

# Cultura de massa: o caso José Agustín

Helena Bonito Couto Pereira

*Sin duda la literatura mexicana contemporánea es en verdad revolucionaria, en la medida en que niega el orden establecido, el léxico que quisieron imponer y, le opone a su vez, el lenguaje de la renovación, el desorden y el humor.*

Joong Kim Lee

A narrativa literária moderna conduz-se por princípios estabelecidos por autores que são considerados seus pilares, como James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot, Franz Kafka, que efetivaram o rompimento com as estéticas decimonônicas, atreladas ainda à busca de alguma ordem dentro de um mundo caótico. Os movimentos de vanguarda do início do século passado também contribuíram de modo fundamental para configurar a narrativa contemporânea. Em linhas gerais, o emprego de ironia e paródia, o experimentalismo formal, por meio da ruptura com a sintaxe tradicional, em textos fragmentários com múltiplos sentidos, o gosto pela transgressão são algumas das marcas do texto moderno. Vale o mesmo para componentes temáticos como a problematização do real a partir de anti-heróis ora em confronto aberto contra um mundo hostil, ora exercendo diferentes possibilidades de reação, como, por exemplo, o mergulho na vida psíquica, na memória, na interioridade.

A partir dos anos 1960, o modernismo como corrente estética deu margem a uma controvérsia, ainda em curso, sobre dois possíveis caminhos – na narrativa, como na literatura, na arte e, mais amplamente, na sociedade contemporânea – quando entraram em voga termos como “pós-modernismo” e “pós-modernidade”. Neste estudo referimo-nos unicamente ao primeiro, porque seu emprego se consagrou no campo das artes e da literatura.

Uma das dificuldades conceituais para definir a passagem do moderno ao pós-moderno reside no dimensionamento possivelmente exagerado que alguns teóricos fazem do modernismo, cuja durabilidade, por isso mesmo, parece inesgotável. No dizer de Marshal Berman,

ser moderno é experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambigüidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido desmancha no ar. Ser um modernista é sentir-se de alguma forma em casa em meio ao redemoinho, fazer seu o ritmo dele, movimentar-se entre suas correntes em busca de novas formas de realidade, beleza, liberdade, justiça, permitidas pelo seu fluxo ardoroso e arriscado<sup>1</sup>.

Ao atribuir ao modernismo componentes como desintegração e renovação, agitação e angústia, ambigüidade e contradição, Berman revela, talvez involuntariamente, um desejo de perenidade para o modernismo que, a crer em suas palavras, perderia os vínculos que tem, por se tratar de um movimento estético, com o processo histórico. Além disso, o pós-modernismo defronta-se com a má-vontade de numerosos teóricos que, em uma concepção reducionista, tendem a defini-lo equivocadamente apenas como face cultural e artística da sociedade globalizada e massificada.

Para que a controvérsia seja compatível com as dimensões deste estudo, recorreremos às ponderações de Huyssen:

Registra-se, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período precedente. O que precisa ser mais amplamente esclarecido é se essa transformação tem gerado verdadeiramente novas formas estéticas nas artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado.<sup>2</sup>

Sem ter a pretensão de dar a última palavra em questão tão complexa, posicionamo-nos claramente em favor da definição de pós-modernismo como atitude estética que, com base na reutilização ou reciclagem de técnicas e estratégias do modernismo, não só as reinscreve em um contexto cultural modificado, como aponta Huyssen, mas também as intensifica e radicaliza. Em nosso entender, o emprego renovado e subversivo de técnicas amplamente utilizadas desde os movimentos de vanguarda, e sua inserção crítica nesse novo contexto, o da sociedade massificada, basta como justificativa para caracterizar uma corrente pós-moderna na ficção.

<sup>1</sup> Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 328.

<sup>2</sup> Huyssen, "Mapeando o pós-moderno", p. 20.

No caso específico da literatura latino-americana, devem-se levar em conta as diferentes condições do surgimento do pós-modernismo em relação a seus congêneres nos Estados Unidos e na Europa. De todo modo, nos romances latino-americanos observa-se, como afirma Coutinho,

a presença mais intensa da mídia extraliterária, a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes narrativas, a presença freqüente do pastiche, substituindo muitas vezes a paródia da narrativa anterior, a consciência hiperbólica do texto enquanto tal, e (...) a ênfase sobre o ecletismo estilístico, a retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada, o tratamento parodístico e o exercício constante da metalinguagem<sup>3</sup>.

Embora Coutinho aponte a ocorrência efetiva de manifestações pós-modernas a partir da década de 1970 e particularmente na seguinte, inúmeros estudos consideram os anos 1960 o verdadeiro período de “desbravamento”, como afirma Raymond L. Williams. Esse renomado pesquisador apresenta José Agustín como um autor que contribuiu para o advento do pós-modernismo no México, situando *De perfil* no conjunto das obras de transição entre moderno e pós-moderno, juntamente com *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, e *Gazapo*, de Gustavo Sainz. Nesse sentido deve ser compreendido o presente estudo sobre *De perfil*, publicado por José Agustín em 1966. Devo esclarecer, antes de mais nada, que comecei a estudar as narrativas de Agustín mais detalhadamente ao perceber o quanto seus procedimentos narrativos e suas inovações formais têm em comum com o que se encontra em determinadas narrativas brasileiras do mesmo período, como, por exemplo, Rubem Fonseca, Ignacio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu ou João Gilberto Noll.

Os primeiros romances de Agustín, entre eles *De perfil*, contribuíram de maneira decisiva para marcar o lugar da literatura em “la Onda”, movimento em que se reuniu espontaneamente boa parte da juventude mexicana dos anos 1960, expressando suas atitudes de rebeldia como fizeram milhões de jovens no mundo todo. Joong Kim Lee, estudioso de sua obra, aponta ironicamente que, segundo determinados críticos, “la Onda” resultou da *norteamericanização* cultural, da devoção pelo *rock* e do gosto geracional pela *marijuana*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Coutinho, “O pós-modernismo e a literatura latino-americana”.

<sup>4</sup> Lee, *Cultura y sociedad de México en la obra de José Agustín*, p. 15.

A literatura desse período foi radicalmente inovadora porque os romancistas trouxeram para o interior do texto as associações lingüísticas de seus contemporâneos, mantendo o registro humorístico ou lúdico que as caracterizava. A linguagem constitui um componente fundamental, e é desse ponto de vista que os críticos analisam os textos criados no âmbito de “la Onda”, sobretudo porque a literatura reproduz a linguagem que as pessoas de diversas classes sociais empregam em situações informais de seu cotidiano. É oportuno ressaltar que se trata de um movimento literário que possui outros elementos integradores de igual importância, visto que, por abrigar numerosas vozes, o texto pode expressar, ainda que indiretamente, uma visão crítica da sociedade mexicana de seu tempo.

Nesta reflexão considero, de acordo com o que afirmam Williams e Rodríguez em *La narrativa posmoderna en Mexico* (2002), que Agustín é um dos escritores mais originais e criativos de “la Onda”. Seu romance *De perfil* constitui um dos marcos do advento do pós-modernismo na literatura mexicana. Sem negar o valor lingüístico e a capacidade criadora de Agustín, deve-se reconhecer a existência de antecedentes, já que uma renovação se manifestava nessa literatura desde o início dos anos 1960, em romances de autores consagrados como Carlos Fuentes e José Emilio Pacheco. Esses dois escritores foram pioneiros na introdução de temas e formas que se renovam de um modo mais radical, distanciando-se do *boom*. A partir de “la Onda”, surgiram reações contra o modernismo, manifestadas em textos ficcionais de jovens escritores irreverentes como Agustín, Elizondo e Gustavo Sainz. Com seus romances – respectivamente *De perfil*, *Farabeuf* e *Gazapo*, é possível fixar uma passagem do moderno ao pós-moderno. Quanto à referida narrativa de Agustín, afirmam Williams e Rodríguez que

nació en el ascenso de varias manifestaciones juveniles sobre la cultura popular (el gusto por el rock, el cine, el melodrama televisivo y las tiras cómicas) y del cuestionamiento de las estructuras sociales y políticas del país, que tendría como año de crisis a 1968. Como se aprecia, la juventud, que antes no contaba con voz ni expresión propias, emerge desde su marginación social, política y estética para ocupar un espacio ya irrenunciable<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Williams e Rodríguez, *La narrativa posmoderna en Mexico*, p. 34.

Essas narrativas relacionam-se diretamente com a cultura de massa e o contexto da juventude de um período crítico, que teria em 1968 o seu ponto culminante. Antes de comentar como Agustín trabalha com componentes da cultura de massa em *De perfil*, faz-se necessária uma breve conceituação sobre esse fenômeno que marca as sociedades contemporâneas.

## Cultura de massa

Sem que seja necessário o retorno direto às teorias de Adorno e Walter Benjamin, podemos considerar a cultura de massa como um fenômeno mercadológico pelo qual os produtos culturais são expostos a um enorme contingente de possíveis consumidores. Umberto Eco tentou sistematizar essa questão, primeiramente situando a cultura de massa no *banco dos réus* e apresentando, a seguir, uma série de argumentos que poderiam justificá-la. Entre suas acusações, destaca-se o papel dos meios de comunicação de massa junto a um público “incôncio de si mesmo como grupo social caracterizado”<sup>6</sup>, que, por isso mesmo, não pode manifestar exigências. Além disso, Eco os inclui num circuito comercial em que

sujeitos à “lei da oferta e da procura”, dão ao público somente o que ele quer, ou, o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar. (...) encorajam uma visão passiva e acríica do mundo (...), entorpecem toda consciência histórica (...) e assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima<sup>7</sup>.

Ao optar pela defesa da cultura de massa, o crítico italiano ressalta que muitos a consideram válida porque a homogeneização do gosto contribuiria para “eliminar diferenças de casta e unificar as sensibilidades nacionais”. Desse ponto de vista, a cultura de massa “não é estilística e culturalmente conservadora, pois introduz novos modos de falar”, levando a uma renovação. Dessa forma, as obras culturais poderiam tornar-se disponíveis a preços acessíveis a um público mais amplo.

---

<sup>6</sup> Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 40.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*

Embora expresse o desejo de superar as duas posições conflitivas, Eco discute o problema da cultura de massa nestes termos:

ela é hoje manobrada por “grupos econômicos” que miram fins lucrativos, e realizada por “executores especializados” em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção<sup>8</sup>.

É nesse último sentido que compreendemos a presença da cultura de massa na América Latina, que tem um imenso mercado exposto a uma produção cultural heterogênea, de baixa qualidade e sem controle.

Muitas das narrativas escritas nos últimos decênios na América Latina recriam, ficcionalmente, situações do cotidiano nas metrópoles. O espaço urbano tornou-se o principal cenário para as narrativas literárias, entre outras razões, porque o século passado testemunhou a diminuição da população rural e o inchaço, na proporção inversa, das cidades. Talvez nunca na história da humanidade tenham ocorrido êxodos e migrações internas como nesse período.

Nas grandes concentrações urbanas pontifica a classe média. Como se sabe, em diversos países latino-americanos esse segmento sócio-econômico cresceu numericamente como resultado do desenvolvimento tecnológico, da expansão industrial – que se pode definir, às vezes, como modernização forçada pela ação de governos autoritários – e pelo incremento da burocracia.

O mundo urbano contemporâneo é o local mais propício para a cultura de massa. A industrialização que se consolidou nos anos 1950 trouxe consigo o acesso aos bens que constituíam o sonho de consumo da classe média, em especial a televisão, que passou a criar e veicular novos produtos culturais. Ao contrário do que as aparências indicam, não houve uma efetiva democratização, pois a modernização promovida por diversos governos não conseguiu ir além da mera massificação. Em lugar do que poderia ter sido o acesso a bens culturais de qualidade, instalou-se uma indústria cultural de entretenimento, sem o menor compromisso com a educação ou o aprimoramento do público. Aumentou significativamente o número de pessoas que consomem bens culturais, porém a qualidade

---

<sup>8</sup> Id., p. 51.

desses bens decaí na mesma proporção, pois o único objetivo é baratear os custos da produção para aumentar o lucro. Como os controladores da mídia não sofrem qualquer controle por parte da sociedade, não são eleitos e dependem apenas das benesses dos governantes para manterem seus empreendimentos, resulta

o comprometimento, principal e a qualquer custo, desse grande aparato de produção, reprodução e difusão de informações auditivas e visuais primeiramente com a rentabilidade de seu negócio e, em segundo lugar, com a manutenção do sistema econômico e do regime político que lhe possibilita garantir também no futuro a manutenção de seus lucros e de seu enorme poder. Sob o aspecto da lucratividade do empreendimento, esse aparato dissemina produtos de baixíssima qualidade, cujo custo é reduzido (...) sob a alegação de que o grande público deseja apenas entretenimento e diversão<sup>9</sup>.

Dessa forma, é forçoso reconhecer a gravidade da predominância, na América Latina, de uma indústria cultural que deveria trazer benefícios à maioria, mas que, na prática, apenas garante privilégios para uns poucos.

Os romances dos anos 1960 incorporaram os componentes da sociedade de consumo e em particular dos meios massivos de comunicação, mencionando-os freqüentemente, como se comenta adiante. Afirma Lee que deles (do rádio e da televisão) “se nutre la narrativa de “la Onda”, estableciéndose una estrecha conexión entre la realidad concreta y la realidad literaria de la novela”<sup>10</sup>. O aspecto mais interessante da presença da cultura de massa em *De perfil* reside no aparente conflito entre a adesão a diversas formas de consumo, em especial a música e o cinema, e, em sentido oposto, a crítica que se pode inferir com respeito a esse mesmo mundo da massificação.

## De perfil

O narrador autodiegético em *De perfil* é um estudante de classe média, na fase preparatória para a entrada na universidade. Ele contracena, na maior parte do tempo, com personagens de sua família e também com jovens da sua própria e de outras classes sociais, sejam mais ricos, como Queta Johnson, que corresponde aproximadamente a uma protagonista feminina,

<sup>9</sup> Duarte, *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 8.

<sup>10</sup> Lee, *op. cit.*, p. 102.

sejam mais pobres, como o amigo com o qual o narrador-protagonista passeia sem rumo, a pé ou de bicicleta, em meio ao movimento de uma grande cidade. Seus dias são desperdiçados em festas com música e bebida ou em passeios por diferentes bairros, porém tais atividades não são suficientes para preencher o vazio de seu cotidiano nesse período de transição. O enredo se constrói com recursos narrativos que, apesar de um tom pessimista, destinam-se, paradoxalmente, a provocar efeitos humorísticos.

Como romance de caráter essencialmente urbano, *De perfil* está saturado de elementos da sociedade de consumo, dentre os quais comentaremos mais de perto os que se referem à cultura de massa. Apresentam-se com suas próprias denominações publicitárias alguns dos produtos mais desejados pelos jovens da época. Assim, há personagens que se exibem em seus automóveis, como os que acompanham Queta Johnson em uma espécie de séquito: “la seguían los pretendientes, pero sólo de opel para arriba, mustangs en su mayoría...” (DP, p. 46)<sup>11</sup>, como afirma esse narrador, com despeito, pois ele é muito jovem e ainda não tem carro. Outros fumam “cigarros ráleigh” (DP, p. 17). Em mais de um ambiente se sente um perfume, que pode associar-se às classes menos favorecidas, já que o quarto da empregada “olía a perfume avon” (DP, p. 20).

As personagens podem ser identificadas por meio das bebidas que consomem, como descreve o narrador a propósito de uma reunião de família: “Ah, los mayores llevaban desventaja. Eran: Humberto, Violeta (coñac), mis tíos Luis e Ignacia (whisky), don Gordochistoso (vodka tónico), gerente administrativo de Hoola y Burlón; y mi tía Gustava (campari)” (DP, p. 156). A maneira irônica destina-se também às músicas preferidas do narrador: a que ele se propõe a cantar em sua classe de inglês é anunciada por ele como “Güer mai rin araun yur nec”, e devidamente corrigida pelo professor para “Where my ring around your neck...” (DP, p. 113).

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

---

<sup>11</sup> As referências à obra *De perfil* serão doravante indicadas pela sigla DP, seguidas do número da página em que se encontram.



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

A música ocupa um lugar à parte em *De perfil*, a começar pela própria Queta, mostrada por um viés irônico (e às vezes cruel) como uma jovem cantora que se julga, no mínimo, esplêndida. No primeiro dia, o protagonista vai com seu primo Octavio a uma festa que, embora ele ainda não saiba, ocorre na casa de Queta, com quem ele terá uma aventura amorosa. Nessa festa estão grupos de músicos (ou pseudomúsicos), que são referidos pelo narrador por meio de paródia a conhecidos grupos de *rock*:

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

Sobre esse *cuate* interlocutor haverá novas referências irônicas, nas páginas seguintes, em que o encontramos como *Hacedor de Plática*, *Hacedor de Cháchara*, *Hacedor de Bemboreces*, *Hacedor Didioteces*, *Hacedor Sandécico*... Desse modo, os nomes próprios, de pessoas, locais e, no caso, de conjuntos musicais, também participam do processo de subversão das criações com que o mundo do consumo camufla seus propósitos essencialmente financeiros. Os nomes das bandas parodiam o que costuma ser intencionalmente original e criativo, pois os conjuntos de música popular quase sempre escolhem denominações que fazem referência a outros grupos, seja para homenageá-los, seja para aproveitar-se de seu sucesso.

Alguns críticos observam que Agustín não foi criador, mas apenas usuário, da maior parte das inovações estilísticas que se encontram em seus romances. Ele as reproduz, aproveitando o que lhe proporcionam seus próprios conhecimentos e os de seus companheiros de geração. É necessário ressaltar, todavia, que ele intensifica o emprego dessa linguagem previamente existente, acrescentando-lhe um modo irônico de referir-se a determinadas personagens e uma maneira fragmentária ou inesperada de apresentar suas reflexões, compatíveis com a pouca idade do protagonista, nesse caso. Em suma, é indiscutível a originalidade de seus recursos narrativos. Ao lado da paródia dos nomes próprios, por meio da adulteração irônica já demonstrada com o

aborrecidíssimo *Hacedor de Plática* na primeira festa, o narrador inclui outros procedimentos para a subversão do texto, como, por exemplo, a onomatopéia paródica em relação a ritmos ou modismos. Não falta sequer o tom agressivo referente à temática sexual, que é dominante no que tange a Queta:

Debo comprender que soy un arrinconado-retraído-pusilánime (y monigote y mudo) aunque ande faroleando, queriendo apantallararlo porque tengo cita con la mancornadora Queta Johnson; estoy demasiado chico, no comprendo las altibajas del Mundo Difícil y Traicionero en que vivo. Pero no, ahí ando muy sabroso, muy farolón porque voy a cafear con Nalgas Johnson, hija de ricos que de pura leche ha podido grabar cantar solista y hacer creer que canta cuando sólo berrea bastante horrible por cierto. Queta Johnson no tiene idea de lo que es el arteeeee, no sabe cuanto trabajo les cuesta ser geniales a los Beaceps, o a T.W.A. Debonair, o a Paty Flesh, cuya calidad innegable ha revolucionado la música, el slop, el frug, el monkey, el grup, el flop, el sock, el jerk, el prickly y el beat no sólo en los Estados Unidos, sino en el mundo entero (...). Queteja no hace más que copiarlos, y mal. Por eso, del cocol me irá si sigo frecuentando a los Cretinos Suásticos, quentre otras cosas, son comunistas feos, mochocomunistas y nazis y judíos (*DP*, p. 105).

A ironia final do fragmento acima demonstra como o narrador mescla os componentes do consumo das camadas cultas e os das camadas massificadas. Isso se expõe exatamente na hipérbole de sua discordância face aos preconceitos de todo tipo, seja contra os comunistas, os nazistas ou os judeus, como se os *Cretinos suásticos* (nem é preciso comentar, pela obviedade, o alvo dessa ironia) pudessem ser tudo isso ao mesmo tempo, ou se ser tudo ao mesmo tempo, como nas duas últimas linhas do exemplo, teria algum sentido...

Em outra cena, na festa em que conhece Queta, o protagonista aproveita um breve diálogo para expor sua diferença cultural em relação ao já mencionado *Hacedor de Plática*, que se apresenta como músico:

Yo toco la batería, pero no he podido formar mi conjunto. Ahorita soy suplente del baterista de los Suásticos, pero el maldito Rudolf no se ha enfermado ni una vez (...) ¿Tú que tocas?

– Nada – respondí.

Hacedor de Plática (...) deveras quería formar su conjunto para demostrar que los tambores pueden ser el instrumento más suave de la música.

– Los congolesees deben pensar lo mismo – dije, recordando un disco de tamborazos africanos (...)

– ¡Quiénes?  
 – Los congolese.  
 No conozco ese conjunto (*DP*, p. 40).

Inicialmente, ao entrar em contato com Octavio, sobrinho de seus vizinhos, o protagonista descreve desse modo um disco que o jovem lhe mostra:

El disco tenía escrito lo siguiente en la funda [ou seja, alguém havia escrito a mão – conferir se é isso mesmo]  
 LET´S DO THE TEUTONIC BEAT!  
 THE BEACEPS SING IN GERMAN!  
 Y luego, con letras más pequeñas:  
 Twang Over Beethoven!  
 The Coral Craze!  
 Lyrics by Schiller!  
 Music by Beethoven!  
 Arr, by Lehmon-MacCarthy (*DP*, p. 25).

São intencionais as mesclas de referências, reiteradas por erros evidentes. Alguém que teria escrito tudo isso sabe quem foram Beethoven e Schiller, portanto, em princípio, saberia escrever corretamente Lennon –MacCartney. A mistura de referências entre a cultura alta e a baixa faz parte da proposta pós-moderna, e aqui também Agustín deixa evidente que sua intenção é misturar, proporcionando uma visão irônica dos indivíduos pretensiosos.

Ainda quanto à música, é inegável a distância que o narrador faz questão de estabelecer, marcando sua posição de um jovem que, apesar de todas as transgressões, recebeu uma cultura geral própria das elites, inclusive com conhecimentos de música clássica, o que não se pode afirmar, com certeza, ser o caso de outros pretensos músicos e até da protagonista feminina. A referência à ópera introduz a recriação paródica de um *jingle* comercial, com o sentido totalmente subvertido e no qual se encontra, mais uma vez, a associação entre as atitudes falsamente espontâneas de Queta e uma representação cinematográfica previamente “ensaiada”:

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

– Jaliscience tequila Aqualung sobre todos más profundo más sabor más buqué calidad comprobada de empersamiento inmediato – de un sólo tirón.

O si no:

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

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

Como é habitual entre jovens, o narrador cria *jingles* para os produtos, sempre invertendo o sentido indicado pela propaganda. No primeiro exemplo a seguir, o efeito é satírico, adotando-se aqui, para não entrar em uma controvérsia conceitual, a sátira como recurso em que o alvo ridicularizado se encontra no contexto, ou seja, fora do texto. É o caso de um creme embelezador, cuja propaganda se pretende séria, pois uma leitura satírica jamais estaria nas intenções dos publicitários que escreveram a mensagem. Esta, porém pode ser lida de modo crítico, como faz o protagonista, que subverte seu sentido:

Ya en el camión, maldije por no haber traído un cuento o algo: me sé de memoria los anuncios del camión. La Crema Tal satisface como la sal le limpia aquí y allá con toda comodidad. Hay una mujer, con pretensiones de superbella, embarrándose Crema Tal con una sonrisa que parece decir: ¡Vean qué fenomenal, ya estoy salada! Hasta se me ocurrieron unos versuchos: Esta tarde en el camión – la mujer con Crema Tal – lucía fenomenal – con esa crema brutal (DP, p. 10).

A hipérbole é o recurso pelo qual a subversão do texto ultrapassa o jogo adolescente e comum de recriar mensagens divulgadas em rádio, tevê e *outdoors*, como essa. No exemplo abaixo, no entanto, da sátira passa-se ao grotesco. O narrador se apropria de uma mensagem comerci-

al que não pretendia, evidentemente, ser grotesca, ressaltando esse aspecto de tal maneira que o grotesco se hiperboliza. Com o emprego de recursos usuais nos textos literários de modo hiperbólico, pode-se observar como a narrativa pós-moderna se distingue da moderna:

Leí primero los pedazos de periódico que envolvían la cartera y luego reparé en un anuncio que nunca había visto.

Siéntese y Siéntase a Gusto/SAPOL/ungüento o supositorio/para las molestias de/ALMORRANAS/En caso de sangre consulte a su médico/De venta en algunas farmacias (...)

Pero seguía zumbando el anuncio de Sapol. (Siéntese y siéntase, al gusto, siéntese, aviéntese, aliéntese, consiéntase, furtiéntase, tiéntese, miéntese, briéntase, siéntase, no le saque) (...)

Se me ocurrió un poema, para no variar: El camión en las mañanas – llenito va de almorranas – que se quitan con Sapol – ese ungüento del cocol (DP, pp. 70-1).

Possuidor de um fantástico arsenal de recursos narrativos, sempre destinados a ampliar os efeitos humorísticos e satíricos, Agustín trabalha com a cultura de massa “pelo avesso”. Desse modo consegue expressar seu gosto pelo *rock*, sua inserção na geração contestadora de “la Onda” e ao mesmo tempo desvendar parte do que se oculta aos consumidores. Não há uma mensagem convidando os leitores ao consumismo nem ao anticonsumismo: o romance apresenta situações e, por meio de um texto irônico, satírico e fragmentário, aproveita para desconstruir seu sentido original. Embora, na época, o escritor, ainda bastante jovem, talvez não se desse conta do alcance de sua própria sátira, tendo escrito sob a impulsão de um inconformismo ou rebeldia juvenis, ainda assim, o fato é que a organização textual convida o leitor a exercer seu espírito crítico.

Esses relatos ficcionais, permeados de referências à cultura de massa e ao mundo do consumo, estão bem longe de reproduzir uma visão ingênua ou falsa, segundo a qual os bens de consumo contribuiriam para a felicidade de todos. Ao contrário, a ironia e os demais recursos narrativos com que se constroem levam seus leitores a ultrapassar a obviedade, reconhecendo neles uma visão desencantada deste mundo de consumo e massificação. Pode-se ler *De perfil* como um romance de relativo sucesso, resultante de uma rebeldia juvenil, em uma linguagem que incorpora diversas vozes que repre-

sentam diversos segmentos sociais. Não se pode, todavia, restringir o alcance dessa obra a seu tempo, pois seu caráter pós-moderno se revela como antecipador do que aconteceria na literatura mexicana nas décadas seguintes. Tudo isso, que se manifesta muitas vezes em fragmentos desconstruídos e caóticos, culminou, em anos recentes, com outras expressões romanescas em que se multiplica a perda de referências e de identidade de indivíduos expostos de tal forma ao bombardeio dos meios de comunicação de massa que os valores estéticos, éticos ou espirituais não têm mais significado algum.

### Referências bibliográficas

- AGUSTÍN, José. *De perfil*. México (DF): Editorial Planeta, 1999.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- COUTINHO, Eduardo. “O pós-modernismo e a literatura latino-americana contemporânea”, em \_\_\_\_\_. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”, em \_\_\_\_\_ et al. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LEE, Joong Kim. *Cultura y sociedad de México en la obra de José Agustín*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Demanda dispersa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- WILLIAMS, Raymond L. *The postmodern novel in Latin America*. New York: St Martin's Press, 1996.
- \_\_\_\_\_, e RODRÍGUEZ, Blanca. *La narrativa posmoderna en Mexico*. Xalapa (México): Universidad Veracruzana, 2002.

Recebido em fevereiro de 2007.

Aprovado em abril de 2007.