

**Vítimas do desejo ou o melodrama latino-americano sem suporte de Cristian
Molina**

Victims of desire or Cristian Molina's latin american melodram without support

Pós-Graduação em Literaturas, da Universidade Federal de Santa Catarina Graduado em
Letras pela Universidad Nacional de Mar del Plata, na Argentina.

Mestre em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Pesquisador do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (UFSC) e do grupo

“Literatura, Política y Cambio”

joaquin_medio@hotmail.com

Resumo: A partir das análises sobre o melodrama desenvolvidas por Jesús Martín-Barbero e Carlos Monsiváis, se estuda a produção ficcional / poética recente do professor, crítico, poeta, narrador e performer argentino Cristian Molina, no seu conjunto de heterónimos: *Un pequeño mundo enfermo*, *Machos de campo*, *Sus bellos ojos que tanto odiaré* e *Dos poemas sojeros*. Apoiando-se no excesso do melodrama, Molina levará à poesia a um espaço que o seu restringido consumo histórico não permitia, aproximando ela ao popular sem, porém, perder nenhum tipo de rigor nem fazer concessão alguma, ficando no terreno, paradoxalmente, do minoritário. Se num primeiro momento, Molina apela ao melodrama para abrir a poesia em direção ao an-aurático, num segundo momento, partirá dessa poesia que performa sua perda de aura para inaugurar uma nova forma do melodrama: o melodrama sem suporte.

Palavras-chave: Melodrama; Cristian Molina; Desejo.

Abstract: Based on the analysis of melodrama developed by Jesús Martín-Barbero and Carlos Monsiváis, this paper studies the recent fictional / poetic production of the Argentinean professor, critic, poet, writer and performer Cristian Molina in his heteronyms: *Un pequeño mundo enfermo*, *Machos de campo*, *Sus bellos ojos que tanto odiaré* and *Dos poemas sojeros*. Relying on the excess of the melodrama, Molina takes poetry to a space that its restricted historical consumption did not allow, approaching it to the popular without, however, losing any kind of rigor or making any concession, remaining paradoxically on the ground of the minority. If at first Molina

appeals to the melodrama to open the poetry towards the an-auratic, in a second moment, it will depart from that poetry that performs its loss of aura to inaugurate a new form of the melodrama: the melodrama without support.

Keywords: Melodrama; Cristian Molina; Desire.

La única escritura es de vanguardia y realista.

El resto es decoración, como sostiene Moria Casán.

“Del autor a los lectores y a las lectoras”, Julián Joven

Um dos poemas de *Un pequeño mundo enfermo*, de Julián Joven, antes do espaço do texto ser deglutido pelo avanço do preto que, começando sob a forma de uma “c” isolada na primeira página branca do livro, vai - aos poucos - devindo alguma coisa não legível entre a carne e o câncer, apresenta uma cena que gostaria de situar como inaugural:

El gordo se sienta para escribir

porque sentarse no cuesta

escribir tampoco cuesta demasiado

dicen que es saludable

como una hoja de lechuga

no hay siquiera gasto de energía

y es light

Por eso todos piden que alguien escriba

y que alguien lea

para la supervivencia de la especie

pero nadie –o pocos– lo hacen
a pesar de sus beneficios

No el gordo al que le encanta
y por eso simula que les cree
-y hasta los defiende
con una fe ciega
16 horas sentado frente a la notebook
todos los días
se come la escritura
y la lectura
como el dulce de leche
pero sin fondo en el frasco que no las contiene
hasta el goce
que es lo único en que sobrevive aunque sea un ratito. (Joven
75)

O excesso próprio do fim perseguido pela atividade da escrita, transferido ao corpo do escritor, o gordo, não custa muito. A escrita não involucra gasto de energia, é *light*, no entanto o gordo comendo só a escrita e a leitura, dia após dia, não emagrece. Do mesmo modo que acontecia na série de poemas das canetas de Cecilia Pavón, a escrita também não involucra um gasto econômico, de fato, como já dito, custa pouco, quase nada¹. Qual é esse substituto que não custando muito,

¹ O valor das canetas está dado paradoxalmente por seu escasso valor. Figuras tão opostas como Néstor Kirchner ou Jair Bolsonaro fizeram questão de mostrar seu uso, num gesto tanto de anti-solenidade quanto de aparente sobriedade, contrário simbolicamente dessa miragem contemporânea, a corrupção. No sentido popular, corriqueiro, des-auratizado e até kitsch, aparece a caneta nos poemas de Cecilia Pavon, como em “Nuevo libro” ou como em “¿En qué alacena de qué cocina?": “¿Por qué valen tan poco mis palabras? / quisiera que valieran oro, / pero son gratis como la respiración, / Escritas con birome roja son gratis / como la sangre” (Pavón 64). A diferença das penas, as canetas não são um símbolo de status nem são únicas e intransferíveis. Desse modo, mediante o uso da caneta, a poeta perde na multidão sua aura, sua singularidade. O valor das palavras da poeta

porém é excessivo, que deglutindo-o não faz nem aumentar nem diminuir o peso do próprio corpo? É o gozo, o prazer. Será o desejo dele – o desejo entendido como algo que nunca se satisfaz, como uma figura metafórica, sintoma da coisa ausente, daquilo que falta e, por isso mesmo, se deseja – que movimentará não só a escrita de Cristian Molina, aqui num dos seus heterónimos, senão também a sua própria concepção da economia e da política, veiculada com o auxílio do melodrama latino-americano, seu acervo e tradição popular.

No espaço agonizante do câncer que vai tomando conta da população que trabalha e/ou mora perto dos cultivos de soja, gerados e alimentados a partir dos agrotóxicos da Monsanto, de modo similar ao que acontecia no filme de César Augusto Acevedo, *La tierra y la sombra*, também desse ano de 2015, focado no cultivo e colheita da cana, o amor, o que aparece nos *reality shows* e seriados da TV, o sonho da reparação de Santa Gilda, as anedotas da infância ou as fofocas do presente funcionam como subterfúgios para neutralizar tanto a condena na pobreza quanto a onnipresença das moscas, símbolo da podridão e da ausência do Estado. Excessiva a morte, excessiva a pobreza, excessivas as dores, excessivas as moscas, diante desse panorama do excesso do genocídio pela monocultura aparecem a escrita do gordo como forma de atingir o prazer quase que alheio ou anacrônico nesse estado de coisas ou a mijada em “Oxidito” como forma de empreender uma pequena vingança contra o agronegócio. Tirando toda conotação naïve, o afeto em *Un pequeño mundo enfermo*, do poeta chamado de Joven, se perfila como o único subterfúgio contra a doença, contra a morte.

Nos “Dos poemas sojeros”, editados em 2018 e assinados por Cristián Molina, reaparecerá a transformação que operam os cultivos de soja nas vidas que moram perto deles: mera carne, mera matéria em caminho a sua desintegração, já não no câncer senão num dos possíveis derivados da soja. Assim, essas vidas serão apenas um agregado nos componentes dos óleos de soja que fritam a comida do mundo e que, consumindo-o, estarão comendo o corpo de alguns desses moradores, antropofagia do capitalismo selvagem:

a veces veo que nos comemos a nosotros

já não é mais o valor do ouro. E nem quando materializadas pela escrita, já matéria do poema, adquirem valor.

nuestras piernas caminando entre la soja
con apenas un descanso
nos comemos
con la pala en la mano
y el músculo tenso distendido en el corte del yuyo
nos comemos
y otros en sus platos de algún lugar del mundo
nos comen
en los surcos turbios de calor
para que el movimiento sea
y otros a su vez se coman a otros para siempre
sin que lo sepan (Molina 4)

O comer e a comida reaparecem aqui mas, a diferença do que acontecia com o escritor gordo, não produzem prazer, apenas uma certeza tanática. Se passa, poderíamos dizer, do *Banquete* platónico à Santa Ceia. Em ambos, porém, comer e comida estão vinculadas mais à memória do que ao apetite, sendo a comida definida como “um singular dispositivo contra o esquecimento” (Sedlmayer 150). Nesse estado de forças, a função do *poeta sojero* parece ser recuperar, a partir dessa voz minoritária, as cenas da infância que perduram no tempo presente porque aquilo que começou alguns anos atrás hoje demonstra sua face monstruosa.

Esse espaço limite entre o campo e a cidade, trânsito y fronteira segundo Wanderlan Alves (131), por fim, é o lugar onde se desenvolvem as histórias de *Machos de campo*, publicado em 2017, narradas aliás no entre de outro espaço limite, o da escrita e o da oralidade, assinado agora por El Púber P. Conforme Alves, esses relatos se contrapõem a um lugar-comum que diz que “entre el macho y el campo se establecen unos vínculos de reciprocidad y pertenencia que, por sinécdoque, se superponen: el campo es del macho, al tempo que es un entorno o universo, en fin, campo (*field*) de machos” (133). “No sabía si levantarme y escapar o qué, porque en el fondo la escena me gustaba. No por deseo sexual, si no por

saberme deseado. Había algo de gozo ahí. Y me gustaba esa posición de deseado sin deseo. Era nueva. Sin embargo, estaba nervioso” (Púber P 19), disse, histérico, o narrador de “El baile de la bombachita rosa”, enfrentando, precisamente, a dança da calcinha cor-de-rosa que, antes de entrar no banheiro, o seu companheiro de trabalho no quarto de hotel que compartilharam numa temporada dedicara na intimidade a ele. Um final similar, do desejo inacabado, sempre interrompido no ápice, fecha “Trampear”. Partindo das fofocas de identidades alternativas e gozosas, resguardadas das aparências de todos os dias, se narram as histórias de “El trencito del amor” e de “El doc y la bailarina”. “De todas formas, la venganza es un alivio. El dolor transformado en placer. Un resentimiento perverso que se vuelve impulso vivo para aguantar estas sábanas sucias” (Púber P 52), dirá para si o jovem acamado chamado de “Bestia”, no relato homônimo, se satisfazendo nas possibilidades que ainda conserva para interferir na vida daqueles que o rodeiam e estragaram, de algum modo ou outro, o amor para ele, o pai, o irmão, o amante e a sua mulher. “La Cristina dice que el hechizo del Asrael es tan fuerte que, incluso después de la muerte, el otro va a seguir enamorado y no lo va a poder olvidar, que por eso vuelve. Y que nunca más va a poder querer a alguien. Para mí, son pavadas” (Púber P 64), é o final de “Asrael o Santo”, sobre o romance entre o adivinho/bruxo Asrael e o jardineiro, suturado de modo abrupto pela irmã do primeiro, narrado de forma fragmentária, a partir da recuperação daquilo que foi passando de boca em boca sobre a história. O gozo que produz a visão casual e o contato posterior do corpo do “negro toba” se apropria de “Boyitas” e clausura o livro no cúmulo de um orgasmo no meio do rio Paraná. A matriz do melodrama foi o fundamento de todas essas histórias, que tiveram no excesso sua divindade.

A partir do breve corpus esboçado, é possível começar afirmando que uma economia com suas próprias leis sustenta a escrita poética e ficcional de Cristian Molina e seu conjunto de heterônimos. Leis que, ao mesmo tempo, definem seu próprio modo de se nomear: Molina reserva seu nome jurídico-legal para o campo acadêmico-científico, e com ele se identificará ao produtivo doutor em Humanidades y Artes pela Universidad Nacional de Rosario, onde atualmente a pessoa chamada Cristian Molina é Professor de Literatura Francesa e desenvolve-se como Pesquisador do CONICET; do outro lado, uma quantidade proliferante de heterônimos tentam nomear – e não apressar, que é impossível - uma identidade

ficcional sempre em fuga, que nunca se reitera e que apresenta infinitas variantes do nome próprio ou dos apelidos afetivos, fato que, de certa forma, é acompanhado na sua forma de se chamar nas redes sociais que utiliza. Nesse sentido, apoiando-se no excesso do melodrama, o conjunto de pessoas-Molina levará à poesia a um espaço que o consumo histórico restringido dela não permitia, aproximando ela ao popular sem, porém, perder nenhum tipo de rigor nem fazer concessão alguma, ficando no terreno, paradoxalmente, do minoritário. A língua do melodrama, para Molina, é uma língua menor. Ao mesmo tempo e de modo não linear, o melodrama irá perdendo seu suporte para aparecer em *Sus bellos ojos que tanto odiaré* (publicado também em 2017), como veremos a continuação, numa forma inusitada. Se num primeiro momento, então, Molina apela ao melodrama para abrir a poesia em direção ao an-aurático, num segundo momento, partirá dessa poesia que performa sua perda de aura para inaugurar uma nova forma do melodrama. A entrada do desejo entendido (sofrido, escrito, gozado) enquanto excesso permitirá a Molina propor uma economia dispendiosa que não tem, como poderia se supor, na tradição poética do neobarroco seu fundamento senão no melodrama latino-americano, apropriado a partir de músicas, seriados e personagens da *farándula* com seu universo de fofocas, atualização última da narração em termos benjaminianos. O valor dado ao desejo enquanto força do excesso fará, em uma última instância, suspender a estrutura do melodrama histórico para fazer dos seus personagens vítimas todas do desejo, sejam eles o Justiceiro, o Vilão, a Vítima ou o Bobo, reduzindo todas as motivações a uma, configurando um melodrama sem suporte.

Surgido o melodrama, segundo Jesús Martín-Barbero, na entrada do povo em cena consequência da Revolução Francesa, sua origem esteve atrelada aos relatos orais e a vontade desse povo de ver no espaço do teatro, num primeiro momento, suas emoções e paixões². A saída desses sentimentos exacerbados do espaço do íntimo para o palco constituirá um movimento inverso àquele da burguesia operado nesse mesmo contexto, diferenciando ambos registros e definindo um gosto particular de classe na repressão, ou não, do íntimo. Constituído pela soma de quatro elementos encadeados entre si, quatro sentimentos (medo, entusiasmo, dor e

² Seguirei a Jesús Martín-Barbero no colocado, especialmente, no capítulo dedicado ao melodrama. Cf. Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, p. 124-132.

riso) que se correspondem com quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações (terríveis, excitantes, tenras e burlescas) personificadas ou vividas por quatro personagens (o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo) que, quando juntos, configuram uma salada com quatro géneros diversos (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia), o melodrama com essa complexidade coerentemente estruturada será acionado pela intensidade, movimentando-se entre a esquematização e a polarização. O que produz Cristian Molina ao privilegiar e incorporar o desejo nesse esquema todo é romper com as essências, fazendo com que não exista mais uma Vítima (como muito alguém *posando* de Vítima) e sim Vítimas, transferindo a todos os personagens um pouco das qualidades do Traidor (sedutor, representante do mal e do vício, sábio em fraudes, dissimulações e disfarces, movimentando-se sempre entre a escuridão e o segredo), outro pouco do Justiceiro (generoso e sensível, encarnado agora nos galãs das novelas) e outro pouco do grotesco e nada sublime Bobo, mexendo com isso nas distribuições e atribuições genéricas do Bem e do Mal, configurando enquanto virtude ser fiel ao próprio desejo, sejam quais forem as consequências ulteriores. Trocando as essências por poses sempre móveis e difíceis de qualificar por uma moral unívoca, Molina acabará dizendo que nos jogos do desejo tais e como codificados pelo melodrama, e como no mantra de Pasolini, não há vítimas inocentes.

Inaugurando o texto com um clássico do repertório melodramático, “Vete y pega la vuelta” dos irmãos Pimpinela, várias histórias – em diferente formato: verso, prosa, ilustração - irão sendo entrelaçadas em *Sus bellos ojos que tanto odiaré*. Uma começa com a dúvida na cabeça de umx dxs personagens, colocando a situação da histeria – nos termos populares argentinos e não nos termos psicanalíticos – em cena (**Figura 1**). A outra, que inicia no texto ao mesmo tempo em verso e prosa, “Melany”, é o conflito desatado por uma relação lésbica com o misterioso primo de uma delas, do qual fogem o tempo todo. A terceira, surgida a partir da série em versos inaugurada pelo poema “Los nenitos de Rousseau”, se desencadeia pelo retorno, através das redes sociais, de um velho amante que, se escondendo da sua mulher, demanda a atenção daquele que fora, há muito tempo atrás, um intenso amor. Pode, ainda, existir uma quarta, que se desenha no entre-lugar das anteriores e que coloca de manifesto alguns possíveis pontos de contato entre elas, dados por certos tópicos (a lua, o astro vermelho, as palavras de amor). O conflito das histórias

parece advir do choque de uma ordem moral interiorizada, extremamente repressiva, com o desejo que, com a sua força, chega para aproximar a distância entre o ser e a aparência, que fez desse vínculo uma dicotomia desnecessária. Melodramáticas de carteirinha todas elas, as histórias terão um final em aberto, num recomeço infinito e um devir marcado pelo exagero e a histeria. Há uma necessidade de compreender, pelo menos nas histórias escritas, que empurra a ação para seu desfecho. Todos e todas e todes os / as / es personagens são vítimas do desejo e não há um rol fixo cumprido por cada um/a/x deles, delas, delxs. O protagonista nunca aparece em carne e osso, é o desejo, só vemos ele nas suas consequências e no sofrimento e / ou no prazer das suas presas, as *sufriditas*. Molina introduz assim, na história do melodrama latino-americano, o melodrama sem suporte.

Figura 1: Primeira ilustração de *Sus bellos ojos que tanto odiaré*

Fonte: MLN, Cristian. *Sus bellos ojos que tanto odiaré*. Buenos Aires: Caleta Olivia, 2017.

De um lado, na cena que se inicia numa boate, entre Freddy Mercury e Thalía, a narradora fica apaixonada por uma guria que se mostrava acompanhada de um primo. “[I]gual todo era deseo” (MLN 13), disse, descrevendo o contexto que as aproxima. E é o desejo materializado num *rouge* brilhante o que faz com que ela rompa a lição que esse chamado de primo não parava de inocular nos ouvidos da sua presa, pegue ela e a leve para o banheiro, onde antes sequer delas começarem a ter sexo reaparece violento o primo, xingando elas por lésbicas. Embora essa vez consigam fugir, os olhos gigantes do primo perseguirão elas pela cidade toda, e se manterá presente em cada ato do amor.

E do outro lado, enquanto a mulher dorme, aquele que foi mordido pelo prazer extremo do sexo procura no Facebook seu velho parceiro, inesquecível porque “como en los mejores culebrones / ella y yo teníamos el mismo apellido” (MLN 16). Mas, uma vez feito o primeiro contato, a pesar de (ou precisamente por) se manter ele no estatuto do “amor histórico cortesano” (MLN 25), a força acordada do desejo

fará surgir, por sua vez, a sempre latente Besta, aquela onda que, perpassando os corpos, os devora, não deixando nada inerme a seu passo.

O desejo, nas histórias, aparece como “puro derroche” (MLN 31). Mas também, como já vimos, aparece como uma força, uma energia, como aquela Besta. O conflito indica que não há harmonia nas relações onde mais de dois pessoas estão involucradas, o que faz o amor melodramático atuar seguindo, em aparência, o princípio lógico do terceiro excluído. O caminho “hacia el Amor / múltiple infinito abierto” (MLN 49) está cheio de boas intenções, incluindo até a promessa de diluir os ciúmes e o melodrama que, como todo relato burguês, está fundamentado pela propriedade. A retórica do excesso, no melodrama segundo o recuperado por Molina, está vinculada ao outro caráter básico do gênero: o caminho da identidade do des-conhecimento ao re-conhecimento, conduzido por uma interpelação constante e impiedosa no seio do sujeito, sediada no corpo, que dará lugar já não a um drama e sim a um *dramão*, mais ou menos explícito. É porque o desejo quebra o estatuto repressivo da sociedade que as identidades, no caso, não heteronormativas podem advir. O dispêndio da economia que rege o universo estabelecido por Molina quebra a poupança, a retenção e a caretece, instaurando ali, por mais ou menos tempo, outra ordem, dessa vez puramente afetiva, que corrói, suspende e até oblitera a presença do Estado e suas instituições no espaço do poema. Por fim, ao ser ele puro gozo, não há catarse, elemento destacado por Monsiváis na sua leitura do melodrama³, e sim um recomeçar infinito e inacabado desses jogos insaciáveis da fome, no universo do *todo-não* estritamente argentino: a histeria e suas *sufriditas*. Lido em chave de ensaio de interpretação nacional, o corpus de poemas e relatos de Cristian Molina não pode não ser considerado político na sua proposição do excesso do desejo como regulador arbitrário de uma economia dispendiosa e da intensidade do prazer como única variável para definir quaisquer identidades possíveis que tirem das vítimas do desejo, por fim, todo tipo de violência que impeça morar nele de forma plena, isto é: não violenta nem culpável ou culpada.

³ Cf. Monsiváis, Carlos. “El melodrama: «No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas»”, p. 106.

Referências

Alves, Wanderlan. “Éticas en confrontación en un campo de machos (sobre *Machos de campo*, de Cristián Molina)”. *Badebec*, Vol. 8, nº 16, marzo de 2019: 129-154. Web.

Joven, Julián. *Un pequeño mundo enfermo*. Mar del Plata: La bola editora, 2014. Print.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987. Print.

MLN, Cristian. *Sus bellos ojos que tanto odiaré*. Buenos Aires: Caleta Olivia, 2017. Print.

Molina, Cristián. *Dos poemas sojeros*. Santa Fe: Ediciones Arroyo, 2018. Print.

Monsiváis, Carlos. “El melodrama: «No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas»”. Em: Herlinghaus, Hermann (ed). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 105-123. Print.

Pavón, Cecilia. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012. Print.

Púber P, El. *Machos de campo*. Martínez: Baldíos en la Lengua, 2017. Print.

Sedlmayer, Sabrina. “Comer o passado como pão de fome: relações entre comida e literatura”. *Abril Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 6, nº 12, abril de 2014: 141-152. Web.