido” (Vargas Llosa, 2007, p. 13-14). Então, a Panamericana transmite música internacional e copia notícias de jornais, enquanto a Central importa radionovelas às cegas, em ambos os casos o que importa é preencher a programação das rádios e o lucro que é gerado para seus donos.

Nesse momento, é oportuno retomar o conceito de indústria cultural. No ensaio “O iluminismo como mistificação das massas”, publicado originalmente em 1947, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (2002) defendem que a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança, de maneira que filmes, rádios e jornais fazem parte de um sistema que se harmoniza entre si. Para os autores, toda a cultura de massa é idêntica, de maneira que se estrutura a partir de um falseamento da identidade universal e particular. Os dirigentes dos novos meios de comunicação já não querem esconder suas intenções, daí a leitura de Horkheimer e Adorno (2002) de que o cinema e a rádio não almejam ser rotulados como arte, pois são negócios que servem a determinada ideologia. Não é sem razão, portanto, que rádio e cinema se autodefinem como indústrias. Os entusiastas da indústria cultural costumam explicar o seu funcionamento por meio de termos tecnológicos, porém, para os filósofos alemães, mais do que as novas técnicas de reprodução, o que está em questão é que essas novas tecnologias adquirem tanto poder dentro da sociedade porque encarnam os valores e ideologias da classe dominante.

A indústria cultural depende de outros setores mais poderosos da indústria, por isso precisa incorporar as intenções subjetivas de seus líderes. Nesse sentido, Horkheimer

e Adorno (2002, p. 7) escrevem “A dependência da mais poderosa sociedade radiofônica em relação à indústria elétrica, ou a do cinema aos bancos, define a esfera toda, cujos setores singulares são ainda, por sua vez, co-interessados e economicamente interdependentes”. A dependência da indústria cultural a outros setores resulta em uma classificação de seus consumidores em categorias. Destarte, a distinção entre filmes A e B ou a diferença de preço entre revistas está menos relacionada ao conteúdo dessas produções do que a organização do público. Os teóricos alemães explicam que os consumidores são reduzidos a conteúdo estatístico, de maneira que, no mapa geográfico dos escritórios técnicos, os indivíduos são divididos por classe, idade, gênero etc. Essa diferenciação mecânica revela que, ao fim e ao cabo, os produtos são sempre os mesmos e o que existe é uma aparente possibilidade de escolha.

Nesse sentido, a divisão entre a Rádio Panamericana e a Central está mais relacionada à forma como organizam o público do que ao seu conteúdo. Genaro filho é definido como “aquilo que, na época, começava-se a chamar de empresário progressista: interessava-se mais pelos negócios que pelas honras” (Vargas Llosa, 2007, p. 16), isto é, o que importa são os lucros arrecadados, de modo que a escolha da rádio que os patrocinadores irão investir não é feita com base no conteúdo que transmitem, mas, sim, de acordo com o público consumidor que almejam atingir. Então, são os interesses e valores dos patrocinadores e dos donos das rádios que comandam o funcionamento da Panamericana e da Central.

Além disso, a maneira como Genaro filho descreve Pedro Camacho após contratá-lo corrobora com a perspectiva dos filósofos de Frankfurt: “— Não é um homem, é uma indústria” (Vargas Llosa, 2007, p. 16), ou seja, a rádio não quer ser arte, quer ser indústria. A forma como Genaro filho apresenta o autor boliviano contrasta com o modo como tio Lucho define Varguitas: “— É um intelectual. Publicou um conto no suplemento dominical do *El Comercio*.” (Vargas Llosa, 2007, p. 15). Aqui, estamos diante de um dos principais temas de *Tia Julia e o escrevinhador*: os contrastes e paralelismos entre Varguitas e Pedro Camacho, que surgem de dicotomias como literatura-paraliteratura, arte-indústria, cultura de proposta-cultura de entretenimento, arte aurática-arte não aurática.

Pedro Camacho tem uma rotina de escrita metódica e muito bem estruturada: “Tenho o meu sistema bem distribuído” (Vargas Llosa, 2007, p. 46). Para a personagem,

sua inspiração é proporcional à luz do dia, de modo que amanhece com o sol, atinge seu ápice ao meio-dia e vai perdendo força ao longo da tarde. Além disso, é importante reforçar que o autor boliviano é definido como uma indústria, portanto, além de escrever os roteiros, atua e dirige suas radionovelas. O trabalho do boliviano na Rádio Central começa com quatro novelas diárias, mas o sucesso é tão grande que logo passa a produzir dez novelas, as quais são “transmitidas de segunda a sábado, com duração de meia hora cada capítulo (na verdade, 23 minutos, pois a publicidade açambarcava sete)” (Vargas Llosa, 2007, p. 127). Nesse sentido, da mesma forma que Varguitas precisa reformular as notícias de outros jornais para que possam se enquadrar no tempo dos boletins da Rádio Panamericana, Camacho deve escrever os capítulos das novelas com uma extensão específica, que não ultrapasse nem deixe tempo de sobra, e que se adapte aos intervalos utilizados pela publicidade.

Segundo Edgar Morin (1997), esse processo está relacionado ao fato de que a divisão do trabalho passou a atingir os diversos setores da criação industrial e, como resultado, há um processo de padronização dos produtos culturais, os quais devem se enquadrar em moldes espaço-temporais: o filme deve ter uma hora e meia, os artigos de jornais devem se enquadrar nas dimensões da página, os programas de rádio são cronometrados. A fórmula se torna a forma. Então, o êxito da fórmula de Camacho com o público e a demanda por mais novelas faz com que boliviano trabalhe exaustivamente:

Como dirigia e interpretava todos, devia permanecer no estúdio umas sete horas diárias, calculando que o ensaio e a gravação de cada programa durassem quarenta minutos (entre dez e 15 para sua arenga e os ensaios). Escrevia as novelas à medida que iam sendo transmitidas; constatei que cada capítulo lhe tomava o dobro do tempo de sua interpretação, uma hora. O que significava, de qualquer modo, umas dez horas na máquina de escrever. Isso diminuía um pouco graças aos domingos, seu dia livre, que ele, claro, passava no seu cubículo, adiantando o trabalho da semana. Seu horário era, portanto, de 15 a 16 horas de segunda a sábado e de oito a dez nos domingos. Todas elas praticamente produtivas, de rendimento *artístico* sonante (Vargas Llosa, 2007, p. 127, ênfase do autor).

A carga horária de trabalho excessiva é o que, posteriormente, fará a personagem ficar doente e confundir o enredo de suas narrativas, todavia, por ora, devemos enfatizar o alto rendimento artístico de Camacho, ou melhor, o rendimento *financeiro* de suas novelas, daí a necessidade de trabalhar de 15 a 16 horas de segunda a sábado e de oito a dez aos domingos. Escrever é o principal ofício do boliviano, passa horas em sua máquina de escrever e, como observa o narrador, “nunca parava para procurar alguma palavra ou

contemplar uma ideia” (Vargas Llosa, 2007, p. 128), causando a sensação de que apenas passa a limpo um texto que memorizou.

Dez horas por dia inventando dez novelas diferentes é algo que surpreende Varguitas, pois, ao contrário de Camacho, o jovem escritor demora muito tempo para escrever seus contos. A escrita de textos ficcionais não é seu principal ofício e é comum que o narrador diga frases como “Eu havia passado a semana inteira tentando escrever um conto” (Vargas Llosa, 2007, p. 48) ou “Escrevia e rasgava ou, melhor dizendo, mal havia escrito uma frase, ela me parecia horrível e eu recomeçava” (Vargas Llosa, 2007, p. 48) ou, ainda, “eu relia a quarta versão de meu conto” (Vargas Llosa, 2007, p. 85). Dessa forma, Varguitas não tem uma rotina metódica de escrita, mas está sempre tentando escrever, e o fato de reescrever seus contos faz com que demorem ainda mais para serem finalizados.

Com base no contraste entre as personagens, Ovideo (1982, p. 301) pontua que “Al revés de lo que le pasa a Camacho, la vida de Vargas Llosa no está metódicamente centrada en su propósito y los frutos son magros o francamente insatisfactorios”³ e complementa: “Tenemos, irónicamente, a un *escribidor* que sí escribe, que no hace otra cosa que escribir, y a un *escritor* que no puede escribir, que se distrae de su tarea, que dispersa su vida en actos ajenos a la literatura”⁴ (Ovideo, 1982, p. 301, ênfases do autor).

A diferença de velocidade entre a produção narrativa de Marito e Camacho é enfatizada pelo próprio narrador-personagem: “— Para um parto de trigêmeos, com cesariana e tudo, só precisa de cinco minutos, o que mais o senhor quer. Eu demorei três semanas para um conto de três rapazes que levitam com a pressão de ar dos aviões” (Vargas Llosa, 2007, p. 186). O que se destaca é, conforme Ovideo (1982), a diferença de esforço das personagens. Enquanto Varguitas sempre reescreve seus contos, Pedro Camacho nem mesmo revisa o que escreveu: “Uma vez terminado o capítulo, não o corrigia, nem sequer relia; entregava-o para a secretária para que tirasse cópias e procedia, sem solução de continuidade, a fabricar o seguinte” (Vargas Llosa, 2007, p. 128). Enquanto Marito menciona outros autores e se preocupa com a forma de suas narrativas, por exemplo, “queria que fosse frio, intelectual, condensado e irônico como um conto de

³ “Ao contrário do que acontece com Camacho, a vida de Vargas Llosa não está metódicamente centrada no seu objetivo e os frutos são escassos ou francamente insatisfatórios”.

⁴ “Temos, ironicamente, um *escrevinhador* que escreve, que não faz outra coisa senão escrever, e um *escritor* que não consegue escrever, que se distrai de sua tarefa, que dispersa a sua vida em atos alheios à literatura”.

Borges” (Vargas Llosa, 2007, p. 48), “algo leve e divertido, à maneira de Somerset Maugham, ou de um erotismo malicioso, como em Maupassant” (Vargas Llosa, 2007, p. 51) ou “Seria um relato espartano, preciso como um cronômetro, ao estilo de Hemingway.” (Vargas Llosa, 2007, p. 163), a preocupação com a forma é, conforme Ovideo (1982), um problema impensável para o escrevinhador.

Além disso, Camacho não lê outros escritores, pois não deseja influências externas em seu estilo, por isso seu contato com outros autores é feito por intermédio de um antigo livro: “o título era extenso: *Dez mil citações literárias dos cem melhores escritores do mundo*. Tinha um subtítulo: ‘O que disseram Cervantes, Shakespeare, Molière, et cetera, sobre Deus, a Vida, a Morte, o Amor, o Sofrimento, et cetera...’” (Vargas Llosa, 2007, p. 55). Ora, a mensagem é clara: Varguitas é um intelectual, conforme a definição de tio Lucho, enquanto Pedro Camacho é “um intelectual entre aspas” (Vargas Llosa, 2007, p. 133). Nesse sentido, para Ovideo (1982), a grande ironia do romance reside justamente na relação desproporcional entre a grandiosidade e a ostentação dos métodos de escrita de Camacho e a qualidade de sua produção. Ao fim e ao cabo, Marito é visto como escritor, enquanto Pedro é apenas um escrevinhador; Varguitas representa a arte séria e comprometida, enquanto Camacho representa a indústria do entretenimento; o jovem escritor produz literatura, enquanto o escrevinhador produz paraliteratura.

Para Myrna Solotorevsky (1988), a paraliteratura pode ser entendida como literatura de massa ou marginal. Posto isso, a distinção entre a “verdadeira” literatura e as *outras* é feita por meio de critérios valorativos que, segundo Solotorevsky (1988), enxergam valor estético apenas na arte que se caracteriza pelo culto à originalidade. Aqui, portanto, é oportuna a retomada das ideias desenvolvidas por Walter Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Benjamin (1987) observa que o modo de produção capitalista causou mudanças rápidas na base econômica, mas demorou para modificar a superestrutura, ou seja, para atingir todos os setores da cultura. Contudo, esse modo de produção alcançou as artes e a reprodutibilidade técnica é seu atestado. Ainda que a arte sempre tenha sido reprodutível, Benjamin (1987) acentua que a reprodutibilidade técnica se apresenta como um processo novo, o qual elimina um elemento importante: o aqui e agora da obra de arte, ou seja, sua existência única, sua autenticidade. A era da reprodutibilidade técnica, portanto, atrofia a aura da obra de arte.

No lugar de uma existência única, o que temos é uma existência serial. A técnica, agora, permite que a obra de arte vá em direção ao espectador. Essa alteração é importante, pois revela uma nova forma de percepção da sociedade. Benjamin (1987) explica que a percepção das coletividades não é apenas natural, mas histórica, daí sua leitura de que cada grande período histórico condicionou uma forma de percepção. Ao tornar tudo mais próximo, a preocupação da massa moderna é, para Benjamin (1987), superar o caráter único de todos os fatos por meio da reprodutibilidade técnica. Em suas palavras, lemos: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (Benjamin, 1987, p. 170).

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, distanciando-se das validações ritualísticas. Ao ser criada para ser reproduzida, a autenticidade da produção artística deixa de ter sentido, afinal não é algo almejado em uma cópia. Então, Benjamin (1987) ressalta que enquanto o valor de culto praticamente posicionava as obras de arte em locais secretos e pouco acessíveis – isto é, estátuas que apenas sacerdotes tinham acesso, madonas que passavam o ano todo cobertas, esculturas em catedrais que eram vistas apenas de um local específico –, a reprodutibilidade técnica faz com o que o valor de exposição da obra de arte seja mais importante.

Em oposição a durabilidade das obras de arte de outrora, por exemplo dos gregos que, por conta do estágio de sua técnica, foram obrigados a produzir valores eternos, a reprodutibilidade técnica apresenta como um de seus principais atributos a perfectibilidade. O filósofo alemão explica que um filme como *A opinião pública*, de Chaplin, possui a duração de 3 mil metros, mas que 125 mil metros foram filmados, ou seja, o cinema, enquanto a mais perfectível das obras de arte, renuncia radicalmente os valores eternos, pois diferindo da escultura, tão cara aos gregos, que tem sua origem em apenas um bloco e não é nada perfectível, o filme é fruto da montagem, da edição, do aperfeiçoamento.

Diante disso, as radionovelas de Pedro Camacho são fruto da reprodutibilidade técnica. Em vez de uma existência única, suas narrativas vão em direção ao espectador. Seus textos não estão encerrados nas páginas de um livro, mas disseminados no ar de Lima através das ondas de rádio. Para o boliviano, o valor de exposição é, sem sombra

de dúvidas, mais importante do que o valor de culto. A personagem não almeja a durabilidade eterna para suas radionovelas, na verdade, o que importa é que alcancem o público:

Viver era, para ele, escrever. Não lhe importava em absoluto que suas obras durassem. Uma vez irradiadas, esquecia-se dos roteiros. Me garantiu que não guardava cópia de nenhuma de suas radionovelas. Elas haviam sido compostas com a tácita convicção de que deviam volatilizar-se ao serem digeridas pelo público. Uma vez perguntei se nunca tinha pensado em publicar:
— Meus escritos se conservam num lugar mais indelével do que os livros — me instruiu, no ato: — A memória dos ouvintes (Vargas Llosa, 2007, p. 129).

O desejo do boliviano, aos poucos, torna-se realidade: “E me confessou que, às vezes, ela e tia Olga ficavam com os olhos cheios de lágrimas. Foi o primeiro indício que tive do impacto que causava nos lares limenhos a pena de Pedro Camacho” (Vargas Llosa, 2007, p. 90) e “Chegava na casa de tia Laura e ela, assim que me via na porta da sala, me ordenava silêncio com um dedo nos lábios, enquanto permanecia inclinada para o aparelho de rádio como se quisesse não só ouvir, mas também cheirar, tocar a [...] voz do artista boliviano” (Vargas Llosa, 2007, p. 91). Então, na medida em que as narrativas de Camacho vão em direção ao público, a nova forma de percepção da modernidade indicada por Benjamin (1987) se materializa: não apenas há uma atrofiação da aura da obra de arte, mas a audição dos ouvintes é cooptada pela rádio. Tia Julia, tia Olga, tia Laura e diversas outras personagens mergulham nas novelas de Pedro e, em consequência, estão com praticamente todos os sentidos anestesiados, uma vez que não basta ouvir, mas que desejam cheirar e tocar as histórias. Além disso, não querem que a experiência anestésica que vivenciam seja interrompida.

Ora, quando Varguitas pergunta a sua avó o motivo de gostar tanto das radionovelas, a resposta não poderia ser outra: “— É uma coisa mais viva, ouvir os personagens falando é mais real — me explicou, depois de pensar” (Vargas Llosa, 2007, p. 91). O destaque está na percepção da narrativa, no modo como atinge os ouvidos. O posicionamento da avó de Marito dialoga com a distinção que Solotarevsky (1988) faz entre literatura e paraliteratura, isto é, enquanto a primeira possui como dominante a função poética, a segunda é marcada pela função conativa, a qual também requer a intensificação da função fática para ser eficaz. Nesse sentido, para Solotarevsky (1988), a paraliteratura deseja exercer um determinado efeito sobre o receptor, que varia de

acordo com os gêneros da cultura de massa, no caso do melodrama, por exemplo, a autora acentua o domínio da função emotivo-conativa.

De volta ao romance, quando Varguitas dá continuidade a suas investigações sobre as razões que levam seus familiares a gostarem das radionovelas de Pedro Camacho, verificamos que as próprias personagens fazem uma distinção entre a “verdadeira” literatura e a paraliteratura:

As tias Gaby, Laura, Olga e Hortensia gostavam das novelas porque eram divertidas, tristes ou fortes, porque as distraíam e faziam sonhar, viver coisas impossíveis na vida real, porque mostravam algumas verdades ou porque sempre se tinha um pouquinho de espírito romântico. Quando perguntei por que gostavam mais que dos livros, protestaram: que bobagem, como dá para comparar, livros eram cultura, as novelas simples disparates para passar o tempo. Mas o certo é que viviam grudadas no rádio e que eu nunca tinha visto nenhuma delas abrir um livro (Vargas Llosa, 2007, p. 91).

Portanto, mesmo sendo consumidoras assíduas das radionovelas, as tias de Varguitas reproduzem essa perspectiva hierárquica sobre a alta literatura ser superior às produções artísticas da cultura de massa. Para a professora Silvia Helena Simões Borelli (1996), essas cisões sempre fizeram parte do campo literário e sempre retornam com novas roupagens ao longo da história. Então, ainda hoje, há o campo literário legitimado e, conforme a autora, o *resto*, ou seja, esse espaço literário que está do *outro* lado e que agrega manifestações da cultura não-erudita, as quais são expressas por linguagem oral, escrita ou por meio de imagens visuais e que fazem parte das sociedades modernas. Estamos falando de quadrinhos, da televisão, da rádio, do cinema e de formas como o melodrama, o terror, a aventura, a história policial, a ficção científica, gêneros da cultura de massa que não possuem sua literariedade consagrada.

Dessa forma, as tradições teóricas que enfatizam a separação entre literatura e não literatura costumam, segundo Borelli (1996), construir seus modelos baseados nos referenciais da cultura erudita, culta e letrada, como se esses fossem os únicos capazes de legitimar e definir o que pode ou não pode ser incorporado ao campo cultural. Assim, seja por meio de uma atitude que ignora a diversidade de manifestações culturais, seja por meio de uma qualificação que enfatiza as ausências, essa perspectiva dicotômica tem como objetivo negar a essas outras manifestações o estatuto de cultural ou literário.

Aqui, é preciso pontuar que um posicionamento dualista sobre essa questão, por um motivo muito claro, não faz sentido atualmente: o mundo mudou, tornou-se, conforme Borelli (1996), muito mais complexo, de modo que as discussões também precisam

caminhar nessa direção, o que significa construir reflexões sob o signo da fluidez, da perenidade, da proliferação e da desterritorialização, ou seja, constatar que as fronteiras já não estão fixas e que os homogêneos universos culturais não são possíveis. Nesse sentido, diante de um ponto de vista teórico e metodológico, os embates entre as diversas literaturas fazem parte dos debates e das lutas do campo cultural. O que deve ser superado, para Borelli (1996), é a forma assumida por esse confronto, ou seja, a persistência na recusa e na negação que só empobrece a reflexão acerca do papel da cultura e da literatura em sociedades modernas. Em vez de persistir em análises de caráter dicotômico e tomar partido de um lado, Borelli (1996) indica que devemos, como um princípio, conceber o campo literário como vasto, variado, rico e complexo, do qual literaturas infinitas fazem parte, uma vez que “as combinações entre textos, resultantes de processo de produção de intertextualidades, são múltiplas” (Borelli, 1996, p. 48).

Posto isso, a presença marcante de Pedro Camacho nos lares limenhos e sua dedicação absoluta à escrita faz Varguitas, ao contrário de suas tias, questionar a hierarquia entre a “verdadeira” literatura e a paraliteratura: “Como era possível ser, de um lado, uma paródia de escritor e, ao mesmo tempo, o único que, pelo tempo consagrado a seu ofício e pela obra realizada, merecia esse nome no Peru?” (Vargas Llosa, 2007, p. 188). Diferentemente de outros indivíduos que trabalham como políticos, advogados, professores e que são chamados de escritores mesmo dedicando apenas uma parcela de suas vidas à escrita, Camacho vive para escrever. Então, ainda que esses sujeitos que são reconhecidos como escritores tenham lido, ou saibam da importância de ler, autores clássicos como Proust, Faulkner, Joyce, e Pedro Camacho se recuse a ler para não ser influenciado, quem sobrevive por meio da escrita é o boliviano. Diante disso, Varguitas começa a pensar o campo literário como algo vasto, variado, rico e complexo, de maneira que, para além dos escritores consagrados, pode se inspirar na figura do autor de radionovelas:

Cada vez ficava mais evidente para mim que a única coisa que eu queria ser na vida era escritor e cada vez, também, me convencia mais de que a única maneira de sê-lo era entregar-me à literatura de corpo e alma. Não queria de nenhum modo ser um escritor pela metade e aos pouquinhos, mas um de verdade, como quem? O mais próximo que eu conhecia desse escritor em tempo integral, obcecado e apaixonado com sua vocação, era o novelista boliviano: por isso me fascinava tanto (Vargas Llosa, 2007, p. 189).

Não apenas o desejo de Marito de dedicação integral à escrita é latente, como também Genaro filho sugere que o jovem escritor siga os passos de Camacho: “ele me fez ficar vermelho me recomendando que, como eu tinha *pretensões literárias*, seguisse o exemplo do boliviano, aprendesse seus recursos para conquistar as multidões” (Vargas Llosa, 2007, p. 163, ênfase do autor). Afinal, como sobreviver somente como escritor e conquistar a multidão senão por meio da cultura de massa? E, diante do fato de que, segundo Daniel Link (2002), grande parte da cultura do século XX foi produzida com base em modelos genéricos mais ou menos estáveis e mais ou menos hegemônicos, ou seja, com base em gêneros que funcionam como um sistema de orientações, expectativas e convenções que interligam indústria, sujeito e texto, o melodrama utilizado por Pedro Camacho é o que garante o sucesso de suas novelas e é o gênero que, pouco a pouco, penetra a narrativa e a vida de Varguitas.

Então, para Link (2002, p. 66), “é porque a cultura industrial funciona em e pelos gêneros que os gêneros funcionam como padrões de reconhecimento cultural, em princípio, e modelos de identidade, em última instância”. Nesse sentido, segundo o crítico argentino, os gêneros, na cultura industrial, organizam a experiência das massas, estruturam suas vidas cotidianas, de maneira que a cumplicidade entre gênero, texto e cultura “garante a *legibilidade da vida*” (Link, 2002, p. 67, ênfase do autor). O que Link (2002) enfatiza é que cada gênero explica uma parcela da vida, organizando, assim, a experiência das multidões em relação a um tópico ou aspecto da realidade humana. O melodrama, por exemplo, é o responsável por organizar a experiência do amor, da infelicidade, da pena, do abandono, isto é, trata-se do gênero que explora os limites dos comportamentos culturais associados ao amor.

Aqui, devemos pontuar que as origens da palavra melodrama se encontram na antiguidade clássica, porém o gênero, como conhecemos hoje, está muito distante da ideia grega de “drama cantado”, na verdade, Link (2002) explica que o *nosso* melodrama não foi conhecido pelos gregos e que sua gênese está no século XVIII, configurando-se como um gênero da modernidade. Nesse sentido, entende-se que o melodrama é um gênero recente que funde a tradição popular do relato com a tradição popular do teatro, conservando, conforme Link (2002), o enredo narrativo e as provas sucessivas (ou seja, uma estrutura muito primária) do primeiro e, do segundo, a paixão e a família como núcleos temáticos organizadores. Portanto, todo melodrama, para Daniel Link (2002),

articula uma história de amor trágica e uma história familiar, além de possuir um registro teatral dos comportamentos de acordo com estereótipos primários: o Pai, a Filha, o Desejo, dentre outros.

Quando nos debruçamos sobre os capítulos pares de *Tia Julia e o escrevinhador*, conseguimos observar a repetição da uma estrutura: as radionovelas normalmente começam com a descrição do clima, depois disso somos apresentados ao protagonista – sempre são homens de cinquenta anos e caracterizados da mesma forma: “testa ampla, nariz aquilino, olhar penetrante, retidão e bondade no espírito” (Vargas Llosa, 2007, p. 25) – e a alguma complicação (absurda) no enredo, que vai desde um relacionamento incestuoso entre irmãos até um homem que odeia ratos e acaba sendo assassinado por sua esposa e filhas; e, por fim, todas as narrativas do boliviano são finalizadas em um momento de tensão e com uma série de perguntas sobre o que poderá acontecer no próximo capítulo. Dessa forma, sua produção reforça algo que havia dito para Varguitas:

— Sou um homem que odeia as meias tintas, a água turva, o café fraco. Gosto do sim ou do não, dos homens masculinos e das mulheres femininas, da noite ou do dia. Em minhas obras existem sempre aristocratas ou plebe, prostitutas ou madonas. A mesocracia não me inspira nem ao meu público (Vargas Llosa, 2007, p. 53).

Compreendemos que Camacho procura pelos estereótipos e gosta dos exageros. Para que possa atingir seu objetivo, o boliviano chega a comprar um mapa de Lima e pergunta a Marito sobre o que há de mais chamativo nas pessoas de cada bairro, recusando informações sobre toda a população e enfatizando seu apreço pelos extremos: milionários e mendigos, brancos e negros, santos e criminosos. Portanto, há uma busca pelo maniqueísmo e pelos comportamentos estereotipados para que possa criar suas histórias exageradas e absurdas.

O fascínio de Camacho pelo irreal, pelo perverso e pelas catástrofes que vão se tornando cada vez maiores revela, conforme Ovideo (1982, p. 296), que o autor boliviano não cria o melodrama típico do “romance cor-de-rosa”, mas, sim, “una especie de gran guiñol, construido con una violenta distorsión de los sentimientos más odiosos del espíritu humano y lleno de situaciones macabras y tremebundas”⁵. Para Ovideo (1982), as novelas

⁵ “uma espécie de grande espetáculo de marionetes, construído com uma violenta distorção dos sentimentos mais odiosos do espírito humano e repleto de situações macabras e tenebrosas”

de Pedro Camacho são um catálogo de horrores, nas quais não há uma visão educadora ou romântica sobre a vida cotidiana.

Ainda que o autor boliviano não escreva melodramas tradicionais, os capítulos pares de *Tia Julia e o escrevinhador* começam a contaminar os capítulos ímpares por meio do referido gênero da cultura de massa. Há, pelo menos, três formas de influência das radionovelas na narrativa de Varguitas. Em primeiro lugar, Pedro Camacho e as radionovelas são um assunto entre Marito e tia Julia: “às vezes me resumia alguns episódios com que havia se impressionado e eu contava minhas conversas com o escriba, de modo que, sem percebermos, Pedro Camacho passou a ser um componente do nosso romance” (Vargas Llosa, 2007, p. 91), ademais, o casal também reconhece que sua experiência romântica poderia ter saído da pena do boliviano: “— Os amores de um bebê e de uma anciã que, além disso, é algo assim como sua tia — me disse uma noite tia Julia, enquanto atravessávamos o parque Central. — Prontinho para uma novela de Pedro Camacho” (Vargas Llosa, 2007, p. 90), ou seja, as radionovelas além de serem um assunto entre as personagens e um componente de seus encontros, enfatizam a consciência do casal sobre como seu romance será visto como absurdo pelos familiares.

Em uma segunda camada, o estilo melodramático penetra os próprios contos que Varguitas escreve e, em busca de aprovação, lê para outras personagens: “Tia Julia me deu uma estocada mortal ao dizer que o conto tinha ficado melodramático e que algumas palavras, como trêmula e soluçante, tinham lhe soado cafonas” (Vargas Llosa, 2007, p. 221). Dessa forma, ainda que em sua vida cotidiana assuma que vive uma história melodramática, o reconhecimento do melodrama em sua produção artística abala o jovem escritor. Portanto, apesar de Marito admitir que Pedro Camacho deva ser rotulado como escritor porque se dedica integralmente à escrita, demonstra que possui preconceitos com os gêneros da cultura de massa, afinal, seu desejo é se tornar um escritor de “literatura séria”, é produzir uma arte aurática.

Em uma terceira instância, que abarca as outras duas, o melodrama está infiltrado em todo o romance de Vargas Llosa, isto é, a própria narrativa que nós, os leitores, entramos em contato é um melodrama, inclusive um melodrama mais tradicional do que o catálogo de horrores de Camacho. Segundo Ovideo (1982), Marito representa três figuras: o parente, o jornalista radical e o escritor, e, se até aqui enfatizamos as duas últimas figuras, uma vez que as discussões sobre a indústria cultural surgem a partir

delas, o crítico peruano ressalta que a maior curiosidade dos leitores está sobre o parente, sobre sua aventura matrimonial com tia Julia.

Então, enquanto as radionovelas de Camacho começam mais próximas das características elencadas por Link (2002) como definidoras de um melodrama – a articulação entre uma história de amor trágica e uma história familiar apresentada por meio de um registro teatral – e vão, pouco a pouco, tornando-se mais catastróficas e apocalípticas, os capítulos ímpares de *Tia Julia e o escrevinhador* iniciam com um protagonista que nega o amor e o casamento: “Expliquei para ela que o amor não existia, que era invenção de um italiano chamado Petrarca e dos trovadores provençais [...] — Sou contra o casamento — eu disse, com o ar mais pedante que consegui” (Vargas Llosa, 2007, p. 19-20), mas que, a partir da paixão que desenvolve por tia Julia, revê seu posicionamento, entrega-se ao amor proibido e enxerga no casamento uma possibilidade de afirmação e legitimação de seu sentimento.

Existem dois elementos que fazem o relacionamento de Varguitas e tia Julia se configurar como um amor trágico e proibido: primeiro, a diferença de idade entre as personagens, enquanto o rapaz possui 18 anos, a mulher tem 32 anos, ou seja, ele mal atingiu a maioridade e, dentro de uma sociedade patriarcal, Julia sabe que não será bem vista e que o ideal seria ter um relacionamento com um homem mais velho, por isso, a princípio, a contrariedade de Camacho recusa a relação: “— Olhe, Marito — sua voz era afetuosa, tranquila. — Fiz todas as loucuras do mundo na minha vida. Mas *esta* não vou fazer. — Deu uma gargalhada. — Eu, corruptora de menores? Isso é que não!” (Vargas Llosa, 2007, p. 87-88); em segundo lugar, Marito e Julia são parentes, o que torna o relacionamento proibido diante das normas sociais, bem como faz com que essa história de amor trágica seja uma história familiar, daí a necessidade de encontros clandestinos: “De amantes, tínhamos a clandestinidade, o temor de sermos descobertos, a sensação de risco” (Vargas Llosa, 2007, p. 90).

Os encontros que começam como um passatempo entre tia e sobrinho que assistem filmes melodramáticos no cinema, vão, a partir do desenvolvimento do relacionamento amoroso, acontecendo em outros espaços e, até mesmo, à luz do dia, daí a dificuldade cada vez maior de manter o segredo: “Os amores com tia Julia continuavam de vento em popa, mas as coisas iam se complicando porque estava mais difícil manter a clandestinidade” (Vargas Llosa, 2007, p. 121). Uma noite o casal vai ao Negro-Negro, “a

boîte mais escura de Lima” (Vargas Llosa, 2007, p. 191), e após dançarem juntos, beijarem-se e expressarem seu amor em palavras, são vistos por tio Jorge e sua esposa. A partir desse momento, descobrem que os parentes já sabiam da relação dos dois há muito tempo, mas que tinham esperanças de que logo acabaria, contudo, por conta do flagra de tio Jorge, não podem mais ignorar o que está acontecendo.

As personagens, então, planejam fingir que não estão mais juntas, reduzindo o número de encontros e saindo com outros pretendentes, mas permanecem fazendo chamadas telefônicas diárias e, como resultado, a família resolve informar os pais de Marito, que vivem nos Estados Unidos, sobre o que está acontecendo. Nesse momento, o teor melodramático dos capítulos ímpares de *Tia Julia e o escrevinhador* fica ainda mais evidente, uma vez que o pai do protagonista é descrito como um homem severo e que causa medo em Marito: “Era conservador e autoritário, tinha cóleras frias e, se fosse verdade que tinham escrito a eles, a notícia teria o efeito de uma bomba e sua reação seria violenta” (Vargas Llosa, 2007, p. 223).

Ao constatar que o escândalo está grande demais e que o pai não aceitará o relacionamento dos dois, o protagonista faz uma drástica e inesperada proposta: pede sua tia em casamento. Motivado pelo amor, mas também como uma forma de afronta à família, almejando provar que já é um homem adulto que pode tomar suas próprias decisões. Para Ovideo (1982), essa aventura matrimonial está destinada ao fracasso porque escapa às normas convencionais, isto é, com apenas um movimento, Varguitas quer colocar em prática duas coisas contraditórias: romper com o vínculo familiar ao mesmo tempo em que se submete novamente a ele por meio do casamento.

A proposta de Marito é digna de um final de novela de Pedro Camacho. Não é de se estranhar, portanto, que quando conta sobre o pedido a Nancy, sua prima e única parente favorável ao relacionamento, a personagem dispara uma série de perguntas semelhantes àsquelas que encerram os capítulos pares do romance: “me crivou de perguntas sobre detalhes nos quais eu não tinha tido tempo de pensar. Tia Julita tinha aceitado? Íamos fugir? Quem iam ser os padrinhos? Não podíamos casar na igreja porque ela era divorciada, não é mesmo? Onde íamos morar?” (Vargas Llosa, 2007, p. 254).

Como a lei peruana não permite que Varguitas case sem a permissão dos pais por conta de sua idade, o protagonista embarca em uma aventura com tia Julia e outros amigos por pequenas cidades do interior do Peru em busca de um prefeito que oficialize o

casamento. Após diversas tentativas fracassadas, o casal encontra um alcaide disposto a realizar a cerimônia⁶. A família fica consternada com a notícia: “Ocorrera o previsível: ir e vir de casa em casa, conciliábulos efervescentes, telefonemas incontáveis, copiosas lágrimas e, ao que parece, minha mãe tinha sido consolada, visitada, acompanhada, como se tivesse perdido seu único filho” (Vargas Llosa, 2007, p. 326). A reação, principalmente dos pais, é exagerada, pois enquanto a mãe lamenta como se o filho tivesse falecido, o pai começa a fazer ameaças: exige que Julia volte para a Bolívia; adverte que irá anular o casamento, pois foi realizado sem seu consentimento; e chega a ameaçar o filho com uma arma de fogo. Na carta que escreve para Varguitas, podemos constatar a conduta descomedida do patriarca:

Mario: dou 48 horas de prazo para que essa mulher saia do país. Se não sair, me encarrego eu, movendo as influências necessárias, de fazer com que pague caro a sua audácia. Quanto a você, quero que saiba que ando armado e que não permitirei que zombe de mim. Se não obedecer ao pé da letra e essa mulher não sair do país no prazo indicado, mato você com cinco tiros como se fosse um cachorro, em plena rua (Vargas Llosa, 2007, p. 332).

Portanto, verificamos que os capítulos ímpares de *Tia Julia e o escrevinhador* vão caminhando cada vez mais em direção ao melodrama, de modo que paramos de acompanhar a história de amor de Varguitas e Julia a partir do momento em que conseguem ter sua relação aceita pela família, ou seja, o foco da história está na conquista, na dificuldade, na proibição, por isso não lemos mais do que algumas poucas linhas sobre a vida conjugal do casal, por meio das quais descobrimos que o matrimônio durou oito anos.

Ao contrário da narrativa de Varguitas, as novelas de Pedro Camacho fazem o caminho oposto: saem do melodrama tradicional e vão em direção à experimentação narrativa. Desde o princípio, quando Marito observa o autor boliviano trabalhar, a sensação é de que está diante de um escritor que utiliza técnicas vanguardistas: “Uma vez, disse a ele que vê-lo trabalhar me lembrava a teoria dos surrealistas franceses sobre a

⁶ Apesar de não ser o foco deste estudo, que enfatiza a presença da cultura de massa no romance de Vargas Llosa, destacamos que todo esse episódio é muito interessante porque há uma reflexão sobre os conflitos entre cultura escrita e cultura oral tão característicos à formação da sociedade peruana. O prefeito de Grocio Prado aceita realizar o casamento sob uma condição: alterar a idade de Varguitas em sua certidão de nascimento. Para tanto, o prefeito escreve com a tinta de uma caneta sobre o documento do protagonista a alteração em seu ano de nascimento. Ora, se nesta sociedade o que é válido é apenas aquilo que possui o registro escrito, a personagem, que pertence a uma cultura oral, entende que não está burlando a lei, afinal oficializa o casamento com base no que está escrito no papel.

escrita automática, aquela que brota diretamente do subconsciente, escapando às censuras da razão” (Vargas Llosa, 2007, p. 128). Posteriormente, quando o excesso de trabalho faz com que Camacho comece a confundir o nome de suas personagens, a passar a personagem de uma novela para outra, sempre se aproveitando da perfectibilidade de sua obra para alterar os enredos diante de suas confusões, Varguitas volta a sugerir que tudo se trata de uma técnica do boliviano: “talvez esses truques e confusões fossem uma técnica original dele para contar histórias” (Vargas Llosa, 2007, p. 194), inclusive, chega a conversar sobre isso com o próprio Camacho:

Falei da vanguarda, da experimentação, citei e inventei autores que, garanti a ele, eram sensação na Europa porque faziam inovações parecidas com as suas: mudar a identidade dos personagens no decorrer da história, simular incongruências para manter o leitor em suspenso (Vargas Llosa, 2007, p. 231-232).

A aproximação que Varguitas faz entre as vanguardas e as radionovelas do boliviano dialoga com as considerações de Andreas Huyssen sobre uma dialética oculta que existe entre a vanguarda e a cultura de massa. Para começar, o crítico alemão pontua que a cultura da modernidade, desde a metade do século XIX, tem se caracterizado por uma relação instável entre a alta arte europeia e a cultura de massa. O modernismo, nesse sentido, delineia-se conscientemente por meio de uma estratégia de exclusão do *outro*, isto é, da cultura de massa. Diante disso, Huyssen (1997) explica que apesar de a vanguarda histórica ter sido absorvida pela cultura modernista, a ponto de “vanguarda” e “modernismo” se tornarem sinônimos, a vanguarda histórica almejava desenvolver uma relação alternativa entre a alta cultura e a cultura de massa, de modo que deve ser diferenciada do modernismo, que apenas insistiu no contraponto hostil entre alta e baixa cultura.

Da perspectiva Huyssen (1997), o impulso digital, iconoclasta e subversivo da vanguarda histórica das primeiras quatro décadas do século XX foi ofuscado e extinto por um conformismo, o qual se manifesta na despolitização da arte após a Segunda Guerra Mundial e em sua institucionalização como cultura administrada. Nesse sentido, para Huyssen (1997), as interpretações acadêmicas que canonizaram vanguarda histórica, bem como o modernismo e o pós-modernismo, acabaram com a vital dialética entre a vanguarda e a cultura de massa na civilização industrial. Com isso, a vanguarda foi mumificada – do mesmo modo que o modernismo – pela crítica acadêmica, pois, segundo

Huyssen (1997), foi colocada à parte do cotidiano e da política, sendo que um de seus objetivos iniciais era a transformação de ambos. As vanguardas, então, em sua gênese, questionavam as dicotomias alto *versus* popular, arte *versus* política, verdade *versus* ideologia, ou seja, a vanguarda não almejava separar arte, política e cotidiano.

Para evidenciar a dialética oculta, Huyssen (1997) começa acentuando que a cultura de massa é impensável sem a tecnologia do século XX, que vai desde as técnicas de mídias até as tecnologias de transportes. Conforme Huyssen (1997, p. 29), “A cultura de massa depende das tecnologias da produção e reprodução em massa, e, dessa forma, da homogeneização da diferença”. A mudança que a tecnologia opera no cotidiano da sociedade do século XX é rapidamente percebida, mas, da perspectiva do crítico alemão, a transformação da arte pela vida tecnologizada é bem menos reconhecida. Ainda assim, para o autor, a tecnologia tem um papel crucial, ou melhor, o papel crucial nos intentos da vanguarda de superar a dicotomia arte-vida, operando uma transformação no cotidiano por meio da arte. Nas palavras de Huyssen (1997, p. 30):

nenhum outro fator influenciou mais a emergência da nova arte de vanguarda que a tecnologia, que não só incendiou a imaginação dos artistas (com o dinamismo, o culto à máquina, a beleza da técnica, as atitudes construtivistas e produtivistas), como penetrou no coração mesmo da obra.

Desde o Dadaísmo, a vanguarda rompe com a ideia de uma arte autônoma e orgânica. As obras de Duchamp, por exemplo, destruíram a aura da obra de arte independentemente da reprodutibilidade técnica, apontada por Walter Benjamin como causa da destruição da aura e da beleza que pareciam naturais à obra de arte. Então, na tentativa de reintegrar arte e vida, a vanguarda, conforme Huyssen (1997), não queria unir o conceito burguês de realidade à, também burguesa, ideia de alta cultura autônoma. Ao incorporar a tecnologia na arte, a vanguarda libertou a tecnologia de seus aspectos instrumentais e, com isso, esmaeceu com a ideia burguesa da tecnologia como sinônimo de progresso, bem como da arte enquanto algo natural, autônomo e orgânico.

Contudo, para Huyssen (1997), a vanguarda histórica teve suas invenções artísticas e suas técnicas cooptadas pela cultura dos *mass media* em suas mais diversas manifestações, como nos filmes de Hollywood, na televisão, no design industrial. Portanto, ironicamente, a tecnologia, que proporcionou uma ruptura radical com a tradição, não foi capaz de atingir o cotidiano quando utilizada pela arte de vanguarda,

todavia, ao ser apropriada pela indústria cultural, o uso da tecnologia pela cultura de massa conseguiu transformar o cotidiano no século XX.

A relação entre arte e cotidiano por meio da tecnologia está explícita no consumo das radionovelas de Pedro Camacho, especialmente quando começa a confundir seus enredos e personagens. A desatenção, oriunda do excesso de trabalho, revela um público atento e pouco passivo diante das novelas. Diariamente, os atores e os técnicos precisam revezar para atender o telefone da Rádio Central e servir como um escudo para que as reclamações dos ouvintes não alcancem Pedro Camacho.

Ademais, em diversos locais da cidade, Varguitas ouve pessoas aleatórias conversando sobre as obras do boliviano: “Eram duas senhoras que conversavam ao meu lado, à espera de algum trâmite. Não estavam brincando, levavam o naufrágio muito a sério. / — Foi na novela de Pedro Camacho, não foi? — me intrometi. / — Na das quatro — concordou a mais velha” (Vargas Llosa, 2007, p. 264), após isso, as senhoras não deixam de enfatizar que o tenente afogado no naufrágio já havia morrido incendiado em outra novela há três dias. O fato é que, apesar das reclamações constantes dos ouvintes, a audiência aumenta mais a cada dia. As radionovelas estão cada vez mais presentes no cotidiano limenho.

A presença das novelas de Camacho na vida das pessoas é tão intensa que os comentários pejorativos e preconceituosos que o boliviano faz sobre os argentinos resulta em uma carta do embaixador da Argentina à Rádio Central, na qual exige mais respeito com a nação de Sarmiento. Diante disso, Genaro filho, a princípio, fica com receio das consequências que isso pode ter sobre a rádio, todavia, passado algum tempo, descobre que a primeira-dama e o General peruano acompanham e apoiam as novelas de Camacho, por isso estão ao lado da rádio e oferecem o apoio político que necessitam.

Então, apesar de duas décadas depois da primeira publicação de *Tia Julia e o escrevinhador*, no Prólogo de 1999, Vargas Llosa justificar que o melodrama foi uma fraqueza juvenil e que buscou manter uma “distância irônica indispensável” (Vargas Llosa, 2007, p. 9) para que o livro não fosse muito artificial, bem como em textos posteriores, como em *A civilização do espetáculo* (2012), o peruano defende uma perspectiva hierárquica de cultura, a análise de seu quinto romance mostra como a discussão é complexa e que não se encerra em perspectivas dicotômicas, nem em posicionamentos totalmente apocalípticos ou totalmente integrados. Assim, mesmo que

ao final do enredo Pedro Camacho enlouqueça e, depois disso, viva uma situação financeira muito precária e já não seja visto como um escritor de verdade, enquanto Varguitas realmente consegue se tornar um escritor importante e reconhecido, um olhar dialético sobre o assunto é o que possibilita uma postura crítica, reconhecendo o que há de ruim no funcionamento da indústria cultural, mas também a importância e presença da cultura de massa a vida dos indivíduos.

Considerações finais

A maneira como o melodrama se infiltra tanto na vida das personagens, quanto na estrutura de *Tia Julia e o escrevinhador* é o atestado de uma sociedade que mudou e da necessidade de olharmos para essa realidade como é, sem a nostalgia de outrora, pois, desse modo, encaramos a cultura de massa com a complexidade que merece. Nesse sentido, Santos (2001) pontua que ao questionar o modelo binário e essencialista da identidade cultural latino-americana, o olhar sobre os *mass media* a partir de sua recepção é o que permite um tratamento irônico, no qual a cultura de massa é, ao mesmo tempo, apresentada de forma positiva e negativa. Portanto, em seu quinto romance, Vargas Llosa adota estratégias experimentais de hibridação de discursos, os quais se mesclam à narrativa “desencadeando um curto-circuito das temporalidades e culturas que se expressam nas linguagens convocadas” (Chiampi, 1996, p. 78).

Sendo assim, com o objetivo de investigar tanto como a indústria cultural se torna um tema da narrativa, quanto a forma como o melodrama é apropriado pelo romance, verificamos que *Tia Julia e o escrevinhador* tematiza a indústria da cultura estabelecendo dicotomias como literatura-paraliteratura, arte-indústria, alta cultura-cultura de massa. Além disso, por vezes, adota uma perspectiva negativa sobre seu funcionamento, uma vez que enfatiza os lucros em detrimento da arte e, ao final, a lógica industrial é o que causa a doença e a falência de Pedro Camacho. Contudo, ao longo do romance, também constatamos que o posicionamento nem sempre é apocalíptico, a exemplo do reconhecimento de Camacho como um escritor por Varguitas.

A porosidade da fronteira que tenta separar a cultura de massa da “alta literatura” se torna evidente quando enfocamos a apropriação, mesmo que irônica, que Vargas Llosa faz do melodrama. O referido gênero começa nos capítulos pares, que são a transcrição

das radionovelas do autor boliviano, mas logo penetra os capítulos ímpares de *Tia Julia e o escrevinhador*, tornando-se um assunto entre as personagens, influenciando a escrita dos contos de Varguitas e, principalmente, transformando-se no gênero que organiza a experiência cotidiana de amor entre Marito e Julia, daí o interesse cada vez maior dos leitores em acompanhar essa história de amor proibido. Dessa forma, o quinto romance de Mario Vargas Llosa provoca uma reflexão dialética sobre as implicações da indústria cultural, estimulando uma postura apocalíptica e integrada ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1988.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura, história e cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Literatura, literaturas. In: BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996. p. 23-53.

CASTRO, Sandra de Pádua. **Verdades duvidosas**: literatura e autoficcionalidade em La tía Julia y el escribidor, de Mario Vargas Llosa. 2019. 186 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CHIAMPI, Irleamar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 75-86, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Seleção de textos: Jorge M. B. de Almeida. Tradução de Juba Elisabeth Levy. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 5-44.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OVIDEO, José Miguel. La tía Julia y el escribidor: el autorretrato en clave. In: OVIDEO, José Miguel. **Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982. p. 286-307.

SANTOS, Lidia. **Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina**. Madrid: Iberoamericana, 2001.

SOLOTOREVSKY, Myrna. **Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa**. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1988.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VARGAS LLOSA, Mario. **Discurso Nobel**. 2010. Disponível em: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas_llosa/25185-mario-vargas-llosa-discurso-nobel/. Acesso em: 28 dez. 2024.

VARGAS LLOSA, Mario. **Tia Julia e o escrevinhador**. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.