



Paródia à estética melodramática em *Melodrama*, de Luis Zapata

Parody of the melodramatic aesthetics in
Luis Zapata's *Melodrama*

Wanderlan da Silva Alves (UEPB)

Resumo

Neste artigo, analisamos o romance *Melodrama*, do mexicano Luis Zapata, centrando-nos no estudo dos procedimentos paródicos que a narrativa opera em relação à estética melodramática, tanto a partir da literatura quanto do cinema, e observando o processo que, pela paródia, potencializa uma crítica das estruturas sociais e das questões de gênero, na América Latina. Desse modo, Zapata dialoga com seus precursores da literatura hispano-americana, porém, marca a diferença de seu projeto estético preocupado, de certo modo, com a abertura do discurso literário ao campo do homoerotismo.

Palavras-Chave: Luis Zapata, estética melodramática, paródia

Abstract

In this article, I analyze Luis Zapata's novel *Melodrama*, focusing on the parodic procedures in the narrative in relationship with the melodramatic aesthetics, as from literature and movies. I show how the narrative process, through the parody, makes a critique of the social structures and the gender themes in Latin America. Then, Zapata dialogues with his precursors in Spanish American literature, but he points out the difference of his aesthetic project for the opening of literary speech to the field of homoeroticism too.

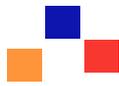
Keywords: Luiz Zapata, melodramatic aesthetics, parody

O romance *Melodrama*, do mexicano Luis Zapata, foi publicado em 1983 e estabelece uma complexa relação com a estética melodramática, pois recorre às suas diretrizes temático-formais, parodiando-as, ao mesmo tempo, a partir de diversas matrizes escriturais associadas a ela, que vão desde o melodrama teatral ao próprio romance melodramático e, especialmente, ao melodrama cinematográfico. Nesse sentido, a narrativa parece apontar tanto para o amadurecimento do gosto por essa estética na literatura do pós-*boom* quanto para a tentativa de encontrar novas alternativas de diálogo com ela, na narrativa latino-americana inscrita nessa série literária. Desse modo, o romance de Zapata é paródico e, também, autoparódico, “na medida em que põe em questão, não só sua relação com outras obras, mas também a sua própria identidade” (HUTCHEON, 1985, p. 21), já a partir do título.

Ao intitulá-lo *Melodrama*, o autor insere-o na mesma linha iniciada por Manuel Puig em 1969, quando este subtítulo seu romance *Boquitas pintadas* de “folhetim”, já de modo paródico, também. Luis Zapata dá continuidade à recuperação dessa linha escritural, ao mesmo tempo em que marca a passagem, mais de uma década depois, para um contexto em que as questões de gênero enquanto construto social e o tratamento do outro, no tecido social, alcançam uma nova dimensão, especialmente no que se refere à homoafetividade e ao homoerotismo, com a ampliação dos estudos lésbico-gay-*queer* em toda a América Latina e certa abertura ao tratamento do tema (KAMINSKI, 2008), na literatura. Depois do “texto maricón” (SANTIAGO, 2008) e da “mujer araña que atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p. 266) elaborados por Puig, Zapata apresenta sua homenagem ao gênero melodramático, recorrendo, também, ao homoerotismo, em uma narrativa marcada pela ironia, cuja diegese centra-se na relação amorosa de dois homens, na Cidade do México, por volta dos anos 1970 ou início dos anos 1980.

A fábula da narrativa é, na verdade, a seguinte: Álex é um jovem de classe abastada, estudante de engenharia e vive com seus pais numa mansão em um bairro nobre da capital mexicana. Um dia, entretanto, sua mãe flagra-o ao telefone, empregando uma linguagem amaneirada que a faz pensar que ele seja gay. Relutante em aceitar tal ideia, sua mãe prefere acreditar que ele seja um dependente químico, pois nota que o filho tem se comportado de modo estranho (ela não sabe que ele acabara de ter uma crise no relacionamento com o namorado, cuja existência ela também desconhecia).

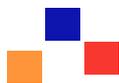
Para investigar o comportamento do filho, a mãe contrata um detetive (Áxel). No entanto, Álex e Áxel acabam apaixonando-se e decidem viver a relação, apesar das contrariedades que isso possa provocar, tanto na família do jovem quanto na esposa de Áxel, que é casado e pai de dois filhos. A história narrada desenvolve-se, então, a partir das tensões desencadeadas por esse amor entre um jovem rico e um homem da classe trabalhadora, síntese paródica do “amor acima de todas as coisas” entre indivíduos de universos dissímiles, no melodrama – Álex e Áxel, um contido no outro, anagramaticamente inseparáveis pelo destino –, numa trama que segue os paradigmas da estética melodramática, mas está centrada no amor entre dois homens. A paródia apresenta-se, desse modo, como princípio e fim da narrativa do romance, uma alternativa, talvez, para não situar o discurso ficcional no âmbito de identidades homossexuais fixas redutoras.



Traduttore, traditore, uma vez mais Luis Zapata adere ao gênero melodramático e a seus precursores imediatos, na literatura hispano-americana, acrescentando, porém, inúmeras aspas ao discurso da narrativa, que a dotam de um estilo *camp* (GALINDO, 2001), pois, na América Latina, a incursão estética no âmbito *queer* costuma incluir a exploração do *camp* e o interesse pelo melodrama, inclusive nos contextos identificados diretamente com a homossexualidade (KAMINSKI, 2008). Enquanto em *La traición de Rita Hayworth*, de Puig, a maior traição está no fato de a diegese traduzir os estilemas do *star system* hollywoodiano em termos da vida suburbana da família de Toto, traindo, desse modo, a própria estrela Rita Hayworth na provinciana Coronel Vallejos (AMÍCOLA, 1996), em *Melodrama*, o melodrama enquanto gênero é traduzido ou parodiado por sua inscrição na representação de uma ideia de amor gay, o que se torna expressivo quando se considera que o gênero melodramático centra-se, tradicionalmente, num modelo de família mononuclear e patriarcal que segue rígidos padrões heteronormativos de localização e papéis, no tecido social. De certo modo, ao parodiar esse modelo, *Melodrama*, paradoxalmente, reconhece-o como culturalmente significativo, na América Latina, ao mesmo tempo em que questiona sua potência centralizadora enquanto matriz ordenadora das relações interindividuais e sociais.

A narrativa do romance situa-se num ponto em que a paródia aponta, também, para o amadurecimento e a transformação do romance de estética melodramática, no pós-*boom*¹. Pode-se notar essa transformação em comparação, por exemplo, a *El beso de la mujer araña* (1976), de Puig. Nesse romance, Manuel Puig recorre a inúmeras notas de rodapé acerca da homossexualidade e a citações de estudiosos sobre o tema. Em Puig, esse procedimento também já é paródico, na medida em que retoma a prática da paródia ao discurso científico por meio de notas de rodapé, anteriormente operada na literatura argentina por Borges, por exemplo. No entanto, em *El beso de la mujer araña* esse recurso apresenta, também, um caráter didático, uma vez que serve de orientação aos leitores a respeito do tema da homossexualidade, ainda um tabu na Argentina dos anos 1970 (mas não só na Argentina, na época), entre o público leitor médio. Em *Melodrama*, por sua vez, Luis Zapata trata como conhecidas tais discussões, e a ironia com que se refere aos discursos da psicanálise e sobre a sexualidade precisa ser inferida pelo leitor. É o que se nota na descrição que o narrador faz da estante de livros do psicanalista com quem a mãe de Álex consulta-se, na história narrada. Segundo diz:

1 Autores como Manuel Puig, ao longo de toda a sua obra, Isabel Allende, ao menos nos romances iniciais, Mario Vargas, em *La tía Julia y el escribidor*, Lisandro Otero, em *Bolero*, Mayra Montero e Mayra Santos Febres, entre outros, elaboraram narrativas ficcionais cujo diálogo com o melodrama concretiza-se a partir de produtos culturais variados, como: o romance folhetim, a canção popular, a radionovela, o cinema melodramático e a telenovela. Trata-se de uma vertente narrativa ampla e variada, que, no entanto, se aproxima pelo diálogo intertextual com tais produtos e pela leitura crítica do melodrama. Dentre os traços fundamentais da estética melodramática mobilizados por essa vertente escritural, destacam-se: o conteúdo social, a canção popular de feição romântica, a mediação do rádio e do cinema e a paródia.



[hay] un gran librero [que] cubre el muro situado frente al ventanal. En él, vemos ensayos de Erich Fromm, Sigmund Freud, Otto Rank y Jean-Paul Sartre, y novelas de Camus, Dostoievski, el mismo Sartre, Moravia y Mann, entre otros. Brillan por su ausencia nombres como Michel Foucault, Roland Laing, David Cooper, Franco Basaglia, o Félix Guattari (ZAPATA, 2008, p. 16).

A ironia está na crítica a certo “atraso teórico” do psicanalista, em cuja biblioteca não há nenhum dos nomes importantes para a revisão tanto da psicanálise quanto das questões envolvendo a sexualidade, na segunda metade do século XX. Fica sugerida, ainda, uma crítica ao modelo psicanalítico freudiano (de base heterossexista) e à base burguesa da filosofia do século XX (inferidas pelas referências ao existencialismo, no trecho acima) que não se coadunam com o contexto político-ideológico dos anos 1970 e 1980, marcados pela crítica ao pensamento de orientação binária encabeçada pelo pós-estruturalismo e acentuada pelo pensamento foucaultiano e, na América Latina, também pela revalorização do pensamento bakhtiniano acerca do dialogismo e da pluralidade de vozes no discurso, a partir de então.

Atração e desmitificação do melodrama

No que se refere à configuração textual de *Melodrama*, o diálogo paródico com a estética melodramática ocorre, também, em relação ao melodrama cinematográfico mexicano dos anos 1940 e 1950, pela exploração de uma imaginação melodramática constitutiva do universo das personagens e, ainda, pelo tratamento da sexualidade, normalmente velada e reprimida no melodrama tradicional, exacerbada na narrativa do romance de Zapata.

Em *Melodrama*, um dos procedimentos dessa recriação é o recurso a referências ao estelato e a filmes da chamada era de ouro do cinema mexicano (entre os anos 40 e 50 do século XX). É o que vemos, por exemplo, no trecho que precede ao primeiro encontro (casual) entre Álex e Áxel, num bar gay (por sugestão do relato), localizado na chamada Zona Rosa, região da Cidade do México conhecida pela agitada vida noturna e por ser um reduto muito frequentado por grupos homossexuais. Até então, Áxel está, na verdade, vigiando Álex, em seu trabalho como detetive contratado pela mãe do rapaz:

después todos calificarían su entrada como “espectacular”. La equipararían con la de Libertad Lamarque en la versión teatral de *Hello Dolly*, descendiendo las escaleras con su vestido rojo, o con la de Angélica María (también bajando una gran escalera) en *Cinco de chocolate y uno de fresa*, ataviada únicamente con lentejuelas y tocado de plumas. Compararían su mirada con la de Warren Beatty en *El cielo puede esperar*, o su sonrisa con la de Tony Curtis en *La carrera del siglo*. Todos destacarían que su presencia había trastornado al bar entero, que nadie había permanecido insensible a su encanto, y, los más refinados, señalarían que había sido la irrupción en la cotidianidad del elemento que ciega por su belleza y su carácter singular (ZAPATA, 2008, p. 47).

O primeiro encontro entre as personagens ocorre num lugar de afirmação da orientação homossexual, um bar gay, em geral mal visto pela sociedade tradicional, contudo tratado com a devida normalidade pelo narrador, numa perspectiva que é, também, politizada. Entretanto, a empatia pela relação homoerótica das personagens não abandona o tom irreverente, e ainda acentua o caráter de espetáculo da cena – que oscila entre o espetáculo enquanto representação e enquanto elemento potencialmente agenciável pela indústria cultural, no que se refere ao cinema, por exemplo. Tal representação pauta-se numa sensibilidade *camp*, para a qual “ser é representar um papel” (SONTAG, 1987, p. 323). A diegese constitui-se, desse modo, numa abordagem da homossexualidade que questiona o reducionismo heteronormativo que a naturaliza e mitifica.

Melodrama não faz apologia de um modelo de relação homoafetiva. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva discursiva da narrativa, o contexto passa, também, por uma espetacularização (DEBORD, 1997) inicial que, no entanto, pela via do humor e da metalinguagem, reverte e desautoriza o mito da homossexualidade como sinônimo de amaneiramento e afeminação – que na América Latina foram identificados, até meados do século XX, com a ideia da “bicha louca” ou “boneca” ou, em espanhol, “la loca” (NEYRET, 2007; GREEN, 2010).

No fragmento acima, a narrativa constrói um jogo entre a aparência máscula da figura de Áxel e os modelos femininos das heroínas do cinema romântico que as personagens que o veem tomam por modelo (Libertad Lamarque e Angélica María). O procedimento é irônico, na medida em que, pelo recurso ao humor, anula as possibilidades de naturalização do tratamento da homossexualidade como sendo um desvio, por meio do desvio deliberado de sua representação. De acordo com Luis Martín Ulloa (2007), desde seus primeiros romances Luis Zapata

começou a necessária desmitificação da imagem do homem gay, que, desde então, não foi mais uma bichinha afeminada até o ridículo, nem o homem angustiado por ter escolhido o caminho errado. O próprio Zapata manifestou, em várias entrevistas, que esta foi uma das premissas de toda a sua obra: apresentar personagens homossexuais que não reproduzam os modelos típicos de escárnio e infelicidade (ULLOA, 2007, p. 4, tradução nossa).²

As referências às atrizes do cinema melodramático funcionam, então, como uma homenagem às estrelas que constituem a memória cinematográfica do cinema mexicano da era de ouro, mas, ao mesmo tempo, servem de paradigma, na diegese, para a reelaboração paródica que a narrativa faz do próprio gênero melodrama, na literatura.

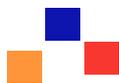
2 “inició la necesaria desmitificación de la imagen del hombre gay, que a partir de aquí ya no fue un joto afeminado, hasta la ridiculez, ni el hombre atormentado por haber elegido un camino erróneo. El mismo Zapata ha manifestado en varias entrevistas que ésta ha sido una de las premisas de toda su obra, presentar personajes homosexuales que no reproduzcan los modelos típicos de escarnio o desventura” (ULLOA, 2007, p. 4).

A estratégia construtiva do relato consiste em encontrar um estilo ou modelo determinado que funcione para a história narrada e, em seguida, na ruptura com suas fórmulas ordenadoras (ULLOA, 2007). No trecho seguinte, esse procedimento configura-se, fundamentalmente, pelo emprego da metalinguagem:

Breve y merecido homenaje doble (en el que hace de las suyas el pretérito perfecto, que, como todo tiempo pasado, fue mejor).

Casi todos alguna vez hemos acompañado a Marga López en su aflicción: desde sus azarosas desventuras en *Salón México*, hasta su triste papel de marginada sentimental en *Mi esposa y la otra*; la hemos visto padecer graves dolores de espalda causados por la máquina de coser en *Corona de lágrimas*; nos hemos angustiado con ella por la suerte de sus hijos existencialistas y rocanrolleros en *La sombra de los hijos*, y hemos sufrido la pérdida del esposo y la soledad del claustro conventual en *El amor no es pecado*. Pero todos, sin excepción, hemos sollozado al unísono con Libertad Lamarque; hemos llorado cuando la ocasión lo ha merecido y contenido las lágrimas cuando la dignidad lo ha exigido. Con la dama del tango, hemos sufrido la melancólica pérdida de María Greever una fría tarde estadounidense en *Canción del alma*; soportado con entereza la pena en *Bombalinas y Mis padres se divorcian*; padecido la humillación de la pasión adúltera en *Amor en la sombra*, disfrutado de sus bromas inocentes en *La mujer que no tuvo infancia*, y nos hemos sonrojado por su embarazo tardío en *El cielo y la tierra*, al tiempo que combatíamos con ferocidad la desintegración de la familia. Vicariamente, hemos estimulado a César Costa en su incipiente carrera como cantante; hemos aconsejado a Patricia Conde, abofeteado a Angélica María, apachado a Joselito, aborrecido a Dolores del Río y hemos enloquecido con frenesí por Arturo Córdova. Hemos llorado doblemente al ver juntas a estas dos damas del melodrama, o, mejor aún, a estas melodamas, en *Soledad*, llevando a cabo un enfrentamiento entre madre e hija, sin posible solidarización, aunque con doble y dolorosa identificación. Con Marga López y Libertad Lamarque hemos sufrido, gozado y, lo que es más importante, *vivido*. Con ellas hemos aprendido el verdadero valor semántico de las palabras amor, ilusión, dolor, espera, súplica, piedad, corazón, desengaño, bendición, pasado, perdón, calvario. Hemos recibido una sólida educación sentimental que no habíamos tenido sin sus presencias. Cómo escatimar un aplauso, aunque sea mental, a estas dos ínclitas mujeres argentinas, sin cuya llegada a México el melodrama no habría logrado constituirse, o habría abortado por falta de una verdadera madre que lo acogiera en su seno. ¡Bienvenido seas, pues, sufrimiento porque nos haces sentir! (ZAPATA, 2008, p. 68-69, itálicos do autor).

A declarada homenagem ao melodrama cinematográfico mexicano, no longo trecho citado, corrobora o reconhecimento do melodrama como patrimônio cultural latino-americano moderno. Além disso, comenta seu poder de atração sobre os espectadores, que são, pouco a pouco, seduzidos pelas personagens e as estrelas que as protagonizaram no cinema. Conforme fica sugerido pelo paralelismo verbal, no trecho acima, o público passa da mera condição de espectador à de participante das tramas



que acompanha – “hemos acompañado”, “hemos visto padecer”, “hemos sufrido”, “nos hemos angustiado”, “hemos sollozado”, “hemos llorado” – e encontra no melodrama (cinematográfico) uma expressão possível dos modos de amar socialmente legitimados no tecido social latino-americano.

A identificação pelo público entre as personagens das tramas ficcionais melodramáticas, no cinema, e as atrizes que as interpretam reforça a aproximação da relação entre arte e vida, no plano da recepção, de modo que as atrizes, nesse caso Marga López e Libertad Lamarque, passam a ser identificadas com os próprios melodramas que protagonizam, tornando-se elas mesmas ideologemas de uma imaginação melodramática latino-americana, ou, conforme a expressão de Luis Zapata, “melodamas”.

Há, nisso, certa ironia em relação à perspectiva realista de representação característica do melodrama tanto no cinema quanto na literatura, haja vista sua pretensão de expressar “modos de sentir” como sendo, também, modos de viver. Esse procedimento, em *Melodrama*, contribui para a desmitificação dos conteúdos ideológicos que o melodrama enquanto gênero difunde. De acordo com a narrativa do romance, tais elementos podem ser identificados como provenientes da cultura judaico-cristã, em cuja concepção de amor também estão presentes a dor, o sofrimento, a espera, a piedade, a bênção, o perdão, o calvário e a entrega total. Alguns deles também provêm de concepções estéticas elaboradas ou muito produtivas na própria tradição ibérica do barroco (ilusão, desengano) ou, ainda, do amor cortês, como sendo um ideal identificado a raízes cavaleirescas (o amor como impossibilidade em razão das diferenças sociais, e uma ideia de passado pautado na honra) e motivos aristocratizantes que ainda ecoam, no plano simbólico, na elaboração das relações do tecido social latino-americano.

O trecho citado reveste-se de ironia, também, ao mostrar que o melodrama tradicionalmente se configura como sendo uma busca de salvação do núcleo familiar; no entanto, no contexto dos anos 1970 e 1980, a própria noção de família e suas possíveis combinações passam por um processo de revisão. A diegese aponta para a distopia entre a conjuntura histórico-social do presente da narrativa e o conservadorismo cultural do próprio melodrama, que investe em valores tradicionais no que tange à ideia de família – “al tiempo que combatíamos con ferocidad la desintegración de la familia” (ZAPATA, 2008, p. 69).

Paródia e estratégias discursivas do melodrama

Em *Melodrama*, a repetição com distância crítica em relação aos modelos melodramáticos do cinema e, também, da literatura não ocorre apenas por referência, como nos casos até aqui apresentados, mas também pela incorporação de procedimentos, imagens e uma motivação associada à imaginação melodramática identificada com o universo das personagens. Na verdade, o próprio romance é concebido pelo narrador como sendo um filme, ao mesmo tempo em que apresenta um narrador onisciente – com focalização centrada no narrador onisciente neutro – que, nesse aspecto, se aproxima das matrizes folhetinescas do melodrama, no século XIX.

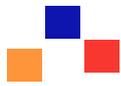
No romance de Zapata, a identificação com a perspectiva narrada mantém-se, entretanto, pelo recurso a uma “visão com” (POUILLON, 1974), que proporciona ao leitor a sensação de acompanhar os acontecimentos pelo mesmo prisma por que são narrados. Isso também se deve, na narrativa, a focalizações combinadas com o estilo câmera, o que propõe a identificação entre a focalização narrativa e o olhar do leitor para os acontecimentos apresentados na diegese. Eis o primeiro trecho de *Melodrama*:

La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día. Sus habitantes aún duermen. No estamos en una casa común y corriente en la que el arreglo se manifieste como una necesidad imperiosa. Todos los días es aseada quizá más de una vez. Los muebles permanecen en el lugar señalado de antemano. Van a dar las seis de la mañana y se diría que el silencio es absoluto, de no ser por el rumor lejanísimo de uno que otro coche, apagado por los dobles cristales de la sala. *Grandes cortinas, cortinas por todas partes. Si no pareciera exagerado, afirmaríamos que nos paseamos por las páginas de una revista de decoración de interiores.*// Un enorme vestíbulo separa y conecta a la vez la puerta de entrada con el comedor y la sala. Imponentes columnas de mármol soportan imponentes macetas con plantas. *Ningún otro objeto impide, o distrae, la vista de la monumental escalera en abanico.* Un asiduo espectador de películas mexicanas la reconocería inmediatamente y celebraría en su jubiloso fuero interno su aparición.// En este relato siempre estará presente: todas las secuencias en el interior de la casa, cuando no la tengan por fondo, se iniciarán o terminarán en ella (ZAPATA, 2008, p. 11, grifos nossos).

O trecho inicial da diegese combina a “visão com” (POUILLON, 1974) da focalização com o olhar do espectador, como se estivesse diante da tela, no cinema. A descrição do processo de exibição do filme (“la pantalla se ilumina poco a poco”) sugere, ainda, as tomadas fixas do cenário, sem movimentos (ou, ao menos, sem movimentos complexos de câmera), típicas do melodrama cinematográfico mexicano da era de ouro. Há que ressaltar o estetismo excessivo do cenário descrito, como se se tratasse de “páginas de una revista de decoración de interiores” (ZAPATA, 2008, p. 11), que corresponde à exploração paródica, pela narrativa, das imagens popularizadas no melodrama cinematográfico latino-americano. No trecho em questão, o emblema máximo dessa ideia é a escada em caracol, pois ela

sempre aparece no cinema da era de ouro como um elemento inerente a uma residência pertencente a uma família de classe alta, o que a torna um verdadeiro clichê cenográfico, do que o narrador é muito consciente (GALINDO, 2001, p. 90, tradução nossa).³

3 “siempre aparece en el cine de la época de oro como elemento inherente de una residencia perteneciente a una familia de clase alta, lo que la vuelve todo un clisé escenográfico que el narrador tiene muy consciente” (GALINDO, 2001, p. 90).



Desse modo, as observações do narrador identificadas com as de um espectador, por um lado, parecem sugerir o deslumbre que o cenário imponente provoca neste e, por outro, apontam para os valores classistas inerentes ao melodrama. Não é casual, entretanto, que a apresentação da história narrada em termos fílmicos pelo narrador seja semelhante às apresentações que Molina faz dos filmes que conta a Valentín, em *El beso de la mujer araña* (1976), especialmente pela naturalidade e o recurso à imitação da oralidade, no relato. Em ambos os casos, há tanto a fruição estética relacionada ao próprio caráter excessivo e artificial do estilo melodramático, quanto certa desconfiança em relação à ingenuidade com que tais elementos são tomados na incorporação por que passam na narrativa.

Em *Melodrama*, a apresentação da espacialidade da casa da família Rocha está relacionada, pois, ao questionamento da ideia de ordem inerente ao arranjo e à localização dos papéis sociais, na estética melodramática. A complexidade do procedimento deve-se a que ele tanto destrona tais valores e ideias quanto os reconhece como vigentes ou presentes no âmbito cultural latino-americano. Enquanto a sala de estar da família Rocha constitui toda uma sinédoque de sua condição social, os quartos das personagens são apresentados pelo narrador em relação à ideia de uma família mononuclear patriarcal modelar, típica do melodrama como gênero artístico. Enquanto lugar íntimo, esses quartos poderiam ser explorados como constituindo uma ambientação reflexa à psicologia de seus donos, mas isso está atrelado, na verdade, a um tratamento irônico e paródico na narrativa.

No quarto do pai, figura identificada com a ordem familiar no melodrama tradicional, “el orden reina: ningún objeto de menos, ningún objeto de más, o fuera de su sitio” (ZAPATA, 2008, p. 12), porém, ao contrário do sugerido, a personagem não é o indivíduo centrado e comedido que sustenta os padrões familiares. Na verdade, o pai caracteriza-se pela ausência e, mesmo, pelo caráter passivo em relação à esposa (histérica e possessiva). De acordo com o próprio narrador, o pai “en raras ocasiones tendrá oportunidad de hablar; no obstante, parecería que no le hace falta, o que prácticamente no tiene nada que decir” (ZAPATA, 2008, p. 12).

O quarto do filho, por sua vez, apresenta um ambiente marcado pela “modernidad que, sin embargo, no violenta los límites del buen gusto” (ZAPATA, 2008, p. 12), o que também aponta para a simpatia do narrador em relação a Álex. Nesse caso, especificamente, não se exploram clichês que conotem sua homossexualidade, identificando-a com quaisquer estilemas associados a um comportamento afeminado. Zapata também investe na exploração de personagens secundárias amaneiradas, especialmente no uso que a narrativa faz do *camp*. Mas mantém um tom ameno em relação ao casal homossexual protagonista, numa opção que consiste num gesto de afirmação identitária contrário aos estereótipos heteronormatizados que, por muito tempo na América Latina, identificaram o homossexual gay masculino como sendo frágil e afeminado, conforme lembra (ULLOA, 2007).

Mas é o quarto da mãe o que mais chama a atenção, por sua simples existência, pois, para os padrões de uma família patriarcal heteronormativa, não é corrente que o casal

durma em quartos separados. A separação do casal contrasta com o comportamento tradicional e machista da mãe, que, após sua desconfiança acerca da homossexualidade do filho, afirmará os valores de uma família mononuclear patriarcal tradicional ao longo da maior parte da história narrada. Seu quarto é, de fato, modelar quanto à delicadeza e à ideia de autoproteção, o que se coaduna com as observações de Monsiváis (1977) acerca da visão da mulher difundida ao longo do porfiriato, no México:

abundancia de cojines, las alfombras son más gruesas, el radio que iluminan las lámparas más amplio, y su luz más tenue, etc. El cuarto posee un carácter afelpado, valga el adjetivo, y es notoriamente más grande: enormes clósets llenos de vestidos, zapatos, bolsas de mano y otros accesorios (en su tiempo, sombreros). Un delicado olor a perfume que invade la habitación (ZAPATA, 2008, p. 12).

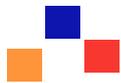
No entanto, a personagem destoa do padrão delicado e carente de proteção, pois ela é quem exerce a função de antagonista na maior parte da diegese, por sua oposição à orientação sexual do filho, outro aspecto paródico da narrativa, haja vista que, no gênero melodramático, tradicionalmente a mãe é condescendente com os filhos, enquanto o pai é quem apresenta uma postura rígida definida pelos padrões heteronormativos. Isto é, apesar do modelo mononuclear patriarcal que a família, publicamente, segue na narrativa, ela mesma constitui uma versão paródica de tal modelo, o que, quanto à temática homossexual, mostra a “família enquanto campo de batalha onde se disputam várias questões básicas na luta pela liberação e autonomia de sua subcultura” (WOODS, 2001, p. 357, tradução nossa).⁴

Desse modo, o desgaste da relação do casal Rocha e das relações entre pais e filhos é tratado pela mãe (e esposa) por meio do uso de comprimidos antidepressivos e consultas ao psicanalista, o que, outra vez com recurso à paródia, marca a distância em relação ao melodrama tradicional, em que o principal confessor e apoio espiritual da mãe era o padre. Como observa Gregory Woods (2001),

chega um momento, para alguns escritores homossexuais, em que se torna impossível tomar essas coisas – matrimônio, família, paternidade ou o que queiramos acrescentar – com a seriedade sagrada geralmente esperada (WOODS, 2001, p. 366, tradução nossa).⁵

4 “familia en tanto campo de batalla donde se disputan varias cuestiones básicas en la lucha por su liberación y la autonomía de su subcultura” (WOODS, 2001, p. 357).

5 “llega un momento en que parece imposible para algunos escritores homosexuales tomar estas cosas –matrimonio, familia, paternidad, y lo que queramos añadir– con la sagrada seriedad generalmente esperada” (WOODS, 2001, p. 366).



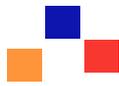
Em *Melodrama*, por sua vez, a mãe sofre de histeria:

[La pastilla] También le permitirá reducir un poco el rencor hacia su marido, el odio que experimenta cada día al verlo salir a su despacho, al verlo regresar para instalarse en un sillón de la sala a leer durante el resto de la tarde y buena parte de la noche. Logrará permanecer insensible ante la indiferencia de su hijo y acallar los murmullos incesantes en su cabeza, el temblor de manos, el extremo cansancio (ZAPATA, 2008, p. 13).

Não se pode desconsiderar que tais aspectos conotativos devem-se à apresentação da casa e das personagens pelo narrador, como se se tratasse de um filme, e que eles corroboram um jogo de intertextualidade e autorreflexividade da narrativa com o próprio cinema mexicano da era de ouro. O narrador insiste em chamar a atenção para a metalinguagem, comentando os aspectos do cinema incorporados à narrativa. Entretanto, tais incorporações visam, também, à elaboração de uma *mise-en-scène camp* para a constituição da narrativa do romance. O narrador chama a atenção, por exemplo, para a importância das cenas em preto e branco, transformando os acontecimentos da história narrada em cenas de cinema nos moldes dos filmes mexicanos dos anos 1940 e 1950.⁶

Hasta ahora no hemos recalcado la importancia que en el melodrama adquiere el blanco y negro: estando el color más cercano a la realidad (por lo menos a la pedestre realidad de todos los días), siendo capaz de mostrar con mayor exactitud ciertos matices de la visión, el blanco y negro resulta imprescindible cuando se trata de emociones encontradas, pasiones desgarradoras, nostalgias recalcitrantes, erupción de sentimientos o culpabilidades maternas. Siendo esta historia lugar de encuentro de todos estos elementos, huelga decir que debe ser visualizada en blancos y negros chillantes, contrastantes; los grises, los tonos suaves, únicamente serán utilizados en algunos pickups como los siguientes, que nos sitúan en el puerto y, brevemente, nos dan una idea de la vida jarocho (ZAPATA, 2008, p. 30).

6 Segundo Galindo (2001), apenas a partir de 1955 a produção de filmes em cores começou a tornar-se comum no cinema mexicano.



O comentário do narrador aponta para a natureza da constituição estética da paródia, que, mesmo quando se apresenta como sendo de caráter satírico, está condicionada às relações com outros textos e sistemas semióticos, isto é, com outras representações. Em *Melodrama*, Zapata vale-se dessa característica da paródia para ironizar a aparente naturalização que, normalmente, marca a representação da vivência dos sentimentos, no gênero melodramático. A configuração em preto e branco dos filmes corroboraria certa mitificação dos dramas individuais vivenciados pelas personagens, dotando suas representações de uma suposta elevação condizente com a “grandeza” dos sentimentos expressos por elas⁷.

A incorporação de recursos e procedimentos cinematográficos, na narrativa, configura uma espécie de melodrama gay que também aponta para a carência de produções culturais (cinematográficas) que tratem o tema da homossexualidade, no México do período. Em termos fílmicos, *Melodrama* aproxima-se do cinema, ainda, pela exploração da página em branco em consonância com as possibilidades de expressar, pela escrita, o caráter híbrido da linguagem cinematográfica. É o que se nota no trecho a seguir, em que a narrativa não se limita a imitar um roteiro cinematográfico, mas também não chega a transpor para o literário (pela própria impossibilidade da linguagem verbal) toda a abrangência do cinema enquanto linguagem. A combinação da espacialização e da justaposição da letra da canção e das falas das personagens procura recriar, no trecho, a situação cênica correspondente, no cinema:

7 Tal ironia relaciona-se à ideia de que o recurso afasta da representação as imperfeições que poderiam fragilizar o mito que a própria representação cinematográfica cria (imperfeições da pele, do cenário, do figurino, enfim, elementos que corroborem a existência convencional e mundana das personagens, especialmente as protagonistas), pois “com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo [...]: a perfectibilidade” (BENJAMIN, 1987, p. 175). O narrador chama a atenção, no trecho acima, para o fato de que o preto e o branco colaboram para a mitificação das realidades representadas no melodrama, mobilizando o espectador a aproximar-se, via culto, do herói ou da heroína da diegese e, conseqüentemente, a absorver, também, os valores e conteúdos ideológicos subjacentes às situações e motivações dramáticas representadas. O procedimento paródico adotado na narrativa de *Melodrama* procura escapar a esse mesmo risco, ao converter em “escândalo” a explicitação desse processo e de seus procedimentos construtivos, por meio da ironia e da metalinguagem sobre o próprio cinema.

Enquanto linguagem, o cinema, por sua condição híbrida, haja vista que se constitui por meio de imagens, de sons articulados, de ruídos e de sons puros e, enfim, do próprio movimento dinâmico que os põe em relação no processo de significação que o legitima como sendo uma linguagem, ultrapassa a natureza verbal e bidimensional do texto escrito. No trecho em questão, temos, então, traços do roteiro fílmico enquanto gênero textual (as indicações das personagens, do local onde estão, do cenário em geral) e há, também, uma tentativa de reprodução ou recriação da própria *mise-en-scène* idealizada nesse roteiro.

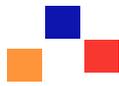
Desse modo, temos não só a indicação de uma trilha sonora para a cena, mas também a letra da canção justaposta à fala das personagens, sugerindo uma espécie de fundo musical do relato. Trata-se do bolero “Contigo”, de Claudio Estrada, aparentemente interpretado, aqui, pelo trio *Los Panchos*. A incorporação da letra desse bolero faz de *Melodrama* uma homenagem não só ao cinema melodramático, mas também à canção popular de feição romântica, afim a esse mesmo universo, na América Latina.

Melodrama, cinema e (homo)erotismo

No trecho da narrativa citado anteriormente, toda a cena constitui-se numa recriação das juras de amor de um casal apaixonado, marcadas por frases curtas baseadas na repetição parafrástica do mesmo motivo: o desejo de amor eterno em relação ao medo do fim desse mesmo amor, que leva à reafirmação do sentimento e a uma réplica sobre os riscos de ele não durar para sempre. O tom é o do discurso amoroso melodramático, não fosse o fato de que esse diálogo ocorre entre dois homens, e não entre um homem e uma mulher, como no melodrama tradicional. O detalhe faz toda a diferença para o contexto, pois marca a distância crítica e irônica, ao mesmo tempo em que aponta para o fato de que, na América Latina, o amor nos moldes melodramáticos parece constituir uma expressão culturalmente generalizada do discurso amoroso, ainda que, por vezes, entre aspas, pela paródia e o *camp*.

Chamam a atenção, ainda, a assunção, por Áxel, do arquétipo da heroína romântica disposta a suportar o sofrimento e a perda em prol da felicidade do filho ou do amado. Na recriação paródica, Áxel oscila entre o arquétipo da amada e, ainda, da mãe, no que se destaca o vocativo mais empregado pela personagem para dirigir-se a Álex – “mi niño”⁸. Evidencia-se, além disso, uma crítica à própria tradição melodramática recriada: mesmo sendo a tradição sentimental mais sólida na cultura latino-americana, segundo as sugestões de Monsiváis (1977) e, também, Zorrilla (2008), a tradição do melodrama só pode ser significativamente

8 Empregamos o termo “arquétipo” de modo bem específico, para referir-se a personagens, na narrativa. Não se deve confundir esse uso com certas noções psicanalíticas de orientação junguiana. Silvia Oroz (1992) observa que a configuração das personagens na estética melodramática costuma seguir diretrizes culturais arquetípicas de origem judaico-cristã. Seriam arquetípicas certas personagens, como a mãe, a amada, a prostituta ou a má, a irmã, a esposa e a namorada, por exemplo.



apropriada para a expressão do homoerotismo, a partir de uma perspectiva de repetição com diferença, visto que o melodrama não contempla, em suas matrizes estruturais, o amor entre indivíduos do mesmo sexo (o que não quer dizer, entretanto, que não permita a manifestação de motivos potencialmente associados ao homoerotismo).

Em *Melodrama*, o recurso à linguagem cinematográfica manifesta-se, também, nas indicações das passagens entre os trechos da narrativa, identificados pelo narrador com cenas ou sequências de cenas, no cinema. Em diversos pontos da narrativa, a passagem de um fragmento para outro é mediada por indicações que sugerem como deve ser feita a transição: “fade out” (desaparecer gradualmente), no final do trecho 14; “fade in” (aparecer gradualmente), no início do trecho 15; “dissolvência”, na metade do trecho 34 e no final da brevíssima cena de sexo no trecho 36; e “escurecimento”, no último trecho da narrativa, antes da aparição da palavra “FIN”, como num filme, também.

Na narrativa, o emprego da linguagem cinematográfica como recurso técnico também pode ser entendido de modo paródico. No trecho seguinte, Álex e Áxel vivenciam as primeiras dificuldades em sua relação, pois, passado o momento inicial de paixão e sexo, eles deparam-se com a crise familiar de Álex – a não aceitação de sua orientação homossexual por sua mãe –; a crise profissional de Áxel, em razão de seu sócio (o compadre Rebolledo) ter se aproveitado da situação para apoderar-se da escola de detetives de ambos – e, também, para seduzir sua esposa e convencê-la a deixá-lo conduzir os negócios –; e, principalmente, a falta de dinheiro. As duas personagens estão num hotel barato e não dispõem sequer de dinheiro para manter-se nos dias seguintes:

La escenografía no podría ser más idónea: el techo se está descarapelando por la humedad, amplias grietas atraviesan violentamente la pálida pared, el vidrio roto de la ventana deja entrar un aire frío y molesto, los muebles semidesvencijados del cuarto del hotel claman a gritos una respiración; pero nada como el patético aullido de la cama, que rechina ante el más leve movimiento de sus bellos y jóvenes cuerpos, en los que la miseria aún no ha causado estragos. Lo que en un momento la dicha cubrió con su manto, ahora parece conjurarse en su contra. De la mano de la desgracia, camina la fealdad, con cabeza roñosa y aliento putrefacto (ZAPATA, 2008, p. 72).

Por um lado, a focalização por meio de um narrador onisciente neutro mantém a perspectiva narrativa centrada num ponto fixo de observação e, por outro lado, as descrições minuciosas do ambiente mobilizam o olhar do leitor para detalhes, como as marcas de umidade no teto, as rachaduras na parede, o vidro quebrado e o estado dos móveis. Dessa maneira, dois modos de focalização aparecem em tensão – na narrativa –, a onisciência distanciada e fixa, típica da narrativa de base realista do século XIX, à qual o melodrama e o folhetim vinculam-se; e a mobilidade da câmera e do olhar sob uma perspectiva cinematográfica moderna.

Então, a focalização dos detalhes e a movimentação impressa nas descrições acabam por parodiar, a partir de outra perspectiva, as tomadas de posição fixa e a tendência aos planos médios e aos *close-ups* no cinema melodramático mexicano dos anos 40 e 50 do

século XX (GALINDO, 2001). Além disso, a figurativização do destino e da desgraça, no trecho em questão, assume aspectos afins à tradição medieval (das danças macabras, por exemplo), o que, combinado com a personificação dos móveis do quarto, ganha um matiz expressionista que inverte o realismo típico do melodrama, tanto na literatura quanto no cinema⁹.

Semelhante releitura irônica ocorre, também, em relação à escada em caracol, clichê dos filmes melodramáticos mexicanos da era de ouro. É na escada da casa da família de Álex que ele e sua mãe discutem quando ele decide buscar seus pertences pessoais para ir viver sua relação com Áxel. Na escada, ocorre a afirmação de sua orientação sexual e a explicitação de sua não aceitação categórica dos clichês preconceituosos que identificam a homossexualidade à perversão, numa perspectiva essencialista –“No, mamá, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado. Suéltame, por favor” (ZAPATA, 2008, p. 82). Além disso, Álex é agarrado por sua mãe, também na escada, mas escapa de suas mãos e desce correndo para ir embora, numa cena que chama a atenção pela teatralidade e pelo patetismo.

A mãe, por sua vez, cai escadas abaixo, o que, inesperadamente, lhe proporciona um alívio, apesar das luxações que sofre: “A raíz de su caída, su nerviosismo ha disminuido. ‘El verdadero dolor’, piensa, ‘hace olvidar las angustias, que no son sino dolores fantasmas’. Casi bendice su accidente” (ZAPATA, 2008, p. 84). A personagem “cai em si” e percebe que o filho tem direito a viver sua própria vida, ainda que isso a desagrade. De certo modo,

Num tom paródico ao melodrama cinematográfico mexicano, o romance deixa a porta aberta para um verdadeiro drama social, que é a marginalização dos homossexuais. *Melodrama* é um veículo de denúncia dessa situação, através de um dos gêneros cinematográficos mais populares e panfletários da estrutura familiar (GALINDO, 2001, p. 99, tradução nossa).¹⁰

Enquanto elaboração textual, a narrativa opera, basicamente, pela recriação paródica, como temos ressaltado. O alcance dessa abordagem, contudo, parece ser mais amplo, visto que a narrativa acaba por chamar a atenção para a falta de discussão acerca da temática homoerótica na literatura e nas artes mexicanas (e, também, latino-americanas) do século XX.

9 Vale a pena lembrar que Peter Brooks (1995) considera o melodrama como sendo, também, manifestação de uma estética expressionista.

10 “Dentro de un tono paródico hacia el melodrama cinematográfico mexicano, la novela deja abierta la puerta a un verdadero drama social como es la marginalización de los homosexuales. *Melodrama* es un vehículo de denuncia de esta situación a través de uno de los géneros cinematográficos más populares y panfletarios de la estructura familiar” (GALINDO, 2001, p. 99).

Melodrama e crítica das hierarquias de gênero

Ao relacionar tal silenciamento à estética melodramática, a narrativa põe em questão a centralidade da matriz cultural do melodrama como paradigma das relações afetivas na modernidade latino-americana, porque em tal matriz cultural estão contidos os elementos-chave que norteiam a elaboração heteronormativa de nosso tecido social: a suposta supremacia do homem sobre a mulher (o machismo e o patriarcalismo); a família de modelo mononuclear (o que não significa que o homem não possa ter envolvimento amoroso fora do casamento, algo que, aliás, faz parte de sua *hombria*), fundamental para a configuração econômica do tecido social, nos moldes capitalistas; e a rígida distinção dos lugares e papéis de cada indivíduo nas relações interindividuais ou sociais que contrai. *Melodrama* parodia todos esses elementos; no entanto, justamente por parodiá-los, reconhece-os, apontando para sua vigência enquanto elementos simbólicos assimilados à própria cultura em que o romance está inserido.

Quando o narrador observa, imediatamente antes de a mãe de Álex ouvi-lo ao telefone com amigos, empregando formas linguísticas no feminino, que

pensar que una A en lugar de una O puede desencadenar tormentas como la que estamos a punto de presenciar. Si nuestros personajes hablaran inglés, ese drama nunca se habría iniciado. Por lo menos no de esta manera (ZAPATA, 2008, p. 14),

mais do que uma brincadeira com os diferentes sistemas de marcação de gênero (masculino ou feminino) em cada um dos idiomas (espanhol e inglês), ele aponta para possíveis diferenças nos modos como, culturalmente, são concebidas as relações afetivas na América Latina (especificamente, pelo comentário, na América Hispânica) em relação a outras culturas, especialmente, aqui, a norte-americana, sob a ótica melodramática ao longo da modernidade. Oroz (1992) também observa que o melodrama cinematográfico apresenta traços mais acentuados na América Latina do que nos Estados Unidos, por exemplo, e identifica tais variações a diferenças de ordem histórica e cultural.

A distância maior, para Zapata, não estaria na diferença cultural, simplesmente, mas na ignorância dos indivíduos em geral, na América Latina moderna, acerca dos avanços das discussões sobre a sexualidade, que é vista como um tabu, a partir de concepções identitárias rígidas e, em geral, orientadas pelo prisma religioso cristão. Nesse sentido, é possível falar, também, em paródia satírica em *Melodrama*, pois a paródia é mobilizada, no romance, também com vistas ao alargamento dos horizontes da narrativa mexicana do período e à discussão dos conflitos de ordem identitária e sexual dos indivíduos representados, a partir de uma concepção atualizada e identificada com o seu próprio presente. O romance de Zapata é, portanto, fundamentalmente reflexivo e dialógico.

A narrativa de *Melodrama* acentua a diferença de sua perspectiva em relação aos modelos melodramáticos, pelo tratamento conferido ao sexo, na diegese. Além disso, apresenta com ironia e teatralidade o tabu que esse motivo narrativo

e a homossexualidade representam para o indivíduo dentro de uma perspectiva conservadora e tradicional. Quando Álex vivencia sua primeira decepção amorosa, antes de conhecer Áxel, ele decide, então, vingar-se do ex-namorado (estratégia pertinente à configuração melodramática da narrativa). Os modelos que o levam a essa decisão são todos provenientes do cinema mexicano:

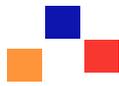
Mientras se dirigía al centro del puerto en el auto que ha pedido a su madre, irán desfilando por su mente imágenes de mujeres que, decepcionadas, engañadas por algún hombre, se entregan a la prostitución y apuran el excitante y amargo cáliz de la sordidez: Andrea Palma, corriendo en el malecón bajo la tormenta para encontrar su destino de heroína trágica; María Antonieta Pons, de rubia, fumando como lo que es y adoptando actitudes insolentes con los hombres; Mary Esquivel, Rosa Carmina; y la incomparable Ninón Sevilla, tantas veces en tantos puertos entregada al paroxismo de la danza (ZAPATA, 2008, p. 30).

Não há, portanto, motivação efetivamente relacionada ao sentimento de perda ou ódio da personagem, mas, sim, uma projeção estética da personagem para o universo dos cabarés ou das heroínas traídas do melodrama cinematográfico. Seu comportamento não deixa de ser um simulacro, porém a situação aparece marcada pelo estilo *camp* e, por isso, destrona a atmosfera de sofrimento ou de restrições e punições que os arquétipos cinematográficos identificados com a prostituta portam.

Enquanto, no melodrama cinematográfico latino-americano, o arquétipo da prostituta carrega consigo a punição em razão dos valores morais a que o melodrama se vincula (OROZ, 1992), a opção de Álex, na diegese, reveste-se de autoagressão, visto que a personagem decide experimentar relações sexuais casuais com quaisquer indivíduos com que se depare. A primeira dessas relações concretiza-se num quarto de hotel barato com um homem desconhecido encontrado por Álex num bar do porto. A situação, marcada por uma brutalidade que parodia, também, certos filmes pornográficos voltados ao público gay masculino e marcados pela clara afirmação dos lugares rígidos no plano erótico (dominador e dominado), é contrária à ideia de plenitude amorosa identificada com os padrões do amor folhetinesco típico da estética melodramática, ao menos no nível do desejo.

Enquanto, tradicionalmente, no melodrama a relação sexual tende a ser reprimida ou minimizada a situações discretas no plano da expressão, em *Melodrama* apresentam-se inúmeras cenas sexuais explícitas na diegese. Tais situações desenvolvem-se tanto identificadas à homossexualidade (especialmente na relação de Álex e Áxel) quanto à heterossexualidade. Desse modo, no fragmento 18 da narrativa, quando Áxel ainda vive com sua esposa Estela, a diegese apresenta situações da vida íntima de ambos, inclusive uma relação sexual. Há que ressaltar, nesse caso, a iniciativa da esposa para o início do ato sexual, e a descrição da cena, que inclui a prática do sexo oral.

Diferentemente do arquétipo feminino identificado com a amada (esposa), no melodrama tradicional, segundo o qual a mulher costuma ser identificada com a passividade, estando à disposição da satisfação do marido, no trecho em questão ambos buscam a satisfação sexual. Chama a atenção, ainda, pelo caráter grotesco, o desejo,



de certo modo, sádico da esposa, que pede que Áxel que lhe conte (ou, se necessário, invente), durante o ato sexual, detalhes do seu último caso investigativo, em que uma jovem desaparecida fora encontrada morta, com a língua arrancada e outras mutilações.

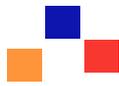
Situações dramáticas envolvendo o ato sexual explícito aparecem, ainda, na diegese, no fragmento 30 (entre Estela, esposa de Áxel, e compadre Rebolledo) e nos fragmentos 34, 36 e 39 (entre Álex e Áxel). Na maioria das situações homoeróticas, o tratamento do ato sexual aparece ora com a naturalidade característica de qualquer relação afetiva, ora como paródia de vídeos e narrativas pornográficas. É ilustrativo desse último caso o fragmento 36, que aparece imediatamente depois da conversa que Estela tem com a mãe de Álex, na qual ela conta à senhora sobre a relação de Álex e Áxel e a chantageia para obter dinheiro. Após a patética conversa entre as duas, marcada pelo rancor, a raiva, a vergonha e a dor da mãe inconformada e da esposa traída, aparece o fragmento de apenas duas linhas, em que as personagens Álex e Áxel se encontram no clímax de uma relação sexual. A justaposição dos fragmentos aponta para a pouca importância que Álex e Áxel atribuem, no momento, aos incômodos que sua relação pode provocar aos demais de seu entorno.

Na maior parte das situações em que a sexualidade é tratada explicitamente, há que ressaltar a ironia das observações do narrador, cujas pequenas intrusões dotam a narrativa de humor. Desse modo, ele se refere, por exemplo, a “la dura plenitud del pene detectivesco” (ZAPATA, 2008, p. 55), num jogo com a profissão do detetive Áxel e a ideia de procura no contexto sexual, ou ainda, no fragmento imediatamente seguinte (28), em que o desespero da mãe de Álex, que há dias não tem notícias do filho, contrasta com a observação do narrador sobre as ações do rapaz, naquele momento: “No es posible, Dios mío, no es posible, se repite desesperada la madre del atlético joven que en esos momentos peca de gula” (ZAPATA, 2008, p. 55), numa alusão à prática do sexo oral entre Álex e Áxel.

Nem mesmo o mais famoso cavaleiro andante das literaturas hispânicas (Dom Quixote) escapa à paródia e ao estilo *camp* na narrativa, no tratamento do homoerotismo. Numa das cenas de sexo entre os dois rapazes, o narrador afirma que o comportamento de um dos amantes é semelhante a “como un denodado caballero andante monta de golpe su palafrén favorito” (ZAPATA, 2008, p. 74), o que, de certo modo, retoma, também, o mais popular representante dos cavaleiros andantes no âmbito literário ibérico.

A explicitação do erotismo na diegese contrasta, por outro lado, com o comportamento da mãe ao descobrir a homossexualidade do filho, por suas ideias reacionárias, apesar do excesso teatral de sua reação. Aliás, o dado irônico da narrativa a esse respeito está no fato de que, entre as personagens centrais, os únicos que não vivem uma relação amorosa, ao longo da diegese, são os pais de Álex, que permanecem insatisfeitos na maior parte da história narrada – ele, praticamente insignificante, como nota o narrador, e a mãe histérica.

Por último, a paródica experiência de aprendizagem das personagens de *Melodrama* chega ao fim numa convencional ceia de natal, na mansão da família Rocha, que celebra o entendimento e a união familiar, com a chegada “inesperada” de Álex e Áxel, após sua estadia nas praias do Rio de Janeiro, em férias (ou lua de mel) pagas com o dinheiro das joias que Álex



roubou da mãe. Ainda que Áxel seja apresentado à família como um amigo, é obviamente conhecida por todos os presentes (pai, mãe, irmã e cunhado de Álex) a relação de ambos.

Nesse contexto, destacam-se a insatisfação da irmã, que não aceita plenamente a volta de Álex (o que também é paródico, visto que no melodrama, tradicionalmente, a filha assume uma postura ideológica semelhante à da mãe, enquanto o filho segue o pai) e, também, a sugestão do desejo homoerótico que Álex desperta em seu cunhado, que, quando abraça o jovem para cumprimentá-lo, “no puede evitar experimentar un ligero y placentero escalofrío al entrar en estrecho, aunque breve, contacto con el atlético cuerpo del joven Álex Rocha” (ZAPATA, 2008, p. 102), observação do narrador que, no contexto da história narrada, desestabiliza as categorias rígidas de gênero legitimadas no tecido social.

Paradoxalmente, contudo, a narrativa termina com uma celebração natalina carnalizada que transgride os códigos convencionais, mas o faz num contexto que propicia a transgressão (nesse caso, o Natal, época identificada com o perdão e as boas relações familiares). O paradoxo deve-se a que “uma vez que a sociedade acostume-se ao *queer* e aos *queers*, é possível que eles deixem de sê-lo” (KAMINSKI, 2008, p. 886).¹¹ Ou seja, apesar da contribuição da narrativa para a desmitificação da homossexualidade no âmbito das representações culturais e para a sua inserção no tratamento do melodrama pela via da paródia, as personagens, em seus dramas individuais, parecem emancipar-se apenas parcialmente, haja vista que, de certo modo, enquadram-se nos parâmetros (forçosamente revistos) da família, já que, publicamente, Álex e Áxel são apenas amigos, num contexto irônico cuja representação é, também, uma crítica dos processos de emancipação e representação cultural do homoerotismo e da homoafetividade na literatura latino-americana.

Considerações finais

Ao constituir-se como uma paródia à estética melodramática, que é muito recorrente no discurso literário e cultural na América Latina, ao menos desde meados do século XIX, seja no folhetim, nas radionovelas, no cinema ou nas telenovelas, *Melodrama* coloca em circulação, no contexto dos anos 1980, o próprio melodrama como sendo um gênero produtivo na literatura mexicana. Ao mesmo tempo, a narrativa opera de dentro das matrizes discursivas desse gênero, e a escrita de Zapata proporciona uma crítica das relações eróticas e sociais de base para a estética melodramática, apontando para seu caráter heteronormativo e patriarcal. Desse modo, a configuração desse romance potencializa uma crítica das próprias estruturas sociais que, na América Latina moderna, encontraram no melodrama, por vezes, uma via de legitimação das tensões, das oposições e dos papéis sociais desempenhados pelos indivíduos no tecido social.

11 “una vez que la sociedad se acostumbre a lo queer, y a los queers, es posible que éstos dejen de serlo” (KAMINSKI, 2008, p. 886).

Luis Zapata parodia não só a estética melodramática difundida na literatura, no rádio e no cinema, mas também seus antecedentes mais imediatos, no pós-*boom* literário, que já tinham empreendido uma crítica das estruturas sociais a partir do diálogo com o melodrama, como Manuel Puig, por exemplo. Segundo Amícola,

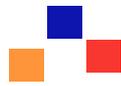
O fato é que, assim como o barroco – na caracterização de Walter Benjamin – associou sua estética à voz autoritária da alegoria, nosso momento histórico, descrente de todos os valores, seguindo o caminho traçado por Nietzsche, finalmente parece identificar-se, plenamente, com uma gama de procedimentos que, definitivamente, encontram na ideia de paródia, vista em sentido amplo, uma resposta e manifestação de conflito com o discurso anterior (AMÍCOLA, 1996, p. 2, tradução nossa).¹²

Desse modo, pode-se dizer que há, na constituição de *Melodrama*, uma problemática relação de continuidade, no campo dos procedimentos escriturais, com as literaturas das primeiras décadas do século XX e dos anos 1960, aproximadamente, que, no entanto, não cessa de marcar a distância crítica em relação a elas, também. Nesse sentido, é possível concordar com Sklodowska (1991), para quem a reafirmação da paródia quase como um corolário da prática literária desde as últimas décadas do século XX constitui uma espécie de resposta ao que as vanguardas deixaram inconcluso. No âmbito de nossa discussão, teria ficado inconclusa a política de democratização do lugar que a narrativa literária de ficção e sua enunciação ocupam, no sistema literário, na América Latina, e, também, o caráter formativo da própria arte, no âmbito das relações político-sociais. Ao problematizar tais questões, a narrativa de *Melodrama* tanto aponta para seus precursores quanto marca as especificidades de sua época, bem como o projeto estético e político crítico de Luis Zapata, na narrativa mexicana.

Referências

- AMÍCOLA, J. Parodización, pesquisa y simulacro. **Orbis tertius**, n. 1, p. 1-13, 1996.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Modo of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GALINDO, J. L. La estética camp en *Melodrama* de Luis Zapata. **Chasqui**: revista de literatura latino-americana, v. 30, n. 2, p. 89-101, 2001.

12 “Lo cierto es que así como el barroco –en la caracterización de Walter Benjamin– adscribió su estética a la voz autoritaria de la alegoría, nuestro momento histórico, descreído de todos los valores siguiendo el camino trazado por Nietzsche, finalmente parece identificarse plenamente con una gama de procedimientos que, en definitiva, tienen a la idea de parodia, tomada en sentido amplio, como respuesta y manifestación de conflicto con el discurso anterior” (AMÍCOLA, 1996, p. 2).



- GREEN, J. T. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KAMINSKI, A. Hacia un verbo *queer*. **Revista Iberoamericana**, v. 74, n. 225, p. 879-895, 2008.
- MONSIVÁIS, C. **Amor perdido**. México, D. F.: Biblioteca Era, 1977.
- NEYRET, J. P. Entre acción y actuación: la politización del *kitsch* en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. **Espéculo**, n. 36, 2007. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo36/puiglebe.html>. Acesso em: 5 ago. 2010.
- OROZ, S. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Edusp, 1974.
- PUIG, M. **La traición de Rita Haywoth**. Buenos Aires, 2005.
- _____. **El beso de la mujer araña**. 16. ed. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1997.
- SANTIAGO, S. Manuel Puig: a atualidade do precursor. **Revista Iberoamericana**, v. 74, n. 225, p. 1119-1129, 2008.
- SKLODOWSKA, E. **La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 1991.
- SONTAG, S. Notas sobre *Camp*. In: _____. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.
- ULLOA, L. M. **El tema homosexual en la narrativa mexicana del siglo XX**. 2007. Disponível em: <http://www.naua.se/Mexico07/Pub/Documentos/Luis_Ulloa_P.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- WOODS, G. **Historia de la literatura gay**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- ZAPATA, L. **Melodrama**. México, D. F.: Quimera, 2008.
- ZORRILLA, R. O. Luis Zapata y *El vampiro de la Colonia Roma*. In: FERNÁNDEZ-PERERA, M. (Org.) **La literatura mexicana del siglo XX**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/CONAUTA/Universidad Veracruzana, 2008. p. 401-456.

Recebido em 04/12/2014

Aceito em 25/03/2015

Wanderlan da Silva Alves

Professor de Literaturas Hispânicas da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutor em Letras (2014) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/S. J. Rio Preto), onde também cursou Mestrado em Letras (2011) e Graduação em Português e Espanhol (2008). Dedicar-se, principalmente, ao estudo de literaturas latino-americanas modernas e contemporâneas e de crítica literária contemporânea na América Latina. Membro da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), do grupo de pesquisa "Experiência e experimentalismo na narrativa contemporânea" (UNESP/CNPq) e líder do "Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporânea (GELCCO) (UEPB/CNPq). E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br