

WANDERLAN DA SILVA ALVES

ROMANCE E EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM EM *BOQUITAS PINTADAS*, DE MANUEL PUIG, E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, *Campus* de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto – SP
2011

Alves, Wanderlan da Silva.

Romance e experimentação com a linguagem em *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde andar? Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu / Wanderlan da Silva Alves. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2011.

265 f. : il ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura comparada – Brasileira e argentina – História e crítica. 2. Literatura comparada – Argentina e brasileira – História e crítica. 3. Puig, Manuel, 1932-1990 – Crítica e interpretação. 4. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. 5. Romance – Século XX. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III Título.

CDU – 82.091

COMISSÃO JULGADORA

TITULARES

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador

Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

SUPLENTE

Profa. Dra. Isabel Jasinski

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

Dedico este trabalho a meus pais,
Helio e Geralda, que sempre
acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, gostaria de agradecer, também:

Ao Arnaldo, pela orientação segura e honesta e pela amizade;

Aos membros da Comissão Julgadora desta dissertação, que aceitaram dialogar comigo sobre meu trabalho;

Ao prof. Antonio Manoel dos Santos Silva, pelas contribuições e os questionamentos apresentados no Exame de Qualificação;

Ao prof. Orlando Nunes de Amorim, também membro da banca de Exame de Qualificação, pelos questionamentos sempre instigantes e desafiadores. Com a sensação de que não respondi a todos eles, mas com a certeza de que os levei seriamente em consideração, disponho-me para o diálogo;

À profa. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez e a Ellen Mariany da Silva Dias, primeiras leitoras de meu projeto de mestrado;

Ao prof. Álvaro Luiz Hattner e à profa. Marize Matos Dall’Aglío Hattner, pelo olhar crítico sobre meu projeto, na disciplina de Metodologia;

A los profesores Fernando Rigoni, Mario Goloboff y Graciela Goldchluk, de la Universidad Nacional de La Plata, que me han recibido y atendido con gran consideración, aunque, por razones personales, no he podido llevar a cabo mi instancia de investigación en la UNLP;

À profa. Isabel Jasinski, que gentilmente me cedeu os originais de sua dissertação de mestrado;

A Melissa Alves Baffi-Bonvino, pela amizade e pelo *abstract* que me fez gentilmente;

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP/IBILCE, especialmente ao Gustavo Silveira, que tantas vezes me atendeu prontamente no trabalho de localização e de empréstimo de livros de outras bibliotecas;

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação;

Aos meus amigos do PPGLetras, com quem, ao longo do percurso, pude passar agradáveis e descontraídos momentos;

Ao André, pelas opiniões e discussões sobre meu trabalho ao longo do percurso e pelas boas risadas;

Aos meus amigos que respeitaram e entenderam minhas ausências;

Ao Gleisom, pelo companheirismo;

Ao CNPq (03/2009 a 02/2010) e à FAPESP (03/2010 a 02/2011), pelo apoio financeiro em forma de bolsas de estudo.

“nada daquilo era surpresa. Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig.” (Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*)

SUMÁRIO

Em busca da própria linguagem	10
I – Entre a ameaça de morte e a crise da técnica, romance ainda	17
1.1. Uma literatura latinoamericana, mas não só para a América Latina, e em consonância com o mundo	37
1.2. Crise da técnica: questionamento da linguagem	50
1.3. Códigos alienados, articulação ambígua: alguns traços estruturais da produção narrativa latinoamericana dos anos 70-80	63
II – Diálogos experimentais	79
2.1. Consciência da forma: o diálogo crítico com o folhetinesco e com o policial	84
2.2. Fragmentos experimentais: transcodificação, incorporação e diálogo crítico com a literatura e com outras linguagens	95
2.3. Dois momentos experimentais: da fragmentação como crítica à crítica da fragmentação	131
III – Desmontando fábricas de sonhos	148
3.1. Um grande quebra-cabeça feito de linguagem: a montagem como procedimento construtivo em Manuel Puig e em Caio F. Abreu	153
3.2. Narrativas desmontáveis: peças que se completam, se esclarecem, se ampliam e se remetem	187
3.3. Des-montagem de mitos contra mitos	210
Estilhaços de experimentos críticos	228
Referências bibliográficas	242
Bibliografia	248
Anexos	252

RESUMO

Esta dissertação analisa o trabalho de experimentação formal com a linguagem dos *mass media* operada nos romances *Boquitas pintadas* (1969), do escritor argentino Manuel Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. Tais romances se vinculam à trajetória de autoquestionamento da própria linguagem narrativa que, de certo modo, a literatura latinoamericana desenvolve desde os movimentos vanguardistas, nas primeiras décadas do século XX, e intensifica ao longo das fases de criação literária do *boom* de produção e de comercialização da narrativa latinoamericana, a partir dos anos 50-60 do século XX, aproximadamente (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005). Pela mobilização consciente que ambos os romances fazem de procedimentos escriturais, textos, gêneros textuais e gêneros literários vinculados tanto à própria literatura quanto à linguagem dos *mass media*, que os agenciam com fins mercadológicos, suas narrativas se tornam representativas de dois momentos distintos da última fase de desenvolvimento do *boom* da literatura latinoamericana – o chamado *pós-boom*. Por meio de procedimentos escriturais que transpõem outras linguagens para o campo da escrita literária, as narrativas expressam uma concepção ampla do fazer literário, das contribuições formais que os *mass media* e sua linguagem podem oferecer à narrativa contemporânea e da função social que podem exercer na literatura latinoamericana: possibilidade de avaliação e questionamento dos códigos, símbolos e valores que constituem os mitos da sociedade de consumo, na América Latina. *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* potencializam, então, no corpo de sua linguagem, uma leitura crítico-paródica (HUTCHEON, 1985; 1991) da história social a que sua produção literária se vincula, ao mesmo tempo em que recuperam linguagens (como a linguagem cinematográfica) e gêneros narrativos (como o folhetim) significativos para o público-leitor de sua época. As narrativas desses romances, ao incorporarem os mitos da sociedade de consumo, expressando-os, porém, de modo desautomatizado, encontram um modo de, paradoxalmente, afirmar a presença e a difusão dos *mass media* no cotidiano da vida urbana, na América Latina contemporânea, e, também, de questionar e relativizar a força e as ações da indústria cultural e da linguagem dos *mass media* sobre o indivíduo e sua capacidade de impor valores, gostos e padrões de cultura a ele.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Puig; Caio Fernando Abreu; Experimentalismo na literatura; Narrativa e *mass media*; Romance latinoamericano do século XX.

ABSTRACT

This dissertation examines the work of formal experimentation with the language of the mass media developed in the novels *Boquitas pintadas* (1969), by the Argentinian writer Manuel Puig and, *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), by the Brazilian writer Caio Fernando Abreu. These novels are linked to the path of self-questioning in the narrative language itself, which somehow is carried out by Latin-American literature since the avant-garde movements in the early decades of the twentieth century, and it is intensified during the process of creative writing of the “Boom” in Latin American narrative production and commercialization during the 1950s and 1960s, approximately (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005). Considering, in both novels, the conscious mobilization of writing procedures, texts, text genres and literary genres, related to literature itself and to mass media language, which manage them with market purposes, their narratives become representatives of two distinct moments in the last phase of the development of the “Boom” in Latin American literature - the so-called “post-Boom”. By means of writing procedures, which transpose other languages into the field of literary writing, the narratives express a broad conception of literature, formal contributions of the mass media and its language can offer to contemporary narrative and, the social function that they can represent for Latin American literature: the possibility of questioning and evaluation of codes, symbols and values which form the myths of consumer society in Latin America. Therefore, *Boquitas pintadas* and *Onde andar Dulce Veiga?* enhance a critical and parodic reading (HUTCHEON, 1985, 1991) of social history to which the literary production is attached to and, at the same time, they recover languages (as film language) and narrative genres (as feuilleton or serial novels) which are significant to the readers of their time. By incorporating and expressing the myths of the consumer society, the narratives of these novels, however, in a non-automated way, can confirm, paradoxically, the presence and diffusion of mass media in everyday urban life in contemporary Latin America, and can also question and relativize the strength and the actions of cultural industry and of mass media language over individuals and the ability to impose values, tastes and cultural standards.

KEYWORDS: Manuel Puig; Caio Fernando Abreu; Experimentalism in literature; Narrative and mass media; Twentieth century Latin American novel.

RESUMEN

Esta disertación se dedica a la investigación del trabajo de experimentación formal con el lenguaje de los *mass media* llevada a cabo en las novelas *Boquitas pintadas* (1969), del escritor argentino Manuel Puig, y *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), del escritor brasileño Caio Fernando Abreu. En cierto modo, dichas novelas siguen la trayectoria de autocuestionamiento en torno al lenguaje narrativo que, de distintos modos, la literatura latinoamericana desarrolla desde las Vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, profundizándolo aún más a lo largo de las promociones de creación literaria del *boom* de producción y de comercialización de la narrativa latinoamericana, en los años 50-60 del siglo XX, aproximadamente (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005). A causa de la movilización consciente que ambas novelas hacen de artificios escriturales, textos, géneros textuales y géneros literarios vinculados, por una parte, a la literatura y, por otra, al lenguaje de los *mass media* – que a su vez los emplean bajo objetivos comerciales –, sus narrativas se vuelven representativas de dos momentos distintos de la última promoción del *boom* de la literatura latinoamericana – el llamado *postboom*. A través de procedimientos escriturales que incursionan otros lenguajes en el campo de la escritura literaria, las narrativas expresan una concepción amplia de lo literario, de las contribuciones formales que los *mass media* y su lenguaje pueden ofrecerle a la narrativa contemporánea y de la función social que pueden cumplir en la literatura latinoamericana: una posibilidad de evaluación y cuestionamiento de los códigos, símbolos y valores que constituyen los mitos de la sociedad de consumo en Latinoamérica. Por lo tanto, *Boquitas pintadas* y *Onde andaré Dulce Veiga?* potencian, en la estructura de su lenguaje, una lectura crítico-paródica (HUTCHEON, 1985; 1991) de la historia social a que su producción literaria se vincula, a la vez que recobran lenguajes y géneros narrativos significativos a la perspectiva del público-lector de su época, tales como el lenguaje del cine y el folletín, respectivamente. Por una parte, dichas narrativas incorporan los mitos de la sociedad de consumo y, por otra, los expresa de una manera desautomatizada, asignando a dichos procedimientos la capacidad de, paradójicamente, afirmar la presencia y la difusión de los *mass media* en el cotidiano de la vida urbana, en la América Latina contemporánea y, a la vez, cuestionar y modular la fuerza y las acciones de la industria cultural y del lenguaje de los *mass media* hacia el individuo, y la capacidad de imposición de valores, gustos y modelos culturales que dichas fuerzas y acciones buscan ejercer sobre él.

PALABRAS-CLAVE: Manuel Puig; Caio Fernando Abreu; Experimentación en la literatura; Narrativa y *mass media*; Novela latinoamericana del siglo XX.

Em busca da própria linguagem

a linguagem é o arquivo da história [...]. Apesar de a origem da maioria de nossas palavras estar esquecida, cada palavra foi a princípio um rasgo de gênio e obteve aceitação porque naquele momento simbolizava o mundo para o primeiro falante e para o ouvinte (Ralph Waldo Emerson, “O poeta”).

O envolvimento agressivo que determinados romances produzidos na América Latina dos anos 70-80, aproximadamente, provocam no leitor (e, já aqui, deveríamos dizer: em nós, como leitores), é o que, de certo modo, nos mobiliza a investir nas reflexões que norteiam esta dissertação. Restrita por nosso *corpus*, especificamente os romances *Boquitas pintadas* (1969), do escritor argentino Manuel Puig (1932-1990), e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990 – mas escrito entre 1985-1990), do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (1948-1996), nossa reflexão se sabe limitada. Ela assume, entretanto, a existência de uma rede de acontecimentos históricos e sociais que, em certa medida, se colocam como pertinentes à criação artística do período, de modo a criar um contexto comum à literatura narrativa de caráter experimental em constante diálogo com os meios de comunicação de massa, sob a ação da indústria cultural, na América Latina do período em questão. Em tal contexto, torna-se significativa uma espécie de problematização dos procedimentos de escrita, comum aos escritores que investem nessa linha escritural, que nos possibilita, com os devidos cuidados, pensar a configuração, no período, de uma linha de criação literária experimental e crítica que se desenvolve e assume a onipresença dos *media* como um elemento pertinente à sua linguagem e aos procedimentos de escrita desenvolvidos em suas narrativas.

Esta dissertação assume, como objeto principal de análise, os romances *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, que, ao assimilarem motivos e procedimentos de construção formal afins às linguagens que

caracterizam os *mass media*, problematizam a natureza da literatura e suas condições de produção, num contexto de crescente imersão num universo de relações humanas intensamente fragmentado. Desse modo, Puig e Abreu constroem *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* a partir da exploração de procedimentos popularizados pelo folhetim, pela radionovela, pela telenovela, pelas letras de canções populares, pelo cinema, por meio de montagens, relações de continuidade, alternâncias de ponto de vista, entre outros recursos. Nesse sentido, tais romances se mostram conscientes do potencial e das possibilidades de interação da linguagem romanesca com as chamadas linguagens paraliterárias para a criação literária na América Latina contemporânea, dispendo-se a tensionar, também, os limites a que pode chegar tal diálogo entre linguagens.

Essas duas narrativas apropriam-se da linguagem do melodrama, além de recorrer a trechos de jornais, de letras de músicas, de propagandas e, enfim, de produtos que a indústria cultural direciona às massas, para sua constituição, valorizando o potencial iconográfico da linguagem empregada em suas narrativas para ampliar a expressividade delas, tanto no que diz respeito às histórias narradas quanto no que se refere à própria experiência da escrita romanesca operada em cada caso.

Procurando olhar o mundo em que se inserem e de cujas linguagens se servem, essas obras problematizam, a partir de um olhar crítico, algumas marcas que a relação de localização na condição de centro ou periferia em relação às matrizes culturais europeia e norteamericana provocou na elaboração da mentalidade das classes médias da Argentina e do Brasil pós-anos 60 (mas, em certa medida, essa é uma realidade que também se estende a toda a América Latina), tanto no que se refere aos conceitos culturais e estéticos problematizados pelas narrativas quanto no que tange à relação problemática pertinente à condição central ou periférica em relação aos valores e aos objetos de desejo que as personagens têm como baliza, no universo em que vivem, bombardeado pelos signos da sociedade de consumo, promovidos

pelas ações da indústria cultural.

Em razão da forte tendência à apropriação da linguagem cinematográfica – muitas vezes o chamado cinemão hollywoodiano, de material considerado, por vezes, como “menor”, do pastiche, da imitação (ou cópia?) – que tanto no romance de Puig quanto no de Abreu são marcas importantes –, procuramos conduzir nossas reflexões estabelecendo, também, um significativo diálogo entre literatura e cinema, porque a complexidade que tal hibridação cria faz com que essa literatura seja de difícil classificação, num primeiro momento de sua recepção pela crítica, tendo sido lida como vanguardista, pós-moderna, *kitsch*, *pop*, polifônica ou paródica —, o que demonstra sua complexidade no que se refere ao seu lugar dentro da produção literária de seus respectivos contextos nacionais e, ainda, em âmbito latinoamericano.¹ Nesse sentido, em sua relação com os modelos canônicos, de um lado, e com as manifestações consideradas menores, de outro, essa literatura aponta, ainda, para a dificuldade da própria crítica de lidar com as inovações operadas pela narrativa contemporânea sob a ação dos *mass media* a partir de meados dos anos 60.

O trabalho literário de Puig e de Abreu dialoga com o contexto dos *mass media*, do excesso de informação, da onipresença da indústria cultural no cotidiano da vida urbana na América Latina, da experiência humana sob regimes políticos autoritários (ditadura militar no Brasil e sucessivos golpes militares que precedem a ditadura militar, na Argentina, implantada em 1976), por meio de um uso intenso da citação, da intertextualidade e da apropriação de recursos, procedimentos e signos massificados pelas linguagens mais agenciadas pela

¹ Cf. Rama (1985) e Moreno (1979b). Rama, tratando propriamente do aspecto literário, em âmbito latinoamericano, analisa os elementos mais significativos envolvidos nas discussões acerca da produção do período (criação, circulação, recepção), vinculando-os às décadas que antecedem ao *boom*, bem como às transformações na condição do escritor, sua relação marcada com o sistema de produção, a partir de então, e à sua relação de diálogo com as demais literaturas ocidentais, tanto no âmbito da produção quanto no âmbito da recepção pela crítica, que, por vezes, procurou na literatura norte-americana, na literatura inglesa e na literatura francesa elementos que lhe permitisse ler e situar a produção literária latinoamericana dos anos 60 e 70 do século XX. Moreno, por sua vez, num texto que aborda aspectos gerais sobre a América Latina e sua histórica relação com a Europa e, posteriormente, com os Estados Unidos, chama a atenção para a complexidade do próprio conceito de “latinoamericano” e de como as transformações sociopolíticas e culturais operadas ao longo da história do continente redimensionaram a necessidade de reavaliação do conceito, na segunda metade do século XX, questão posta, de certo modo, também, pela literatura do período, no plano de sua linguagem.

sociedade de consumo. Ao abordarem a intensa presença da indústria cultural e da cultura de massa no universo de suas personagens – universo da realização dos dois romances em questão, com a recorrência de temas e motivos associados a ambas –, os autores colocam em questão uma característica marcante da vida contemporânea, típica dos contextos urbanos, e questionam, desse modo, uma problemática que ainda estamos vivendo: a discussão acerca dos condicionamentos e do envolvimento que a indústria cultural e a cultura de massa promovem em relação ao homem (concebido como consumidor) das classes médias urbanas, na relação de recepção e de consumo que ele estabelece com os bens de consumo e com os bens culturais com que se depara em seu cotidiano.

Para levar a cabo tal reflexão, essa dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, procuramos situar os romances de Puig e Abreu em relação ao lugar que ocupam como pertencentes a uma série literária da literatura latinoamericana dos anos 70-80, que é a linha experimental relacionada aos *mass media* e a suas implicações mercadológicas, bem como as problemáticas com que o intelectual latinoamericano do período se depara, entre elas: o questionamento dos modelos narrativos calcados na ideia de linearidade e de unidade orgânica, do realismo de base oitocentista e dos procedimentos narrativos associados à figura do narrador, para a conformação de uma literatura, simultaneamente, afim ao seu próprio tempo, ao desenvolvimento de suas técnicas de criação, de suas linguagens e da vida social, o que abre passagem à busca por novas formas escriturais capazes de representar significativamente a sociedade do período e suas principais características, tanto no plano das discussões político-ideológicas quanto no âmbito de suas manifestações linguísticas e estéticas.

Além disso, a inserção dessa produção literária na ordem do capital e a profissionalização do escritor são fatores que se tornam determinantes para a literatura dos anos 70-80 na América Latina. Nela, marcas de um passado de mudanças, tais como a

urbanização, as duas guerras mundiais, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a reconfiguração da estrutura familiar e a veiculação de novos valores no campo da criação estética, mesmo que considerada massiva, colocam o homem em uma nova forma de contato com a arte, a qual parece estar em toda parte e explorar cada vez mais a percepção superficial e estereotipada dos objetos e, mesmo, das relações intersubjetivas, resultando na adesão ao procedimento da desrealização (ROSENFELD, 1996), que pressupõe um questionamento dos procedimentos miméticos tradicionais.

Constatada a complexidade e a diversidade do contexto em que escrevem, dada a convivência do homem contemporâneo com um ambiente profundamente icônico, os autores dos romances aqui estudados se apropriam de imagens e de valores disseminados junto ao chamado grande público, associados aos condicionamentos da cultura de massa e da indústria cultural. Eles os mobilizam, nas obras, de modo ambíguo, procurando criar o efeito de que as suas personagens podem, pela relação ambígua que estabelecem com tais produtos, reconhecerem-se a si mesmas a partir do outro. Tal reconhecimento se daria, entretanto, sempre mediado pelo contato com outras ficções, artes ou representações, numa estratégia de subjetivação difusa, ao mesmo tempo capaz de promover uma visão crítica sob a perspectiva das próprias personagens ou do leitor e, também, capaz de mostrar-se como mecanismo de reificação da ordem socioeconômica vigente.

No segundo capítulo, analisamos os processos de diálogo que a experimentação formal e a codificação paródica – entendendo-se por paródia, aqui, a retomada crítica caracterizada por uma (re)invenção consciente e, por vezes, irônica de formas do passado (HUTCHEON, 1985; 1991) – operados nos romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* estabelecem com formas literárias – como o folhetim, o romance policial, o romance de ação, o romance-rosa e, mesmo, o romance de autoajuda – ou formas escriturais não literárias já incorporadas, também, pela cultura de massa. Tal diálogo se estende, pois, às formas

escriturais veiculadas pelos *mass media*, promovendo, por meio de tal procedimento de incorporação e transcodificação, uma reflexão crítica acerca das alternativas e das possibilidades de desenvolvimento encontradas pelo romance latinoamericano experimental dos anos 70-80 do século XX, justamente numa época em que o romance tinha sido, mais de uma vez, considerado uma forma narrativa morta, ou cuja morte estava decretada. A relação de localização dessa produção literária no âmbito dos *mass media*, sob a ação da indústria cultural e da cultura de massa, leva os escritores que empreendem tal diálogo a estabelecerem uma relação simultânea e permanente com produtos culturais que lhes são contemporâneos e, também, com produtos (gêneros e obras) já clássicos dentro da tradição literária ocidental. Isso produz, nos textos, uma hibridação potencialmente ambígua, por meio da qual Puig e Abreu proporcionam, cada um a seu modo, uma reflexão crítica acerca do romance contemporâneo que produzem e do trabalho experimental que suas obras desenvolvem.

No último capítulo nos dedicamos mais detidamente aos procedimentos de montagem empregados na construção de *Boquitas pintadas* e de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Pela relevância que assume como elemento de discurso, de arranjo e de potencialização semântica dos romances aqui estudados, a montagem adquire importância estética e funciona como fator de literariedade para eles. Assumimos, portanto, o conceito de montagem como sendo pertinente à relação desses romances com a linguagem cinematográfica, mas, ainda, como um recurso narrativo importante para o desenvolvimento da narrativa contemporânea e, por fim, como base estrutural para a construção de uma metáfora interpretativa do próprio trabalho de incorporação, diálogo e desmascaramento dos mitos de ordem burguesa promovidos ou difundidos pela sociedade de consumo, sempre associados aos efeitos de naturalização da história e de autopreservação da esfera mercadológica, produzidos pela indústria cultural. Tal agenciamento do mito para se discutir o próprio mito funciona como uma metalinguagem que norteia o questionamento do mito, capaz de problematizar a visão da história e das relações

humanas agenciada pelo mercado, na qual, sob sua ótica, a natureza e a história se apresentam como sendo *desde sempre assim*, quando, na verdade, elas estão associadas, dentre outras coisas, ao estágio de desenvolvimento das forças produtivas.

Procuramos, desse modo, analisar como um conjunto de estratégias e recursos temático-formais, como o trabalho com a focalização, com os planos espaciotemporais, com a operação de cortes e a sequenciação de cenas, portanto procedimentos tipicamente cinematográficos, atuam na relação de continuidade, nas histórias narradas, e promovem a progressão narrativa, em *Onde andaré Dulce Veiga?* e em *Boquitas Pintadas*, além de acabarem assumindo um papel crítico de tradução e interpretação cultural. Desse modo, funcionam como procedimentos experimentais que permitem aos autores trabalharem com as semelhanças das linguagens dos *mass media* e da narrativa literária, mas, também, com certas delimitações distintivas entre elas e seus respectivos campos semióticos. Tal perspectiva funciona, ainda, como mecanismo desautomatizador do olhar e da percepção humanos em relação aos signos que permeiam a sociedade contemporânea e como fator de constatação da fragilidade que as relações humanas assumem em tal contexto, por causa, ironicamente, da ação dos próprios meios de comunicação.

CAPÍTULO I

ENTRE A AMEAÇA DE MORTE E A CRISE DA TÉCNICA, ROMANCE AINDA

*Em que o autor, sem pretender esgotar o tema, apresenta um panorama da problematização acerca das transformações da narrativa latinoamericana contemporânea e abre passo a um olhar para o romance de caráter experimental produzido na América Latina nas décadas de 70-80 do século XX, procedimentos importantes para a análise dos romances *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde estará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu.*

Creo que la novela tiene por delante un inmenso territorio que explorar, pero que sólo con instrumentos nuevos logrará abrirse paso y cumplir su tarea. (Julio Cortázar, em entrevista a *El escarabajo de oro*, 1965)

Neste primeiro capítulo, procuramos situar o objeto de estudo desta dissertação – isto é, a narrativa experimental produzida por Manuel Puig e por Caio Fernando Abreu, a partir de dois romances: *Boquitas pintadas* e *Onde estará Dulce Veiga?* – em relação ao contexto histórico e literário em que se desenvolve a narrativa experimental latinoamericana sob ação, nos anos 70-80 do século XX, dos *media* e da cultura de massas. Os romances escolhidos não são dois casos isolados nem um fenômeno isolado na produção literária desse período, mas, sim, representam momentos distintos de um processo mais amplo cujas dimensões escapam aos limites desta dissertação, mas que não pode ser desconsiderado. Isso, por abranger, no período, toda a América Latina e, sobretudo, porque caracteriza uma linha relevante de criação literária.¹

¹ São seminais para as discussões sobre a produção literária latinoamericana da segunda metade do século XX como constitutiva de uma linha ampla de criação literária aberta à experimentação e a outras linguagens, o estudo de Emir Rodríguez Monegal, de 1968, e o de Ángel Rama, de 1984. Rama busca estabelecer as matrizes da narrativa da América Latina, identificando suas trajetórias de desenvolvimento, de modo a identificar, no chamado *boom* da literatura latinoamericana, a eclosão de um processo em gestação desde as primeiras décadas do século XX, marcado pelas vanguardas modernistas. Já o estudo de Monegal tem como aspecto fundamental o desdobramento do referido período em suas distintas fases, ou gerações, traçando, em seu texto, a trajetória da narrativa latinoamericana do século XX, desde os anos 40 até meados da década de 60, e apresentando as

Como essa narrativa se desenvolve em meio a uma conjuntura de transformações histórico-sociais e teórico-críticas importante e diversificada, em geral pautada pela redução à condição de mercadoria a que todos os bens culturais estão submetidos, no âmbito da sociedade de consumo, nossa reflexão acaba por retomar algumas das questões fundamentais acerca da cultura de massa, da indústria cultural, da profissionalização do escritor e das transformações formais por que passa a narrativa, no período. Cabe-nos esclarecer, contudo, que não pretendemos propor resoluções a tais questões nem sintetizá-las numa proposta abrangente, mas, sim, tê-las em mente ao longo de nossas análises. Trata-se de temas complexos, como (i) a passagem da regulação do sistema de produção pelo Estado para a regulação pelo mercado, processo de caráter sociopolítico; (ii) a reflexividade periférica *versus* a identidade cultural da América Latina, discussão de caráter socioantropológico; e, ainda, (iii) o debate entre métodos críticos e hermenêuticos – o realismo e o idealismo – nas filosofias marxistas heterodoxas.

Um primeiro aspecto importante, a esse respeito, é o fato de que a narrativa contemporânea se viu bombardeada de previsões catastróficas acerca de seu futuro: decretaram a morte do romance. Ference Féher, em 1974, problematizou tal questão, em seu texto *O romance está morrendo?*, cujo título já coloca em evidência a natureza da problemática com que os críticos se debatiam, na época. Hoje não nos parece difícil notar que o romance não morreu – no caso da América Latina, aliás, o século XX foi farto em narrativas, especialmente romances e contos, do que surgiram, inclusive, denominações que aludem tanto ao aumento de sua produção quanto do consumo de tais produtos, como é o caso da “nueva novela”, do *boom* e, mesmo, do *pós-boom*. Mas essa preocupação levada adiante,

relações de continuidade ou de ruptura de cada um dos percursos ou fases dessa literatura com os grupos de obras que lhe são anteriores. A partir desses estudos, de modo geral, os trabalhos desenvolvidos por outros pesquisadores são considerações pontuais, não menos importantes, porém, de modo geral, detidas em objetos particulares ou determinados aspectos da narrativa do período, como a incorporação de materiais típicos da cultura de massa, a valorização da imagem e da referencialidade e a dissolução dos gêneros, ou, ainda, estudos sobre procedimentos particulares, geralmente agenciados por tal linha de criação literária, especialmente a recorrência ao *kitsch* em obras de autores específicos. Cf. Jozef (1974), Santos (1993) e Chiampi (1996).

nos anos 60-70, sobre o futuro do romance, pode ser lida, também, como a percepção, já na época, de que o romance, como forma narrativa, estava mudando. No âmbito latinoamericano, a crítica inicial acerca da chamada “nueva novela” é sintomática desse processo, na medida em que, como percebemos hoje, se situa num lugar discursivo transitório de mudança de percepção estética, no eixo produção-recepção literária (RAMA, 1985), o que denota sua dificuldade de lidar com as inovações levadas então a cabo, razão por que, por vezes, os críticos mais conservadores a leram como imitação acrítica da literatura europeia ou norte-americana, especialmente de Joyce e de Faulkner.²

As narrativas desenvolvidas na América Latina dos anos 70-80 do século XX, de fato, deram claras mostras de não seguirem estritamente as concepções tradicionais acerca do romance, especialmente por seu caráter declaradamente experimental, o que é, inclusive, segundo a perspectiva de Rama (1985), um dos aspectos escriturais que a constituem e a definem como uma linha de criação literária. O que não se pode desconsiderar, entretanto, é que tal fenômeno vincula-se a um processo anterior, cuja base se encontra nas vanguardas artísticas, ainda nos anos 20, que acabou sendo rotulado como um fenômeno dos anos 60, mas que, na verdade, parece ser uma das formas características da literatura latinoamericana moderna: a busca por novas formas de narratividade como modo de, ao mesmo tempo, desvendar e circunscrever suas problemáticas questões identitárias e inserir-se no âmbito da

² Ángel Rama faz um breve retrospecto sobre o tema, mencionando alguns desses críticos, como Manuel Pedro González, Luis Alberto Sánchez, Luis Harris e Bárbara Dohmann. Os dois últimos acusaram a “nueva novela” de ser uma forma rápida, passageira, cuja falta de critérios a reduzia à mera imitação de modelos pré-estabelecidos e consagrados. Já Pedro González e Luis Alberto Sánchez, mais restritos ao âmbito da América Latina, consideraram a “nueva novela” uma mostra da crise do romance latinoamericano de então, e defenderam o desenvolvimento de uma narrativa nos moldes do regionalismo das décadas anteriores. Sua crítica, que tem mais de posicionamento e ideologia política do que de julgamento estético, questiona a natureza “cosmopolita” da escrita desenvolvida pela “nueva novela”, segundo os autores referidos, acusando-a de ser socialmente irresponsável, na medida em que, ao voltar-se para a própria matéria linguística envolvida na criação narrativa, desprivilegiou, na perspectiva deles, as questões sociais latinoamericanas (Cf. RAMA, 1985). O que entra em crise, já nas experimentações das vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX, é o modelo oitocentista de romance, hipostasiado como a forma romanesca por excelência, no século XIX, com o Romantismo, e, sobretudo, com o Realismo.

produção literária universal.³ Ocorre, no entanto, que essa característica acentuou-se em meados da segunda metade do século XX e, pelo fato de que foi aproximadamente nesse período que tal produção tornou-se conhecida no mundo, acabou por ser tomada, por vezes, como um fenômeno exclusivo e isolado no sistema literário no qual se insere.

Nesse sentido, a acepção de Féher (1997) colabora para pensarmos os rumos do romance na América Latina, desde então, ao observar que, mais que um gênero problemático, o romance é um gênero ambivalente, cuja natureza estabelece uma relação de diálogo com as estruturas e as transformações sociais em meio às quais se desenvolve. Em certa medida, o romance, como gênero, tanto é a expressão de tal sociedade, na medida em que a toma por parâmetro e que se desenvolve como parte integrante e constitutiva dela, quanto a expressa, também, visto que dialoga com as transformações por que passam o tecido social e as técnicas de produção, cujas estruturas se desenvolvem e se alteram historicamente. Nota-se, pois, que a preocupação com a possível “morte do romance”, discutida ao longo dos anos 70, aponta, em certa medida, para uma série de transformações no plano formal da narrativa: questionamento e dissolução da unidade orgânica da narrativa, abertura à experimentação e ao diálogo com outras linguagens, especialmente as vinculadas aos meios de comunicação de massa, desrealização e reconfiguração da própria condição do narrador; e aponta, também, para as rearticulações da esfera social em que o romance contemporâneo se desenvolve, pois, a partir de meados dos anos 60, e de modo já intenso nos anos 70-80, ocorre a consolidação da indústria cultural na América Latina, bem como se implantam os projetos modernizadores na maioria de seus países, mesmo que tal implantação, vinculada a governos autoritários ou ditatoriais, seja, hoje, questionada e criticada.

³ Esse processo de busca e reconhecimento progressivos do pertencimento ao âmbito cultural ocidental foi, também, operado pela crítica, desde meados da década de 40, e tem matizes políticos. O famoso prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, por exemplo, desenvolve uma argumentação que procura olhar o maravilhoso desenvolvido pela literatura da América Latina em consonância com o maravilhoso há muito presente na literatura ocidental. Mais do que uma aproximação teórica, tal posicionamento de Carpentier representa, também, uma tentativa de aproximar a produção cultural latinoamericana da europeia, despojando-a do exotismo a que, historicamente, esteve relegada.

Sob um olhar retrospectivo, observamos, então, que o romance latinoamericano dos anos 70-80 do século XX se desenvolve, justamente, nessa zona de perigo, mal situado na Modernidade, porque a maior parte dos países latinoamericanos tentava superar sua condição de atraso e de dependência econômico-financeira, mas tais países não estavam (e muitos ainda hoje não estão), então, propriamente bem situados na dinâmica da sociedade de consumo, uma vez que, apesar de, inquestionavelmente, participarem dela, sua ação e participação nas trocas culturais, seja por via comercial ou qualquer outra, ainda se encontrava limitada (e se encontra, também, hoje), em parte, por sua frágil presença e força no mercado de bens de consumo e de bens culturais.

Rosenfeld aponta para o caráter paradoxal desse contexto de desenvolvimento do romance, uma vez que há, nele, por um lado, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas as atividades de uma sociedade (ciências, artes, filosofia, etc.), uma espécie de “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p. 75), mas, por outro lado, há, também, a fragmentação dos espaços sociais e a potencial alienação de cada um deles em relação aos demais, posto que, nesse processo, se desenvolvem, ainda, micropolíticas que procuram conceder voz ao que é local, as quais, ao mesmo tempo, acabam por integrar-se aos horizontes ideológicos e culturais da pós-modernidade como um todo.⁴

Se a expressão “espírito unificador”, sugerida por Rosenfeld, pode soar demasiado idealizada, ela nos mostra, contudo, que as sociedades contemporâneas ocidentais, mesmo em

⁴ Boaventura Souza Santos (1999) aponta, em seu livro, como sendo uma das características importantes dos anos 70-80, o processo tipicamente pós-moderno, segundo ele, de promoção de alternativas para o desenvolvimento, a sustentabilidade e a caracterização das esferas locais, o que se observa no âmbito da ecologia e da agricultura, das políticas de assistência comunitária, dos movimentos políticos pela democracia ou pela independência e da própria produção cultural. Por outro lado, o fato de que esse retorno ao local se dê, simultaneamente, em diversas partes do Ocidente, de modo mais evidente nas semiperiferias, mas, por vezes, também, nas periferias, estabelece uma rede relacional entre esses diversos localismos, que constitui a dinâmica norteadora da pós-modernidade no âmbito de suas manifestações culturais. Do ponto de vista sociológico, trata-se de uma aparente coincidência que é, na verdade, uma espécie de busca de alternativas às forças do mercado sobre a comunidade civil, no período, marcado pelo que o autor chama de capitalismo desorganizado, e, ainda, uma tentativa de afirmação das subjetividades das minorias em meio às políticas de massificação e de controle do mercado e, por vezes, do autoritarismo político.

sua diversidade, se estruturam a partir, ao menos, de um ponto comum: um eixo que articula indústria cultural, ordem capitalista, desenvolvimento técnico e manutenção da ordem vigente, não importando se democrática ou autoritária. Em maior ou menor escala, as bases desse eixo permeiam a realidade de todos os povos e países da América Latina dos anos 60-70 do século XX em diante, e se tornam, pois, um dado estrutural que, sem unificar tais nações, as insere (todas) numa dinâmica mais ampla, que é a dos poderes econômicos em sua relação com a ideia de progresso social e, também, seus vínculos com a dominação cultural.

Ao observarmos as modificações do próprio capitalismo, como sistema produtivo, podemos notar que, até os anos 50 do século XX, aproximadamente, podiam ser constatados três grandes períodos da história econômica desse sistema de produção, como observa Goldmann (1976):

- a) o do capitalismo liberal e seu progresso no decurso da segunda metade do século XIX, processo que estava associado à possibilidade de uma expansão colonial prolongada e contínua.
- b) o da grande crise estrutural do capitalismo ocidental, que se estende de 1912 a 1945, aproximadamente, e que teve sua origem, em primeiro lugar, na diminuição e depois paralisação das possibilidades de penetração econômica nos países novos (aos quais se somava, a partir de 1917, o desaparecimento de dois mercados subdesenvolvidos particularmente importantes: o mercado russo e, mais tarde, em virtude das guerras civis permanentes, o mercado chinês).
- c) o advento, depois da Segunda Guerra Mundial, de uma sociedade capitalista avançada que, graças à criação de poderosos mecanismos de intervenção estatal e de regulamentação da economia, pôde prescindir da exportação maciça de capitais e investir no mercado interno (GOLDMANN, 1976, p. 167).

A produção literária que se desenvolve, na América Latina, a partir de meados dos anos 60, e, mais intensamente, a partir dos anos 70, presencia a emergência de um quarto período do capitalismo, ainda difuso e difícil de caracterizar, mas em relação ao qual podemos apontar ao menos três aspectos importantes.⁵ Tal período, inquestionavelmente capitalista, já

⁵ Cabe lembrar que o *boom* comercial da “nueva novela” eclode no início dos anos 60, durando aproximadamente uma década, mas o processo criativo das obras por ele veiculadas é anterior e recua, de modo

não se circunscreve, unicamente, a nenhum dos anteriores.

O primeiro aspecto é o papel do Estado, que se torna cada vez mais difuso, situado entre o dever de salvaguardar o território, tentar controlar as bases da economia e manter relações diplomáticas e governamentais, mesmo que sob regimes ditatoriais ou autoritários, o que torna ambígua sua ação enquanto esfera pública. Boaventura Souza Santos (1999) observa que, desde a década de 70, com sensível agravamento na década seguinte, se dá, pois, o aprofundamento da crise do Estado-Providência, mais visível na Europa central, mas também já iniciada nas chamadas semiperiferias, como o Brasil e Portugal. A consequência fundamental dessa crise é o aumento das desigualdades e da exclusão sociais. Nos países subdesenvolvidos, por sua vez, o agravamento de tais problemas foi brutal, como nota o autor, pois, historicamente, neles, essas já são esferas precárias, e sua inserção na ordem da sociedade de consumo acabou por polarizar as discrepâncias entre países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, na medida em que, mesmo com o aumento da produção dos produtos primários por parte destes, não houve aumento proporcional do consumo interno de seus produtos; ao contrário, por vezes ocorreu o decréscimo do potencial de consumo das populações e, conseqüentemente, o aumento da miséria.

Chegamos, então, na interface do segundo ponto importante para a configuração do período do capitalismo recente. No processo de transferência da regulação da economia pelo Estado para a regulação pelo mercado, já nos anos 70, são perceptíveis as rearticulações da esfera do capital, com vistas à reconfiguração de seus meios e modos de agir junto à sociedade de consumo. Por um lado, o mercado segmentou-se, passando a voltar-se, cada vez mais, para categorias sociais antes tidas por desimportantes, reconhecendo ou forjando suas

geral, aos anos 40. Por outro lado, enquanto linha de criação literária, a “nueva novela” apresenta estágios geracionais, circunscritos em períodos de décadas, aproximadamente. Nesse sentido, a produção de fins dos anos 60 em diante representa a quarta e última geração do chamado *boom* da literatura latinoamericana, e se estende até meados dos anos 80, aproximadamente. Cf. Monegal (1968) e Rama (1985). Estabelecendo-se um paralelo com o sistema literário brasileiro, observa-se a semelhança estrutural: o processo criativo dos anos 60-80 do século XX tem base na produção das vanguardas modernistas, já retomadas em projetos individuais, nos anos 30 e 40 do século XX, por exemplo, em Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

necessidades, seus gostos e, portanto, sua existência como grupo consumidor legítimo – é o caso do reconhecimento das mulheres e dos jovens como importante público-alvo das ações da indústria cultural. Por outro lado, paradoxalmente, esse mesmo mercado procurou tornar seus produtos cada vez difundidos junto aos espaços sociais mais diversificados. Ou seja, a aparente individualização de suas ações junto a cada grupo particular caracterizou, na verdade, o simulacro da difusão de um padrão de massificação de produtos e bens culturais que segue as diretrizes do capitalismo industrial (serialização, padronização, produção e consumo em escala de massa).

Trata-se, pois, do processo de transição do capitalismo organizado para o chamado capitalismo desorganizado, que se vincula aos dois pilares fundamentais da Modernidade – a regulação e a emancipação –, e aponta para a incompatibilidade deles. O projeto da modernidade procura relacionar, de modo abstrato, o máximo possível de regulação ao máximo de emancipação, valores em si mesmos contraditórios. Uma vez que propõe um desenvolvimento harmonioso entre justiça e autonomia, solidariedade e identidade, emancipação e subjetividade, igualdade e liberdade, sem primar por nenhum deles,

a construção abstrata dos pilares [do projeto da modernidade] confere a cada um deles uma aspiração de infinitude, uma vocação minimalista, quer seja a máxima regulação, quer seja a máxima emancipação, que torna problemáticas, se não mesmo impensáveis, estratégias de compatibilização entre eles (SANTOS, 1999, p. 78).

Segundo Boaventura Souza Santos (1999), a modernidade passa, portanto, de um primeiro momento em que suas promessas são apenas postas (o capitalismo liberal) a outro em que o Estado tenta gerir tais promessas com o objetivo de cumpri-las e compatibilizá-las (o capitalismo organizado) e, por fim, a um terceiro momento, em que, dada a conscientização da incompatibilidade entre a regulação e a emancipação, se desenvolve um novo paradigma. Para dar conta das necessidades do mercado, esse novo modelo transfere as responsabilidades

de regulação para o maior interessado nela, isto é, o próprio mercado. Tal transferência decorre, pois, do fato de que o crescimento do mercado mundial – calcado na multinacionalização de empresas e em trocas de bens, de produtos e de serviços que desconhecem fronteiras geográficas – tornou-o politicamente forte, capaz de influenciar e, mesmo, determinar as políticas de Estado. Por outro lado, esse crescimento impossibilitou os Estados nacionais de controlarem plenamente o andamento de sua própria economia, já que a economia tornou-se, a partir de então, transnacional.

Do texto de Santos (1999), depreendemos que, na esfera do mercado, essa situação culmina com a explicitação da impossibilidade de identificação entre individualidade e coletividade, o que leva o mercado a promover, como alternativa de autossustentação, uma política de simulacros, que acaba por vincular, então, modernidade, modernização, modernismos e, mais recentemente, pós-modernidade e pós-modernismos, na medida em que tais simulacros inserem a esfera da regulação, isto é, a esfera político-econômica, no âmbito da representação e, portanto, da linguagem.⁶

É nesse âmbito que emerge, então, o terceiro aspecto importante para a configuração de tal período: a inserção desses novos grupos socioeconômicos desejosos da posse de bens de consumo e de bens culturais na esfera das relações sociais e mercadológicas da sociedade pós-industrial, ainda marcada pelo reconhecimento coletivo do *status quo* que a posse de determinados produtos parece poder conferir aos que os consomem ou possuem, ao menos

⁶ Essa discussão estabelece, necessariamente, um diálogo relacional entre os centros, as semiperiferias e as periferias econômicas e culturais, pois, na medida em que o mercado procura levar as mesmas políticas de massificação a todos os pontos do globo, mesmo que não possa agir igualmente em todos esses lugares, vincula as diferentes realidades de cada região a uma esfera representacional mais ampla, a do desejo de posse de bens de consumo e de bens culturais, por meio dos *mass media*. O que têm em comum e o que têm de particular, por exemplo, o público norteamericano, o público europeu e o – já em si muito diversificado – público latinoamericano? Esses públicos têm em comum o fato de que, potencialmente, são todos alvos das políticas de comercialização dos produtos promovidos pela indústria cultural. Diferem entre si, no entanto, porque, se se aproximam no nível do desejo possível, se distanciam quanto às reais possibilidades de consumo desses bens e produtos. De qualquer modo, partilham um mesmo universo simbólico, que passa a alimentar o imaginário do público consumidor, podendo ser por ele assimilado ou não. Cf. Boaventura Souza Santos (1999). Já no que se refere à América Latina, tal imaginário ainda se relaciona à questão da mobilidade social, decorrente de fatores históricos, econômicos e étnicos, que perpassa as relações interindividuais e intergrupais, no continente. Sobre a representação literária da problematização acerca da mobilidade social na América Latina, Cf. Lídia Santos (1993).

sob a perspectiva deles próprios, especialmente nas semiperiferias e nas periferias. Trata-se de uma perspectiva paradoxal, na medida em que sua inserção nesse meio pressupõe certa democratização do consumo, mas, por outro lado, a distinção pelo *status quo* procura recuperar uma noção de autonomia e distinção tipicamente moderna, que estratifica os grupos e os produtos que eles possuem ou consomem, para que, num processo metonímico (o possuidor pela coisa possuída), tais bens possam referendar a distinção social a que o indivíduo consumidor almeja. De certo modo, ainda ecoam, de um modo ambíguo, nesse comportamento, as marcas de um Estado mal constituído, ao longo da Modernidade, no qual os papéis desempenhados nas esferas do poder suprimem o espaço à individualidade, razão por que, ingenuamente, os indivíduos, por vezes, procuram, por meio da noção de distinção social, um lugar de reconhecimento de si e para si mesmos.⁷

Podemos, então, observar que a emergência de uma nova fase do capitalismo é um fator importante para a produção literária latinoamericana dos anos 70-80 do século XX, na medida em que os escritores se deparam com um novo protagonista na ordem das relações socioculturais e interindividuais: a presença e a independência crescente dos objetos em relação ao homem, associados, direta ou indiretamente, à tecnologia e ao mercado.

O indivíduo é o centro do romance clássico, e é a individualidade do herói uma das bases que distinguem o romance da epopeia, na qual não há, nunca, o indivíduo, mas, sim, um

⁷ Ortega y Gasset (1967) discute as relações entre o indivíduo e o Estado, no âmbito latinoamericano, no século XX, tratando, justamente do homem argentino, nas primeiras décadas do século XX. Seu ensaio não tem a literatura como objeto, mas, sim, o argentino, fundamentalmente o homem (não a mulher), numa abordagem que procura relacionar espaço, sujeito e papéis sociais ao comportamento do pampeano. A proposição é um pouco extrema, mas parece ser, na verdade, a promessa de toda a América Latina desde a colonização. Sua premissa básica é a seguinte:

Acaso lo esencial de la vida argentina es eso – ser promesa. Tiene el don de poblarnos el espíritu con promesas, reverberar en esperanzas como un campo de mica en reflejos innumerables. El que llega a esta costa ve ante todo *lo después* – la fortuna si es el *homo oeconomicus*, el amor logrado si es el sentimental, la situación si es el ambicioso. La pampa promete, promete, promete... [...] Casi nadie está donde está, sino por delante de sí mismo, muy delante en el horizonte de sí mismo y desde allí gobierna y ejecuta su vida de aquí, la real, presente y efectiva. [...] cada cual vive desde *sus ilusiones* como si ellas fuesen ya la realidad. (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 638 – destaques do autor. Trecho traduzido ao português, ver Anexo 1.)

povo. No entanto, no final dos anos 50, o *nouveau roman* francês já explorava a condição de passividade e impotência do indivíduo em relação aos objetos e à ordem sociocultural, política e econômica, na sociedade capitalista. No *nouveau roman*, contudo, não é, propriamente, a crescente força dos objetos que se flagra; antes, se flagra a gradativa impotência do homem no universo em que se encontra, sua imobilidade, isso, sim, já contrastante com a crescente mobilidade dos objetos e dos recursos técnicos e tecnológicos com que o homem do período podia contar. Como nota Goldmann,

O que Robbe-Grillet constata, o que serve de tema aos seus [...] primeiros romances, é a grande transformação social e humana, nascida do aparecimento de dois fenômenos novos e de capital importância: de uma parte, as auto-regulagens da sociedade e, de outra parte, a *passividade* crescente, o caráter de “olheiros” que os indivíduos adquirem, progressivamente, na sociedade moderna, a ausência de participação *ativa* na vida social, aquilo que, na sua manifestação mais visível, os sociólogos modernos chamam de *despolitização*, mas que, no fundo, é um fenômeno muito mais fundamental que se poderia designar, numa gradação progressiva, por termos tais como: despolitização, dessacralização, desumanização, coisificação (GOLDMANN, 1976, p. 190, destaques do autor).

Os romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, que vamos analisar nesta dissertação, ilustram, em certa medida, esse raciocínio, pois, ao situarem-se no âmago da dissolução da forma (tradicional) do romance, ambos os romances constituem pontos extremos de um mesmo universo. Em Puig, mais afim ao *nouveau roman*, é a máquina (a coisa) que procura guiar o olhar do homem, sugerindo, inclusive, a impotência de qualquer tentativa de efetiva subjetivação, o que, no campo dos procedimentos escriturais, se deve à escolha, nesse romance, de uma focalização dos acontecimentos pela perspectiva de uma voz narrativa que procura assemelhar-se às lentes de uma câmera, supostamente objetiva e imparcial. Já em Abreu, a narração simula um retorno à técnica realista, que é, na verdade, a imitação de um retorno à técnica, por meio da paródia, criando o efeito, constantemente reiterado, de que, se é a máquina que “olha”, é o homem que guia esse olhar. Portanto, há,

nesse romance, a representação de um substrato autoritário do poder legitimado pela política de autopreservação da ordem vigente, constitutiva das próprias relações de regulação da sociedade contemporânea, que procura naturalizar as ações de controle que determinados grupos sociais procuram manter sobre outros. Tal gesto de mascaramento do controle social procura sustentar a ideia de que as relações sociais e intersubjetivas são *desde sempre assim* e busca, ainda, imbuir os mecanismos de tal mascaramento de uma aparente transparência, de modo que suas ações não sejam claramente percebidas como uma das instâncias determinantes na configuração das relações entre o indivíduo, o tecido social e os produtos sociais na contemporaneidade. Essa característica da mercadoria, associada à lógica do capital, representa a natureza construída e, mais importante, politicamente administrada de todos os produtos que integram a vida psicossocial dos indivíduos inseridos na sociedade latinoamericana contemporânea (mas, ambição maior, não apenas na latinoamericana).

De certo modo, a perspectiva que as narrativas latinoamericanas do período assume, marcada pela abertura à experimentação com outros gêneros textuais e literários, linguagens massificadas e textos calcados em clichês, interroga a própria ideia, muito comum em textos de crítica e de historiografia literárias, de um passado estético superior e modelar, “pois na medida em que forma e mundo são percebidos como separados, é a forma que, agora, tensionada, opera no campo da simbolização, não mais a ação exemplar” (SILVA, 2006, p. 86) do herói. Desse modo, tais narrativas colaboram, também, para a superação da ideia de que o romance é, como na acepção de Lukács, uma epopeia degradada, uma vez que se nota, então, que a ideia do romance como um “signo esvaziado”, típica das filosofias idealistas herdeiras de Hegel, que prega a separação irremediável entre o homem moderno e as origens da tradição, pode ser, também, um mito.

E é nesse sentido que a linha de criação literária circunscrita pela “nueva novela”, atendo-nos aqui, especialmente à geração que escreve em sua última fase, os anos 70-80, o

chamado *pós-boom* (CHIAMPI, 1996), desenvolve narrativas que possibilitam um tipo de experiência, tanto no que se refere ao arranjo formal quanto à vivência dos indivíduos que elas representam, na medida em que colocam em “perigo” o lugar do indivíduo representado na narrativa e o lugar da própria forma narrativa no tecido social. Suas narrativas portam um potencial de desautomatização da visão das personagens e, mesmo, dos leitores acerca de seus objetos de desejo, pela própria ambiguidade na relação que tais obras estabelecem com os objetos de consumo que estão presentes o tempo todo no universo das personagens, no nível do imaginário, sob o rótulo de necessidades indispensáveis, quando são, na verdade, apenas meios engendrados pelos discursos mercadológicos para a manutenção de sua própria ordem.

Sob essa perspectiva, nota-se que tal processo se estende a toda a América Latina, dando corpo a uma das fases de criação da literatura latinoamericana cuja existência a crítica e os próprios escritores, por vezes, questionaram.⁸ Rubem Fonseca, por exemplo, em seu conto “Intestino grosso”, é irônico e categórico:

R – Existe uma literatura latino-americana?

⁸ Como observa Rama (1985), alguns dos próprios escritores vinculados pela crítica ao movimento do *boom*, nos anos 60, chegam a negar a existência do *boom* da literatura latinoamericana como movimento. Tal negação pode ser lida como sinal da dificuldade de se lidar com a relação entre literatura e mercado, na época, mas, principalmente, como mostra de uma não filiação, por parte dos escritores, ao rótulo “*boom*”, inicialmente questionado e visto com desconfiança, também, por parte da crítica. Como nota Rama,

Un [...] tipo de críticas es la que procede de los propios narradores. Coincidiendo con las diversas reprensiones que se dirigieron al movimiento, varios narradores, que integraban listas del boom, tomaron distancia respecto al fenómeno. Lo hicieron Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier. Fue este último quien se explicó largamente en su visita a Caracas en 1976: “Yo nunca he creído en la existencia del boom [...] El boom es lo pasajero, es bulla, es lo que suena. [...] Luego, los que llamaron boom al éxito simultáneo y relativamente repentino de un cierto número de escritores latinoamericanos, les hicieron muy poco favor, porque el boom es lo que no dura. Lo que pasa es que esa fórmula del boom fue usada por algunos editores, con fines más o menos publicitarios, pero yo repito que no ha habido tal boom. Lo que se ha llamado boom es sencillamente la coincidencia en un momento determinado, en el lapso de unos veinte años, de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más diez años menos, los más jóvenes veinte años más veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y alguno que está alcanzando esa edad” (RAMA, 2005, p. 182; excetuando-se a primeira ocorrência de colchetes, as demais são do próprio texto citado – Trecho traduzido ao português, no Anexo 2).

E – não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhança de estrutura, estilo, caracterização ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (FONSECA, 1989, p. 173)

O niilismo do autor nota tanto a diversidade da literatura produzida no Brasil quanto as transformações do próprio Brasil como país e como representação presente na literatura brasileira (o Brasil de Guimarães Rosa X o Brasil de Rubem Fonseca, por exemplo), além de colocar em questão, também, o aspecto linguístico na caracterização de uma literatura. Por outro lado, flagra, com muita precisão, um aspecto comum à literatura experimental latinoamericana dos anos 70-80, que é o ambiente urbano, em geral representado como caótico, por vezes, como opressivo e repressor, conforme o sugerido pela personagem do escritor (afinal, “E”, no trecho citado, se refere a escritor, em oposição a “R”, de repórter).

Sobre o mesmo assunto, no entanto, Roberto Drummond, outro escritor brasileiro do mesmo período, apresenta um posicionamento diametralmente oposto: “Acho que nós, da cultura latinoamericana, não temos de ser sucursal de um movimento de Nova Iorque ou de Londres. Nós temos condições de ditar. É o que a literatura latinoamericana tá fazendo, pois hoje você encontra americano imitando Borges” (DRUMMOND, 1982, p. 5). Da afirmação de Drummond, depreendemos a assunção da existência de uma cultura latinoamericana – veementemente questionada, por exemplo, por Rubem Fonseca – e, além disso, a defesa de uma mudança de *status* da literatura produzida na América Latina no século XX: de dependente (sucursal) a independente (com “condições de ditar”).

Se, por um lado, os termos empregados por Roberto Drummond estão muito envolvidos com a linguagem da economia e da política para sintetizar a situação da cultura e da literatura (o que não deixa de ser irônico e significativo para o referido contexto, numa era em que a literatura é obrigada a assumir-se como produto de consumo), por outro lado, o escritor aponta para um fato importante: o de que a literatura latinoamericana contemporânea

torna-se, então, significativa para o mundo, tanto em qualidade quanto em quantidade. Não se pode desconsiderar, a esse respeito, o acontecimento que foi o *boom* de comercialização da literatura latinoamericana, nesse sentido, especialmente a de língua espanhola.⁹

Há que observar, pois, que a própria denominação “*boom* da literatura latinoamericana” não deve ser entendida como uma classificação, apesar de que, por vezes, é utilizada como se se referisse a um movimento homogêneo na produção literária dos anos 50-60, aproximadamente. Na verdade, há uma espécie de coincidência do aumento de produção narrativa de qualidade – ainda fortemente assentada no chamado realismo maravilhoso, mas não só nele – com o aumento significativo de projetos editoriais de publicação, de divulgação e de tradução de obras literárias latinoamericanas – de língua espanhola, fundamentalmente – para o mundo inteiro, que, no caso das literaturas em língua espanhola, não pode desconsiderar o papel ativo fundamental desempenhado pelo grupo editorial Seix Barral, como aponta Espósito (2009), e mesmo por outras editoras comerciais na Europa e nos Estados Unidos (RAMA, 1985), tanto por seus projetos editoriais de publicação quanto pelos prêmios e concursos promovidos por tais grupos, especialmente Seix Barral, que colaboraram para uma maior difusão de obras e autores tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

Por essa via, e sob o mesmo rótulo de “narrativas do *boom* latinoamericano”, os Estados Unidos e a Europa conheceram escritores tão diferentes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e outros. Com apenas esses escritores mencionados, já é possível observar a imprecisão e a complexidade do rótulo, sem contar o seu anacronismo histórico. Mas, de qualquer modo, o *boom* foi um movimento editorial relevante para mostrar ao mundo a literatura que vinha sendo produzida na América Latina desde os anos 40 e, talvez, desde os anos 20, e, em certo sentido, colaborou para despertar o interesse estrangeiro para o que se escrevia aqui, apesar de suas limitações, tais

⁹ No Brasil, também se pode falar de um *boom* do conto, nos anos 70, mas não nas mesmas dimensões editoriais que as obras de língua espanhola alcançaram, entre outros fatores, por causa do alcance da própria língua em que estavam escritas.

como sua restrição ao gênero narrativo, seu caráter, plano comercial, eminentemente quantitativo e o conseqüente apagamento da historicidade das obras comercializadas, na medida em que textos do início do século e textos dos anos 60 foram propagandeados nos Estados Unidos e na Europa como literatura do *boom* e, desse modo, como contemporâneos entre si.

Essas últimas considerações colocam em questão o papel desempenhado pela indústria cultural na produção literária latinoamericana contemporânea, pois talvez não seja um exagero observar que nunca, antes da Segunda Guerra mundial, a presença e a ação de forças tecnológicas e econômicas tinham sido tão determinantes para o desenvolvimento da arte. Associado, então, aos componentes fundamentais do sistema literário, isto é, autores, textos e leitores, a partir de então, o mercado editorial modifica, também, o próprio sistema literário, uma vez que as demandas da sociedade de consumo interferem na circulação dos produtos editoriais comercializados e, conseqüentemente, interferem nas opções escriturais, por parte dos escritores, não necessariamente determinando-as.¹⁰

Há que observar, entretanto, que o próprio conceito de indústria cultural passa, já no início dos anos 70, por algumas transformações, especialmente no modo como é recebido ou percebido e, ainda, agenciado pelo próprio mercado. Como todo conceito, o de indústria cultural é histórico e passível de transformação ao longo do tempo. Criado por Adorno e Horkheimer, em 1947, com base, fundamentalmente, na realidade europeia e norteamericana dos anos 30-40, e ainda sob a atmosfera do terror nazi-facista, na Europa, seu texto nos

¹⁰ Em sentido mais amplo, já no século XIX, as necessidades editoriais e a força do mercado começam a influenciar na realização da prosa narrativa de ficção de modo significativo. O romance-folhetim é um exemplo concreto desse processo. Segundo Marlyse Meyer, já no século XIX,

aquele espaço vale-tudo [o folhetim, em sua primeira fase (1836-1850)] suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestre e noviços no gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (MEYER, 1996, p. 57-58).

oferece a visão de um caminho sem volta para uma sociedade administrada. Sem nunca fazerem nenhuma alteração das ideias contidas no texto de 1947 e sem deixar de crer em suas convicções iniciais, os próprios autores, no entanto, no final dos anos 60, dão mostras de que, os anos 60-70 já apontavam para as transformações por que passava, no mundo, o capitalismo e, talvez, na época, os autores já aceitassem matizar um ou outro detalhe de seu posicionamento inicial. No prefácio à edição alemã de 1969, escrito em abril do mesmo ano, Adorno e Horkheimer escrevem:

Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompreensível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-la ao movimento histórico como algo imutável. O livro foi redigido num momento em que já se podia enxergar o fim do terror nacional-socialista. Mas não são poucas as passagens em que a formulação não é mais adequada à realidade atual. E, no entanto, não se pode dizer que, mesmo naquela época, tenhamos avaliado de maneira excessivamente inócua o processo de transição para o mundo administrado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 9)

Não queríamos retocar o que havíamos escrito, nem mesmo as passagens manifestamente inadequadas. [...] Semelhante reserva transforma o livro numa documentação; temos a esperança de que seja, ao mesmo tempo, mais do que isso. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 10; o texto é de abril de 1969)

Como os autores observam, sua análise realizada em 1947 continua importante para se pensar a força e a ação do capital sobre a cultura, mas as transformações histórico-sociais e tecnológicas associadas ou promovidas pelo capitalismo mostram, já no fim dos anos 60, que a relação do homem desse período com a indústria cultural talvez já não fosse exatamente igual à que eles tinham descrito como a relação entre o homem e a indústria cultural em 1947.

Em *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomam o episódio do canto das sereias, da *Odisseia*, para criar a metáfora basilar do ensaio sobre a indústria cultural, cuja tese fundamental é a de que o mito (moderno) é esclarecimento, e o esclarecimento conduz a um retorno à mitologia (entendida como ideologia e como despersonalização e reificação do homem). Segundo os autores, diante da ameaça alienante que as musas representam para

Ulisses, ele

conhece apenas duas possibilidades de escapar [do canto das sereias]. Uma é a que prescreve aos companheiros. Ele tapa os seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. [...] a outra possibilidade é a escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor das terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar [...] O que ele não escuta não tem conseqüências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Se, nos anos 30-40, ainda era possível crer que o homem, deslumbrado com o novo mundo de sonhos que, gradativamente, se punha em sua casa, com o rádio e o cinema e, posteriormente, a TV, tinha a possibilidade de “tapar os ouvidos” ou, ainda, “isolar-se” para não se deixar seduzir pelo canto das sereias (mas há que desconfiar, também, desse suposto dirigismo absoluto da indústria cultural sobre o consumidor-receptor, definido por Adorno e Horkheimer), a partir do final dos anos 60, e, inquestionavelmente, dos anos 70 em diante, nenhuma dessas duas alternativas é mais possível. Não se pode negar a (oni)presença da indústria cultural no cotidiano das pessoas nem isolar-se da abrangência e do alcance da cultura de massas – ao menos, não nos centros urbanos (ECO, 1993), que é onde se desenvolve a literatura que nos interessa neste estudo. Nesse contexto em que a literatura assume sua condição de relativa dependência em relação ao mercado editorial, a indústria cultural, no sentido que o conceito proposto por Adorno e Horkheimer tinha em 1947, dá sinais de que estava em crise ou estava desaparecendo.¹¹

¹¹ A esse respeito, Kullot-Kentor afirma:

O desaparecimento d[o] modo de perceber o primitivo e todo o horizonte que o inclui representa o exato sentido em que a indústria cultural não mais existe. Não podemos entender o conceito de Adorno – e não podemos sequer comunicá-lo e esperar que haja reciprocidade em sua compreensão – a não ser sob o pano de fundo

O sentido atribuído por Adorno e Horkheimer à expressão “indústria da cultura” constitui um oxímoro, porque insere na ordem do que se sustenta com o propósito direto de autopreservação (a indústria, que produz lucro para manter-se estruturada), o que, sob a perspectiva idealista dos autores, não está (ou não deve estar) vinculado a qualquer propósito direto de autopreservação (para os autores, os bens culturais não se prestariam a qualquer aplicabilidade imediata). Hoje, esse aspecto de transformação do sentido atribuído à indústria cultural, que começava a se desenhar nos anos 70, se torna mais evidente, na medida em que a expressão “indústria da cultura” é, por vezes, recebida pelos leitores com a mesma naturalidade com que recebem expressões como “indústria da saúde”, “indústria da ecologia”, “indústria da educação”, “indústria da informação”, entre outras.

A naturalidade com que o lexema “indústria” se associa, potencialmente, a qualquer ramo da economia ou do saber, dos anos 70 do século XX em diante, tanto colabora para o apagamento gradativo do horror inicial que a “indústria cultural” representava enquanto ideia (uma verdadeira ameaça à tradição cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer) quanto se coaduna à ideia, genérica e vaga, de progresso sustentada pelos discursos mantenedores do capitalismo ao longo da segunda metade do século XX. Como argumento, ao menos na América Latina, tais ideias se tornam palavras-chave na boca de governos que caminharam e caminham na esteira das propostas do liberalismo econômico norteamericano, sob regimes ditatoriais, populistas ou autoritários, desde os anos 60, ao menos, o final dos anos 80 e a primeira metade dos anos 90.¹²

de um horizonte que agora sumiu. Eis porque o paradoxo de uma indústria cultural que floresce enquanto seu fantasma já se foi nos leva adiante e nos deixa entrever que a obra de Adorno, neste exato momento, está tão viva em nossa necessidade de entendermos a nós mesmos e tão morta em nossa capacidade de relacionar os conceitos de sua obra com nossa própria experiência. [...] a indústria cultural envolve processos: processos sociais totais que, ao transformar em forças de regressão tudo que vai além da autopreservação, produziram nossa incapacidade de perceber a primitivização, que de algum modo está agora completamente clara para nós (KULLOT-KENTOR, 2008. p. 17-27).

¹² Como regime governamental, Cuba não se situa exatamente na mesma condição que os demais países da América Latina. É questionável, no entanto, a ideia de que esse país possa ter ficado totalmente livre das

Por mais irônico que seja, talvez se possa arriscar dizer, em sentido lato, até mesmo que a expressão “indústria cultural” assumiu certo ar de desenvolvimento e progresso, nos discursos em que figura, desde então,¹³ exceto, claro, se se trata do discurso dos pensadores frankfurtianos – o que, em certo sentido, confirma, em parte, as previsões de Adorno e Horkheimer, acerca da consolidação da sociedade administrada.¹⁴ Um fato importante desse rearranjo semântico do conceito é que a indústria cultural foi eficaz o bastante para agenciar o próprio discurso produzido sobre ela, mobilizando-o a seu favor. Nesse sentido, deslocou, em seu discurso, a necessidade de um contato efetivo com o passado, o primitivo e o experiencial, no sentido de experiência plena (BENJAMIN, 1985a; 1986), cuja matriz ideológica é a mesma que está na base da proposta de Adorno e Horkheimer, e passou a propagandar a necessidade de um contato imediato com o presente e com o que ele oferece concretamente, sob sua ação: bens de consumo.

Tal discussão põe em questão a literatura e o intelectual latinoamericanos do período, na medida em que, por tratar-se de um continente marcado, historicamente, pelo desejo de mobilidade social e pela coexistência (não necessariamente pacífica) do passado e do presente, do desejo de democracia e da existência concreta de formas autoritárias de poder, cada signo mobilizado por sua produção cultural carrega consigo uma teia de relações

influências da tecnologia e do mercado capitalista, e, mesmo, no que se refere às estruturas econômicas, pois, apesar de se intitular “comunista”, mesmo a URSS, na época, já realizava um progressivo processo de abertura comercial para todo o mundo, de modo que chega a ser questionável, inclusive, até que ponto o socialismo implantado pela URSS se estabeleceu, de fato, como um sistema de produção que fazia oposição plena ao capitalismo ou, então, se depois de superado o período revolucionário iniciado em 1917, apenas se manteve como uma forma alternativa, menos afeita às bases ideológicas do capitalismo, mas, mesmo assim, dependente dele, tal como ocorre, hoje, com a China. O atraso social, econômico e técnico dos países que formavam a ex-URSS, quando de sua dissolução, e mesmo a situação econômico-social precária de Cuba, nos levam, hoje, a considerar a hipótese de que as experiências socialistas reais de ambos, os tenham, concretamente, marginalizado, tornando-os versões empobrecidas de Estados cuja rigidez das estruturas sociais e econômicas não chegaram a alterar-se totalmente, como era necessário acontecer para a consolidação de uma sociedade sem classes semelhante àquela idealizada por Marx. O caso de Berlim, após a queda do muro que separava a parte ocidental da parte oriental, é ilustrativo, pois, por se tratar de uma mesma cidade dividida entre dois regimes político-econômicos, mostrou-nos o contraste entre ambos e os sérios problemas econômicos e sociais da antiga Berlim Oriental, cujas marcas ainda hoje estão presentes na sociedade alemã.

¹³ Hullot-Kentor (2003) cita um fragmento ilustrativo, a respeito, extraído de uma publicação do governo chinês para a Organização Mundial do Comércio: “A China tem testemunhado um enorme desenvolvimento de sua *indústria cultural*, desde os anos 90. Todavia, a *indústria cultural* na China ainda é muito incipiente se comparada com a dos países desenvolvidos” (HULLOT-KENTOR, 2003, p. 18, *itálicos do autor*).

¹⁴ O que se altera, como vimos, é que a regulação da economia passa da esfera do Estado para a do mercado.

históricas, sociais e culturais que tanto nos permitem ler as transformações concretas pelas quais a América Latina passou desde a chegada do europeu quanto desmistificar as metamorfoses do mesmo (se nos for permitido dizer deste modo) que caracterizam a história de dominação, o autoritarismo e a injustiça social perpetuada em âmbito latinoamericano, sob distintos rótulos, em diferentes momentos da história. É essa consciência que, com maior ou menos nitidez, se presentifica na literatura latinoamericana dos anos 70-80 do século XX.

1.1. UMA LITERATURA LATINOAMERICANA, MAS NÃO SÓ PARA A AMÉRICA LATINA, E EM CONSONÂNCIA COM O MUNDO

A produção literária experimental desenvolvida nos anos 70-80 do século XX, na América Latina, assume sua condição de latinoamericana sem se restringir a um critério único – língua, delimitação geográfica ou desenvolvimento econômico –, ciente de que, na verdade, é a convergência de todos esses fatores que lhe permite caracterizar-se como sendo pertencente a um sistema literário latinoamericano amplo, e não apenas brasileiro, argentino, mexicano ou seja qual for o país onde ela se produz. Essa linha de criação literária tende a mobilizar uma preocupação permanente da literatura produzida na América Latina, ao menos desde o Romantismo, que é a busca de sua própria identidade, mas diferencia-se das narrativas regionalistas que se aproximaram do tema, cuja busca pela identidade se circunscrevia, fundamentalmente, na relação com o autóctone e com o homem e a geografia americanos.

Em vez de procurar elementos míticos apenas na origem e no folclore americanos para sua constituição identitária, essa linha de criação literária os buscará nos signos e símbolos da sociedade de consumo, que também se tornaram uma realidade, na América Latina, a partir de meados dos anos 60 do século XX, ao menos, articulando-os, por vezes e de modo irônico, às mitologias ancestrais do continente. Nesse sentido, essa produção literária escapa ao risco de

tentar eleger ou projetar uma origem mítica homogeneizante como sendo o seio da América Latina, e encontra nos produtos oferecidos pelos *mass media* e consumidos largamente pela população do continente, ao menos nos centros urbanos, uma série de signos cuja difusão e aceitação, por parte do grande público, asseguram a possibilidade de que eles sejam reconhecidos, também, como constitutivos da cultura latinoamericana contemporânea. Ironicamente, tais signos, em geral, são estrangeiros e importados, e, mesmo quando não são, só podem ser difundidos pelos *media* estrangeiros ou de modelos estrangeiros, como são, geralmente os meios de comunicação na América Latina. Por outro lado, tais símbolos não são consumidos pela população latinoamericana do mesmo modo como são emitidos ou transmitidos pelos *media* estrangeiros nem do mesmo modo como são recebidos e consumidos em seus países de origem, tanto a Europa quanto os Estados Unidos. E é a incorporação criativa de matéria estrangeira o que caracteriza a produção cultural latinoamericana, se não desde o descobrimento, sem dúvida, sim, na produção literária levada a cabo a partir de meados dos anos 60 e tornada evidente nos anos 70-80 do século XX.

Não se pode desconsiderar, no entanto, o fato de que essa estratégia de incorporação de material midiático estrangeiro, encontrada por tal literatura, parte, também, de mitos – os mitos criados e veiculados pelos *mass media* e pela indústria cultural, como os ídolos do cinema, da música, etc., além de valores socioculturais. Mas o fato de essa literatura reconhecê-los como sendo mitos, sem, necessariamente, negá-los, é o que lhe oferece condições de valer-se dos signos que têm por modelos, para, ao mesmo tempo, incorporá-los como elementos importantes que integram sua cultura e, principalmente, desmascarar sua condição de mitos vinculados a uma concepção política, econômica e social conservadora que, em geral, está associada às demandas do capital financeiro e das políticas que, em sentido amplo, o legitimam e naturalizam.

Mas a manifestação literária de tal tomada de consciência da condição de mercadoria

e, ao mesmo tempo, de produto cultural da expressão identitária do continente, pela narrativa, na América Latina, se articula, de modo sistêmico, somente em meados do século XX, na medida em que a mudança nas instâncias reguladoras da economia (do Estado para o mercado) alcançam, também, os escritores.¹⁵ Nesse contexto, os desdobramentos da narrativa criam um campo escritural amplo, que já não se prende apenas às narrativas históricas e regionalistas mais características das três ou quatro primeiras décadas do século XX.¹⁶ As narrativas históricas, na literatura latinoamericana, ainda estão fortemente presentes até os anos 50, aproximadamente, porém, a partir de então, os escritores promovem um gradativo afastamento das tendências ou vertentes históricas realista e neorrealista mais tradicionais (entre elas o regionalismo).¹⁷ Tal afastamento não significa, no entanto, um abandono das questões locais, mas, sim, e principalmente, uma atualização da concepção do que passa a ser, também, realismo e local, na América Latina, inclusive, a sua (problemática) vinculação à sociedade de consumo.

Por outro lado, o crescente intercâmbio cultural com a produção artística europeia e

¹⁵ Ángel Rama (1985) vai além e afirma que o romance latinoamericano, enquanto linha de produção diversificada, constituída por um conjunto de autores, de leitores e de uma ampla rede de divulgação só vai surgir, na América Latina, na década de 40 do século XX, razão por que considera a chamada “nueva novela” um momento de afirmação positiva da narrativa latinoamericana.

¹⁶ Esse processo promove não só a ampliação dos horizontes construtivos da literatura na América Latina, mas também do ritmo de criação dos escritores. O primeiro fator resulta num aumento significativo de vertentes narrativas, o próprio romance regionalista continua, e o público leitor pode encontrar desde Rómulo Gallegos e José Eustasio Rivera ou Graciliano Ramos e José Lins do Rego, mas aparecem também outros regionalistas importantes, como García Marquez e Vargas Llosa; surgem, também, as narrativas do realismo maravilhoso, começam a aparecer romances que dialogam com as linguagens dos meios de comunicação de massa e com o melodrama. O segundo fator aparece, portanto, diretamente relacionado ao primeiro. Como nota Rama (1985), muitos escritores passam a assumir a carreira de escritor como primeiro ofício, o que, ao inseri-los no âmbito do mercado, os estimula a aumentar seu ritmo de produção. Tal fato, por outro lado, não se restringe, apenas, ao capital, mas se relaciona, ainda, à necessidade de presença pessoal ou intelectual junto ao público, por vezes, para marcar posicionamentos político-ideológico, em nome de outras causas, como o socialismo (é o caso, por exemplo, de Julio Cortázar). Desse modo, o aumento e a diversificação da produção narrativa, na América Latina, no século XX, representam um ganho para seu sistema literário, na medida em que, potencialmente, portam um potencial de enriquecimento de sua literatura – pela diversidade e complexidade – e um risco, o de que a demanda mercadológica interfira na qualidade das obras, pois a pressão editorial acaba interferindo, por vezes, no processo de acabamento da obra. Os romancistas do século XIX e, mesmo, os primeiros regionalistas do século XX sonharam com a profissão de escritor e com a possibilidade e de dedicar-se exclusivamente à literatura, já os da segunda metade do século XX, ao tornarem-se escritores profissionais foram submetidos a certas condições de produção que, por vezes, determinaram seu ritmo de criação, diferentemente de seus antecessores, que escreviam no próprio ritmo.

¹⁷ Não se pode esquecer, entretanto, que os “narradores históricos” continuaram sua linha, como atestam Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, por exemplo.

norte-americana amplia, por parte dos escritores, as concepções acerca da narrativa enquanto gênero, de modo que eles também se abrem a um trabalho de experimentação com a linguagem, tornada matéria primordial de suas narrativas em seu potencial sócio-cultural, o que nem sempre fora compreendido pela crítica, entre os anos 40 e 50, como já mencionado. Nesse sentido, a modificação, de fato, se deu, mas à margem do *boom* comercial, num processo de incorporação pelo sistema literário de uma nova geração narrativa que busca a construção de uma nova escrita e de novas formas de narratividade (RAMA, 1968).¹⁸ Essa abertura a novas possibilidades narrativas implica, pois, a construção de textos aparentemente incompletos, cheios de lacunas, interrogações, espaços em branco, figurada e literalmente, que podem funcionar, pois, como uma busca por novas figurações da história por meio da narrativa. Não de figurações pautadas nas representações da história já estabelecida e identificada com a visão dos colonizadores (tanto do período colonial anterior à independência quanto das fases imediatamente subsequentes), mas numa visão desconfiada de que a história da América Latina poderia ter sido outra e que cabe ao intelectual do período, no âmbito da enunciação de suas obras, questionar os silêncios e os apagamentos existentes em torno do passado histórico-cultural do continente, por meio da linguagem mobilizada em cada texto.

Os escritores que levaram a cabo essa produção experimentalista na América Latina se viram diante do desafio de criar uma literatura capaz de agradar tanto a quem quisesse ler suas obras para se divertir quanto a quem pudesse lê-las, também, como documentos de cultura que, de fato, toda literatura é. De certo modo, as narrativas da “nueva novela”, especialmente as de sua última fase, ampliam o rol dos bens culturais a serem mobilizados para a configuração de seu discurso. Por essa via, os escritores que desenvolveram essa linha de criação literária puderam empreender uma trajetória de desmascaramento do desenraizamento

¹⁸ Esse crescente processo de experimentação se dá paralelamente ao declínio do *boom*, cujo ápice é tido pela crítica, de modo geral (RAMA, 1985), como sendo o ano de 1967, com a publicação de *Cien años de soledad*, de García Márquez. Por essa razão, a produção que se desenvolve a partir de fins dos anos 60 até, aproximadamente, os anos 80, é designada, normalmente, como pertencente ao chamado pós-*boom* (CHIAMPI, 1996).

da cultura latinoamericana contemporânea.

É o que se nota, por exemplo, num texto como “Chac Mool” (1972), conto de Carlos Fuentes no qual, pelo viés do fantástico, se narra a história de uma estátua pré-colombiana de uma divindade ligada à chuva e ao trovão (o Chac Mool) que recupera a vida, tenta cobrar sua condição divina e acaba por humanizar-se, transformando-se num índio velho, arruinado fisicamente e dependente de álcool. A estratégia de Fuentes consiste, pois, em revisitar o passado sem qualquer ingenuidade, de modo que a narrativa conota, então, “o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Tal percepção sugere “a crueldade, a violência, a deformação dos valores, o exercício tirânico do poder [que] integram a noção dos prodígios americanos” (CHIAMPI, 1980, p. 38). Nesse universo, o texto de Fuentes identifica as marcas da dominação potencialmente presentes na religiosidade do indígena e, sabiamente, mobilizada pelo europeu, na conquista.

Note-se:

No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o por mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (FUENTES, 1972)¹⁹

¹⁹ Mas, olha, parece evidente. Os espanhóis chegam e propõem que você adore a um Deus morto como um coágulo, com as costas feridas, pregado numa cruz. Sacrificado. Imolado. Tem coisa mais natural do que aceitar um sentimento tão parecido a todo o seu ceremonial, a toda a sua vida?... agora pensa, ao contrário, se o México tivesse sido conquistado por budistas ou muçulmanos. É impensável que os nossos índios venerassem um indivíduo que morreu de indigestão. Mas um Deus para quem o sacrifício não é suficiente, mas que espera, inclusive, que por ele sejam arrancados corações; puxa! xeque-mate para Huitzlopotcli! O cristianismo, em seu sentido ardente, sangrento, de sacrifício e liturgia, se torna um prolongamento natural e novo da religião indígena. Já aspectos como a caridade, o amor e a outra face são refutados. E tudo, no México, é isso: tem que matar os homens para poder acreditar neles (FUENTES, 1972 – tradução nossa).

Paradoxalmente, é por meio da religião e do que há de semelhança conceitual e ritualística entre o cristianismo e as religiões pré-colombianas que o europeu promove, ao longo da conquista, a dessacralização das crenças e das divindades locais, como nota a personagem. Uma isotopia da estrutura de ambas as mitologias é, pois, mobilizada não para a salvação dos cativos, mas, sim, para a sua destruição. A narrativa trabalha esse dado de modo irônico, na medida em que o torna duplamente real, pois toma a divindade (o Chac Mool) e a transforma em *souvenir* (uma estátua à venda numa loja de antiguidades), sugerindo as práticas reais de mercantilização da cultura ancestral promovidas tanto no momento da conquista quanto na contemporaneidade. Além disso, mata o mexicano moderno, que, por sinédoque, Filisberto, o protagonista que compra a estátua, representa, parodiando as duas mitologias referidas: a morte de Cristo, o sacrificado do Cristianismo; e a morte pelo sacrifício ao deus Huitzilopotchli, na mitologia pré-colombiana referida no conto.

Não por acaso, Filisberto morre afogado, fato que torna literal a expressão figurada da força ambígua do deus das águas asteca, o Chac Mool. Desse modo, tanto a divindade (origem) quanto Filisberto (o mexicano herdeiro) recuperam sua relação de parentesco simbólico, mas, por outro lado, ambos são condenados à morte e, portanto, destituídos de suas raízes culturais. Logo, a enunciação oblíqua da narrativa nega a possibilidade de assunção do sagrado ancestral na cultura mexicana moderna. Trata-se, pois, da mobilização do ideograma da “maravilha”, unidade semântica constitutiva de um código determinado, que, nesse caso, provém das primeiras visões do novo mundo vulgarizadas por escrito, pelo europeu (CHIAMPI, 1980), utilizada para questionar o modo irracional por meio do qual a cultura pré-colombiana é vítima da degradação, pela ação do homem moderno, no México do século XX. Mais especificamente, na narrativa de Fuentes, constata-se o desenraizamento do mexicano moderno, resultado dos processos de aculturação e dessacralização de seus símbolos e mitos

ancestrais, deflagrados pela progressiva destruição da cultura que lhe dá origem, cuja consequência fundamental é a depauperação simbólica da sociedade mexicana, representada, no conto, pela transformação do deus mítico num índio empobrecido e descaracterizado na cidade.

Esse conto nos apresenta uma forte característica da narrativa do período, sua natureza essencialmente reflexiva, que a leva, por vezes, a procurar as razões da miséria, da estagnação e do atraso ainda hoje constitutivos da realidade latinoamericana, e a desconfiar de que, simbolicamente, no presente, tais razões podem ser encontradas na leitura atenta de fragmentos (textos, objetos, etc.) tanto do presente quanto do passado, que portam marcas capazes de remeter a um passado e a um presente de dominação e exploração, pautados na perspectiva dos centros, que não apresentam qualquer preocupação política e ética com a alteridade e a subjetividade do indivíduo latinoamericano enquanto ser social, e alimentam um processo que procurou promover, por vezes, a coisificação de seus indivíduos.

Presente e passado se assemelham, na narrativa latinoamericana dos anos 70-80, porque estão diretamente relacionados ao horror que a violência simbólica operada pelas instâncias de controle e regulação do sistema produtivo (metrópole/Estado, no passado; mercado, no presente) promoveram, em cada um desses momentos, por meio da substituição dos códigos e valores locais por outros transferidos da realidade do colonizador – no passado, os mitos e a religião, a língua, os costumes; no presente de tais narrativas, novos mitos, agora da sociedade de consumo, novas linguagens massificadas pelos *media*, novos costumes estrangeiros, que vão do modo de vestir ao modo de falar e aos objetos, produtos desejados e comportamentos transformados em objetos de desejo.

Em seu texto “Pensamentos e visões de um decapitado” (1929), Benjamin nos apresenta uma metáfora fértil para refletirmos sobre este tema. Numa pesquisa com um magnetopata especializado, o narrador do referido texto diz ter constatado ou testemunhado

uma espécie de interrogatório científico a uma cabeça recém-decapitada, para saber se ela teria capacidade de pensar por alguns segundos depois de separada do tronco. Imediatamente após ter sido decapitada, diz o narrador,

O Sr. D. me segurou pela mão (eu estava sob sua influência magnética), levou-me até a cabeça em convulsões e me perguntou: “O que está sentindo? O que está vendo?” A emoção me impedia de responder na hora. Mas logo depois gritei, com extremo pavor: “horrrível! A cabeça pensa!”. Agora estava querendo me livrar do que inevitavelmente iria acontecer, mas era como se um pesadelo me segurasse. A cabeça do executado enxergava, pensava, sofria. E eu via o que ele via, entendia o que ele pensava e sentia o que ele sofria. Quanto tempo durou? Três minutos, como me disseram. O executado deve ter pensado: trezentos anos. (BENJAMIN, 1986b, p. 176-177)

Metaforicamente, podemos pensar, pois, o presente da narrativa latinoamericana do período aqui estudado como semelhante a essa cabeça. Deslocada de seu corpo, ela, no entanto, enxerga o seu tronco perdido, pensa sua condição presente e sofre com a impossibilidade de exprimir, por meio de linguagem comum, o seu sofrimento. Essa impossibilidade está relacionada a diversos motivos, entre eles: a censura às artes e a repressão política, na América Latina e, paralelamente, o esgotamento da linguagem realista herdada do século XIX. Por fim, tal impossibilidade também se dá pela perda da linguagem comum, em razão da fragmentação social e de sua crescente substituição pela linguagem dos *mass media*.

A primeira impressão mais distanciada dessa cabeça é a de que ela está, de fato, cortada, e, portanto, jamais resgatará seus vínculos orgânicos com o tronco perdido. A segunda, bastante dolorosa, resulta de uma ilusão: o decapitado acredita ainda poder colocar as mãos sobre a cabeça, mas ele não pode, está na iminência da morte. A terceira, e mais terrível, é a de que este sofrimento talvez se estenda para toda a eternidade.

Ora, a reflexividade potencial da “nueva novela”, especialmente nos textos cujas histórias narradas se desenvolvem no espaço urbano, se caracteriza, pois, por explicitar, em

sua imanência textual, a sua condição de desvinculada do passado mítico ou mitificado, em geral, por meio da paródia. Tal procedimento escritural produz, nessa produção literária, o efeito de autoavaliação, mesmo que a perspectiva de vinculação empreendida se dê em relação a outros mitos. Além do mais, essa narrativa, com sua abertura à experimentação e a outras linguagens, aponta para o fato de que os procedimentos e a linguagem da narrativa que lhe é anterior talvez sejam insuficientes para, no seu presente, expressar a fragmentação a que ela está submetida, tanto como instância linguística material quanto como forma orgânica delineada pela modernidade. E suas perspectivas são, também, de horror, na medida em que o presente se lhe afigura como uma realidade marcada pela violência simbólica e pela violência de fato. A percepção de que a história das civilizações latinoamericanas, no passado e no presente, constitui-se como história de barbárie e sofrimentos acaba por projetar-se, por vezes, nessas narrativas, com um rastro de melancolia.

Tal percepção põe em dúvida as certezas do projeto da modernidade latinoamericana sobre o curso de sua história de desenvolvimento, independência e progresso, e lhe impõe novas questões, entre elas: qual a verdadeira imagem do passado e como tal imagem pode ser mobilizada para a compreensão do presente e da problemática identidade latinoamericana, no período em questão? Por meio de uma linguagem que, por vezes, parece assumir um tom de júbilo, supostamente pouco consciente de si e do outro, incorporando os códigos e os discursos das esferas políticas e econômicas reguladoras de seu presente, essa literatura busca articular passado e presente por meio de procedimentos e temáticas variados. Isso, de tal maneira que ambos sejam transformados, no âmbito da linguagem – o que também transforma seus modos de representar as temporalidades e as identidades no universo latinoamericano urbano da segunda metade do século XX. Nesse sentido, essa literatura é fortemente documental, na medida em que reconstrói leituras e interpretações do passado histórico e cultural da América Latina, apontando para a natureza discursiva dessa representação e para a

natureza politizada dos códigos que ela mobiliza em seus discursos. Trata-se, portanto, de uma maneira de tentar reconstituir, pelo imaginário, uma fronteira que se mostrou impermeável à percepção do primitivo em nós mesmos, mas cujas marcas ecoam permanentemente no presente, em seu caráter difuso, por vezes com um aspecto lamentável.

A preocupação com as transformações da própria América Latina na narrativa dos anos 70-80, concretizada em seus traços escriturais especialmente por meio da incorporação de discursos e textos popularizados pela cultura de massa, lhe confere, pois, um efeito crítico de revelar-se síntese da condição da linguagem de seu romance e de seu presente, e constitui o resultado de uma profunda reflexão acerca de sua condição, ao longo de sua trajetória ao longo do século XX. Em resumo, nas palavras de Emir Rodríguez Monegal sobre a narrativa da última fase do *boom* (ou o pós-*boom*),

Con esta novela [*De dónde son los cantantes*] de Sarduy, así como con *La traición de Rita Hayworth*, las obras de Néstor Sánchez y *Gazapo*, de Sainz, el tema de la novela latinoamericana que había sido puesto en cuestión por Borges y por Asturias, que habían desarrollado deslumbrantemente desde distintos campos magnéticos Lezama Lima y Cortázar, que es enriquecido, metamorfoseado, fabulizado por García Márquez, por Fuentes y Cabrera Infante, llega ahora a un verdadero delirio de invención prosaica y poética a la vez. Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela. El lenguaje como la "realidad" única y final de la novela. El medio que es el mensaje. (MONEGAL, 1968, p. 62-63)²⁰

Essa é, pois, a característica fundamental desse romance: ser linguagem. Como trajeto fundamental da quarta geração de narradores do *boom*, seguindo a perspectiva de Emir Rodríguez Monegal, se promove uma abertura à experimentação, do que resultam romances

²⁰ Com este romance [*De dónde son los cantantes*], de Sarduy, bem como com *La traición de Rita Hayworth*, com as obras de Néstor Sánchez e com *Gazapo*, de Sainz, o tema do romance latinoamericano que tinha sido colocado em questão por Borges e por Asturias, que Lezama Lima e Cortázar tinham desenvolvido brilhantemente a partir de campos magnéticos diferentes, que García Márquez, Fuentes e Cabrera Infante fabularam, chega a um verdadeiro delírio de criação prosaica e poética, simultaneamente. É o tema que está na raiz do romance latinoamericano mais novo: o tema da linguagem como lugar (espaço e tempo) no qual, de fato, a novela acontece. A linguagem como a "realidade" única e final do romance. O meio é a mensagem (MONEGAL, 1968, p. 62-63 – tradução nossa).

que se negam, na medida em que se constituem por meio de técnicas narrativas que se propõem, ao mesmo tempo, criar o efeito de ilusão, no âmbito da história narrada, e escancarar para o leitor a artificialidade e o caráter construído de tais procedimentos.

Procurando relacionar tal linha de criação literária aos desdobramentos mais gerais da narrativa contemporânea, podemos acrescentar, ainda, que a síntese operada pelos narradores do chamado *pós-boom* se deve ao fato de que o novo, o velho, o primitivo e o atualíssimo são justapostos, nos discursos e nos textos mobilizados pela linguagem empregada pela indústria cultural, como se fossem contemporâneos uns dos outros e, desse modo, todas as marcas culturais que cada signo porta, cuja historicidade é fundamental para a compreensão e para as conotações que ele implica, tornam-se difusas e, até mesmo, imperceptíveis. Por outro lado, a realidade latinoamericana também se constitui da coexistência do pré-moderno, do moderno e, mesmo, do pós-moderno, de modo que o obscurecimento das fronteiras da história promovido pela indústria cultural pôde ser tomado pelos narradores do período como metáfora expressiva da sobreposição de tempos e culturas que constituem o conceito de “latinoamericano”. Tal visão constitui um novo modo de perceber, na contemporaneidade, o primitivo e a tradição presentes da literatura na América Latina.

De certo modo, é esse movimento que a produção literária latinoamericana dos anos 70-80 flagra. Esse movimento é oblíquo, na medida em que pode despertar o leitor para refazer o processo histórico pelo qual o signo mobilizado passou, desde sua gênese até o uso que se faz dele, no presente, o que significa que esse procedimento porta uma potência crítica, mas, por outro lado, pode promover um apagamento dessa rede de significações e das marcas da história e da cultura que permeiam o signo e, nesse sentido, pode se constituir num modo de obscurecer a história e torná-la inacessível para o leitor. Portanto, a literatura do *pós-boom* acaba por materializar, no corpo de sua linguagem, a crescente presença de objetos e imagens, especialmente no universo urbano, que desencadeia, desde então, um processo intenso de

superposição semiótica, que

tem como condição (e produz como consequência) uma modificação na concepção do espaço, que agora se reverte no suporte material necessário para a veiculação de mensagens. Como algo do qual se pode apropriar, como algo que pode ser vendido e alugado, o espaço adquire uma autonomia maior em relação ao sujeito, e torna-se uma instância potencialmente antagônica a ele. O que antes era uma categoria vazia converte-se em uma dimensão passível de exploração [e de significação] (DURÃO, 2008, p. 46-47).

E, por essa razão, o local e o universal, o novo e o antigo, os deuses míticos pré-colombianos e os “deuses” mitificados pelo cinema e pelo rádio são justapostos nessas narrativas, integrando um mesmo espaço – o espaço narrativo –, que se abre, também, nesse caso, para o espaço à utopia (ou espaço da utopia). Tal estratégia pode ser lida como marca de faltas e desejos dos indivíduos representados em tais narrativas, pois

A utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor a que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar. A utopia é assim duplamente relativa. Por um lado, é uma chamada de atenção para o que não existe como (contra)parte integrante, mas silenciada do que existe. Pertence à época pelo modo como se aparta dela. Por outro lado, a utopia é sempre desigualmente utópica, na medida em que a imaginação do novo é composta em parte por novas combinações e novas escalas do que existe. Uma compreensão profunda da realidade é assim essencial ao exercício da utopia. (SANTOS, 1999, p. 278)

A literatura de que tratamos, aqui, mostra-se, então, como linguagem profundamente crítica de sua própria condição enquanto matéria e produto do discurso. A superposição de formas escriturais, gêneros literários e textuais, culturas, estilos e estilemas operada pelos escritores do pós-*boom*, nos anos 70-80 na América Latina, não poderia constituir, portanto, aquele espaço vazio onde age o desejo presente na relação entre autor, texto e leitor, para pensar aqui em Roland Barthes (1987), criando uma fenda a partir de onde se torna possível a experimentação enunciar-se e enunciar a diferença? Essa mudança na ótica sob a qual a Modernidade havia se constituído cria condições para que, então, no campo das manifestações

artísticas, e mais especificamente as literárias, que, aqui, nos interessam de fato, a atenção do desenvolvimento artístico se volte para a entrega à linguagem enquanto campo de experiência e de experimentação, ou, nas palavras de Jítrik (1979, p. 236), para a “experiência das formas”. De certo modo, é “como se essa absurda e última aposta na linguagem e na comunicação desenhasse ainda a figura frágil de uma possível humanidade” (GAGNEBIN, 1994, p. 125).

A crítica da América Latina dos anos 70-80 e da linguagem que lhe é contemporânea, nessa literatura, não adviria, pois, da consciência, presente em tais narrativas, de que elas são a expressão de uma melancolia que a linguagem convencional não pode, tranquila ou linearmente, expressar? Como insistir, por exemplo, na alienação de um romance como *La guaracha del macho camacho* (1985), de Luis Rafael Sánchez, que, por um lado, adere à perspectiva de personagens alienadas, imersas num mundo calcado em signos da sociedade de consumo, mas, ao mesmo tempo, sob a ótica da mesma guaracha que dá mote ao romance – supostamente despolitizada e alienada – observa, ironicamente, que, em Porto Rico, “La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de alante que pal de atrás.” (SANCHEZ, 1985, p. 11)?²¹ Ao mesmo tempo em que assume a própria linguagem cotidiana, distante do padrão culto de linguagem, supostamente pouco envolvida com uma visão crítica da realidade histórico-social do país, o fragmento da guaracha, que o autor apresenta como sendo o “lema” do romance, denuncia que, em Porto Rico, o discurso do progresso ou do regresso significam, em geral, a mesma coisa (“Lo mismo pal de alante que pal de atrás.”), pois o país vive na imobilidade, situação metaforizada pela própria narrativa, que se desenvolve durante um engarrafamento de fim de tarde, na capital do país, San Juan.

²¹ “A vida é uma coisa fenomenal. Tanto faz pra frente quanto pra trás.” (SÁNCHEZ, 1985, p. 11 – tradução nossa) Uma tradução que busque expressar, em português, a riqueza sonora desse trecho, deveria procurar transpor para o português algum elemento sonoro expressivo que compense a reiteração dos fonemas /l/ e /s/ presentes no original, que aparecem em “La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de alante que pal de atrás” e constituem e um elemento rítmico e melódico. Por isso, apesar de provocar uma alteração no original, talvez convenha traduzi-lo por: “A vida é mesmo demais. Tanto faz pra frente quanto pra trás.” Desse modo, a repetição do fonema /s/ recupera, em parte, a sonoridade do original e mantém o mesmo princípio rítmico.

Como já observou Hauser (1972), a questão da arte, em sua relação com as massas e os produtos a elas destinados consiste em ampliar, o mais possível, os horizontes de ambas. E como fazer isso, no contexto em que escrevem os escritores latinoamericanos, nos anos 70-80? A produção experimental à qual se vinculam Puig e Abreu procura fazê-lo incorporando, no corpo da linguagem que mobiliza, as estruturas e linguagens que lhe são contemporâneas e, potencialmente, expressivas dos modos de agir e de pensar de sua época. Tal perspectiva se relaciona, no âmbito da literatura, à eclosão da chamada crise da técnica.

1.2. CRISE DA TÉCNICA: QUESTIONAMENTO DA LINGUAGEM

O conceito de “técnica” pode ser analisado, ao menos, a partir de três direções: técnicas simbólicas e cognitivas, técnicas de comportamento e técnicas de produção. No entanto, pelo modo como a noção de técnica foi relacionada ao trabalho, interessa-nos a técnica enquanto conceito vinculado ao sistema de produção. Como saber, a técnica pode ser tomada numa acepção atemporal ampla, significando todo e qualquer conhecimento de ordem prática que possa ser mobilizado para a realização de uma tarefa. Como conceito inserido na ordem capitalista dos modos de produção, no entanto, ela não é atemporal, é histórica. Como tal, o conceito de técnica surge, então, diretamente relacionado à modernidade industrial europeia, cujo processo de desenvolvimento pode ser notado desde o século XVIII, fundamentalmente, mas que se torna mais nítido a partir da Revolução Industrial, na Inglaterra, e da Revolução Francesa, na França. Como substantivo, no entanto, o termo é mais recente e se associa a conhecimento, de certa forma, especializado, com vistas à obtenção de resultados pré-definidos, por meio de um método. A acepção específica da palavra “técnica” relacionada à arte, por sua vez, é, de um modo geral, posterior, e data, aproximadamente, das

décadas de 1840 ou 1850, nas línguas europeias.²²

Enquanto instrumento de produção, a técnica é um advento do desenvolvimento tecnológico, o qual está, por sua vez, nos séculos XIX e XX, diretamente associado às ideias de progresso vigentes na Europa, especialmente a partir da chamada dupla revolução (Revolução Francesa, ainda no final do século XVIII, e segunda Revolução Industrial, já no século XIX). Em sua gênese, o moderno conceito de técnica se relaciona à arte e a alguma habilidade especial para fazer ou executar algo com bom desempenho ou perfeição. E, como conceito, por sua vez, surge, ainda, associado ao artesanato, na medida em que boa parte da produção do período inicial da industrialização começou com o chamado sistema doméstico, em vez de fábricas, no qual os trabalhadores, muitos deles artesãos, trabalhavam em suas próprias casas com a responsabilidade de entregar a produção a mercadores que, futuramente, com a especialização das funções, seriam seus patrões.

Na medida em que a modernidade associa o fazer artístico a um fazer técnico e, de certo modo, a um trabalho, a “criação” artística pode, pois, ser pensada no âmbito do conceito de técnica decorrente de sua acepção associada às forças produtivas, e passa a basear-se, então, numa dinâmica que “*produz para consumir e cria para produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração.” (MOLES, 1972, p. 20-21, destaques do autor).

Nesse sentido, a técnica se constituiu como um conceito, ao mesmo tempo, econômico – no contexto do capitalismo liberal – e cultural, sendo que sua manifestação mais forte no plano da produção cultural está vinculada ao romance (burguês) do século XIX.²³ Na verdade, o surgimento, mais ou menos simultaneamente, do conceito de técnica associado à industrialização, às ciências e as artes nos mostra que essas três grandes áreas – da economia, do conhecimento científico e da cultura – contraíram um tipo de relação, digamos, de diálogo,

²² Cf. Simpson e Weiner (1989), Robert (1972), Corominas, (1954), Battisti e Alessio (1975) e Houaiss (2007).

²³ Esse desenvolvimento é coerente, também, com o projeto da modernidade, de compatibilizar instâncias, por si mesmas, incompatíveis, como autonomia, solidariedade e identidade, emancipação e subjetividade, igualdade e liberdade. Cf. Santos (1999).

coexistência e transformação que, até então, nunca havia sido tão expressivo na história da humanidade.

A percepção da complexidade na qual se desenvolve o conceito de técnica nos permite, então, entender sua historicidade. Entendida como um fenômeno integrado a uma temporalidade, podemos, sim, admitir que, depois de reconhecer seu momento institucional, no auge da época burguesa, ela entra num processo intenso de desintegração enquanto ideia, que já se nota no próprio século XIX e que se tornará irreprimível no século XX. Esse processo se instala na medida em que suspende a ideia de substituição de um novo por outro mais novo, movido pelo próprio desencanto da ideia de técnica, ao que se associa, também, o sentimento (e a necessidade de assunção) da perda de experiência pelo homem moderno. Tal sensação, digamos assim, de vazio no desenrolar da história da modernidade altera o movimento (mitificado) do longo processo de desenvolvimento da ideia e, mesmo, da concretização da técnica como fenômeno moderno, no qual, pela força condutora da ideia de modernidade, o novo criava condições para o advento do mais novo.

Sem dúvida, a técnica, enquanto possibilidade das formas e enquanto conceito, nunca seria desprezada pelo homem moderno, desde que passou a fazer parte da consciência desse homem. Na verdade, estamos chamando a atenção para um processo que acarretou a debilidade da relação de sujeição do homem moderno às demandas do sistema de produção, por meio do recurso à técnica, como um instrumento de controle e de padronização das ações e dos processos de produção modernos. A crise do conceito de técnica funcionou como desencadeadora de um processo de desconfiança em relação à ideia de progresso, o que proporcionou novas vertentes de reflexão sobre a história (dentre as quais o Marxismo é a mais significativa, ainda hoje).

Sob um olhar retrospectivo, pode-se estabelecer uma trajetória síncrono-diacrônica (possível) na qual se verifica que o desenvolvimento artístico, a partir do moderno conceito de

técnica, se deu associado à tensão entre tal conceito e o de progresso, numa relação geralmente desconfiada, ora mais ora menos radical. Desse modo, falar em crise do conceito de técnica não corresponde, necessariamente, à crise da técnica enquanto conquista tecnológica e instrumental, mas, sim, crise enquanto conceito que, tomado sob uma crença inquestionada – a de associação ao progresso material e humano – seria capaz de reger, humana e democraticamente, os rumos da história.

O desenvolver da técnica enquanto ideia se dá, pois, a partir de uma realidade europeia potencialmente autoritária, de um lado, pela crença no progressismo, e revolucionária, de outro, pelas transformações de ordem político-econômica que culminaram com o processo da dupla revolução (industrial e francesa). Nesse mesmo contexto, o desenvolvimento e a difusão da técnica como conceito e como instrumento associado ao progresso entrou em choque, pela incompatibilidade com a própria ideia de cultura e de civilização do homem moderno, por causa da conformação estrutural do espaço social em que o homem moderno se situa (e, nesse sentido, a Paris que nos é apresentada por Baudelaire é exemplar). Tal tempo lhe oferece as mostras do que, associado a tais ações, se manifesta como sendo a materialização da barbárie e do caos modernos, simultaneamente às ações do progresso. Esse paradoxo imprime ao homem da Modernidade um sentimento de culpa, decorrente do fato de que tal situação degradada foi engendrada e concretizada pelas ações dele, o que se torna um problema para o desenvolvimento da própria civilização moderna.

A técnica, enquanto conceito, no campo da literatura, se especializa, também, como trabalho, seguindo, pois, o projeto moderno de vinculação e correspondência de seus princípios norteadores: a racionalidade estético-expressiva da arte e da literatura; a racionalidade moral-prática da ética e do direito; e a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica (SANTOS, 1999).

No campo do fazer literário, a ideia de técnica como um saber instrumental capaz de

criar efeitos estético-expressivos será a tônica do romance realista do século XIX. Percebe-se, pois, que tal noção de técnica é apropriada pela literatura, que a desloca para o desenvolvimento de procedimentos de focalização e de narração que expressam, também, a visão de mundo de uma época. O narrador onisciente, por exemplo, típico do romance realista e, mesmo, do romance policial até o início do século XX, bem como o descritivismo e a busca pela objetividade nos modos de se contar uma narrativa constituem transposições da visão racionalista e objetiva do mundo para a esfera do literário, dentro dos limites e das características intrínsecas à sua matéria. Em certo sentido, essa é uma das forças narrativas do realismo oitocentista e está em correlação direta com a força do racionalismo científico vigente nos modos de pensar de então.

Com as vanguardas artísticas do século XX, entretanto, a ideia de técnica enquanto racionalidade instrumental capaz de levar ao progresso social se vê fortemente questionada, razão pela qual possibilidade de expressão estético-expressiva se vê forçada a buscar novos paradigmas. A experiência da crise político-econômica iminente desde o início do século XX e o horror da Primeira Guerra Mundial, na qual a tecnologia foi mobilizada de modo, até então, impensável, puseram em evidência as possibilidades destrutivas e segregacionistas vinculadas ao potencial do desenvolvimento técnico, conduzindo a um processo de vulgarização da noção de técnica como promoção do progresso e, simultaneamente, à negação da ideia de um racionalismo inerente à técnica. As vanguardas artísticas europeias do início do século dão uma mostra desse primeiro momento de crise da noção de técnica racionalista dos modos de produção, ao buscarem, na esfera de seus procedimentos criativos, novos modelos norteadores para as técnicas escriturais e representacionais. O surrealismo, por exemplo, caracterizou-se pelo questionamento do racionalismo enquanto ideia e, no campo dos procedimentos escriturais, investiu na desestabilização do domínio absoluto do indivíduo sobre a forma, pregando a primazia da subjetividade sobre a racionalidade herdeira da

máquina e de seus modos de funcionamento, ao assumir como núcleo de suas possibilidades criadoras o inconsciente. Nesse sentido, propôs o distanciamento das técnicas escriturais e artísticas pautadas no pleno controle do eu e dos procedimentos de escrita, o que caracterizou, em certa medida, uma forma de projetar o desejo dos surrealistas pela emancipação do homem em relação às instâncias reguladoras, tanto psicológicas quanto econômicas e culturais, de seus modos de pensar e de agir.

O fato de que as vanguardas modernistas se articularam num momento turbulento, que culminou com a experiência da guerra, e o fato de que, em geral, ainda estavam ativas no momento de reorganização e reconstrução dos escombros deixados pelo conflito mundial, de modo a atestarem a impossibilidade de expressão racional do horror decorrente da experiência vivida, fez com que elas, enquanto movimentos estéticos e ideológicos, lançassem um olhar cada vez mais desconfiado ao caráter pretensamente objetivo, analítico e crítico da realidade, acabando por enxergar na racionalidade que subjaz à técnica uma expressão de vazio.²⁴ Nesse sentido, alguns dos procedimentos construtivos que as vanguardas mobilizaram são ilustrativos de sua desconfiança em relação à efetiva contribuição das ideias racionalistas de técnica como possibilidade de detenção absoluta de controle sobre os objetos, no mundo e, por metáfora, sobre o próprio mundo. No campo dos procedimentos criativos, a abertura à perspectiva múltipla, com o Cubismo, em Picasso, por exemplo, aponta para os limites da perspectiva clássica vinculada à produção do efeito realista e funciona como uma denúncia de sua historicidade na medida em que o efeito de real observável, engendrado pelas técnicas de representação realistas, resulta de uma visão na qual se representa uma imagem homogênea do todo, marcada pela ideia (questionável) de totalização.

²⁴ Posição singular a esse respeito ocupa o Futurismo, por seu afã pelo progresso, pelo novo, pelo moderno, pela velocidade. Se, por um lado, seu tom de celebração em relação ao novo aponta, também, para a perda de seus vínculos com o passado e, portanto, o movimento constitui mais uma manifestação da própria dinâmica da modernidade, por outro lado, seu discurso não deixa de apresentar afinidades com as concepções de desenvolvimento, progresso e perfeição que, nas décadas seguintes, alimentaram as experiências nazifascistas, na Europa. Cf. Teles (1997). Diametralmente oposto, em termos estéticos e ideológicos, é o Dadaísmo, desconfiado e crítico das bases em que se assentavam as próprias poéticas das vanguardas modernistas.

Até as primeiras décadas do século XX, talvez até a metade do século, são os efeitos sociais do progresso técnico que colocam em xeque, sob a forma de fratura, a eficácia da técnica como instrumento que produz automaticamente o bem estar do homem. A partir da segunda metade do século XX, porém, é a própria noção de progresso, concebido como efeito da técnica desde os primórdios do projeto da modernidade, que entra em crise. Na verdade, o surgimento do conceito de técnica de produção, marcado pela industrialização e pela criação da linha de montagem, traz, em si, em sua própria constituição, as condições que, pouco a pouco, vão levá-lo à crise, uma vez que o aperfeiçoamento e as transformações com vistas à otimização da técnica contribuíram para a gestação de uma visão ingênua de progresso segundo a qual a articulação de técnica e razão colaboraria, automaticamente, para o aperfeiçoamento do homem. As primeiras crises do capitalismo, ainda no período de 1789-1848, mostraram que tal ideia era frágil e questionável – ideologia, portanto, no sentido negativo do termo.

Depois de reconhecer seu momento institucional, no auge da época burguesa, a ideologia da técnica, como ideia associada ao sistema de produção capitalista, entra num processo intenso de crítica, que já se indicia no próprio século XIX e que se radicalizará no século XX.

De fato, esse processo se instala na medida em que entra em crise a ideia de substituição de um novo por outro mais novo, movido pelo próprio desencanto em relação ao projeto da modernidade.²⁵ Tal fratura no desenrolar da história da modernidade altera o

²⁵ Santos (1999), ao notar a desconfiança evidenciada nas artes e na cultura em geral acerca do projeto da modernidade, ao longo das últimas décadas do século XX, toca a ponta de um *iceberg*. Na verdade, trata-se, paradoxalmente, ainda, da dinâmica própria da modernidade, em cuja base está a ideia de transformação, por vezes sob nova roupagem ou vista como inovação. Nas palavras de Octavio Paz, que, no início da década de 70 do século XX, analisa as bases estruturais da modernidade, “o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um recomeço.” (PAZ, 1984, p. 17). Desse modo, a própria ideia de crise não é, necessariamente, algo negativo dentro do projeto moderno, pois se trata de um dos elementos estruturais de sustentação da tradição moderna, a qual, na acepção de Paz, é, justamente, a tradição da ruptura. Interessa-nos, aqui, entretanto, o fato de que, sob distintos modos de manifestação na produção literária de cada autor, ao longo dos anos 70-80 do século XX, pode ser observada a crise da ideia de modernidade artística, que supõe, de certo modo, que fazer arte é criar uma realidade à parte e autossuficiente. Sobre a ideia de uma arte à parte e

movimento, ideologicamente criado, do longo processo de desenvolvimento da ideia de técnica e, mesmo, de sua concretização como fenômeno moderno, segundo o qual, o novo criava condições para o advento do mais novo, sucessiva e ininterruptamente.

O paradigma no qual se assentam as concepções de técnica criativa encontrado pela literatura pós-60, do qual partilha a literatura da “nueva novela”, se abre a limites perceptivos mais amplos, tributários dos avanços nos estudos da psicanálise, da linguística e história modernas, que passaram a questionar toda noção de desenvolvimento linear e progressivo da história humana. Por outro lado, também esse paradigma age, em certo sentido, do mesmo modo que as vanguardas que questionaram o realismo burguês oitocentista, e do mesmo modo que estas em sua época, em nome do realismo.²⁶

Conforme nota Auerbach (1956), “na literatura moderna, todos os personagens, quaisquer que sejam o seu caráter e a sua posição social, na alta política ou restrita ao meio doméstico, podem ser representados pela arte de modo imitativo, e na maioria das vezes são, de modo duro, problemático e trágico” (AUERBACH, 1956, p. 37).²⁷ Auerbach pretende mostrar que, em contraposição às literaturas antigas, nas quais havia uma tendência à rígida correspondência entre os gêneros (épica, tragédia e comédia) e a natureza das realidades representadas (elevada, problemática ou vulgar), as literaturas modernas (do realismo do

autossuficiente, Cf. Paz (1984), para quem tal paradoxo confirma e afirma a modernidade da arte moderna, haja vista que, por ser, fundamentalmente, crítica e autocrítica, ela nega sua modernidade e critica sua linguagem e seus próprios significados, questionando-se, pois, enquanto objeto.

²⁶ Nas palavras de Benedito Nunes, trata-se de um modo encontrado, por meio dos desdobramentos internos da narrativa, para o desajuste ou a nova articulação com a realidade se declararem. Realidade, nesse sentido, significando um certo modelo de realidade. Desse modo, o questionamento dessa literatura procura transgredir

uma espécie datada de realismo [...].// Trata-se do realismo oitocentista, mais propriamente do naturalismo, a que corresponde o romance como estrutura unilinear, cenográfico quanto ao espaço, estático quanto ao tempo, objetivista quanto à visão das personagens, acontecimentos e situações, reprodutivo de cenas interiores ou exteriores, psicológicas ou sociais da “vida real”, modelo via de regra ingênuo, despercebido da ilusionística e deformante trama de representações do senso comum, isto é, das representações sociais e das concepções de mundo, de que descendem, através da linguagem, os universos simbólicos da literatura” (NUNES, 1983, p. 46).

²⁷ “En la literatura moderna, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, como de alta política o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados por el arte imitativo, y lo son la mayoría de las veces, de manera severa, problemática y trágica” (AUERBACH, 1956, p. 37 – tradução nossa).

século XIX para cá) ampliaram os limites do realismo, representando a vida cotidiana de modo a aproximar o representado e o convencionalmente aceito como real. Em termos procedimentais, isso corresponde a uma maior abertura aos modos de falar próximos à coloquialidade e a um investimento na profundidade psicológica de personagens, mesmo que sua realidade imediata não se identifique com uma condição social ou com uma causa considerada elevada. Nesse sentido, Auerbach considera, ainda, que é típico das literaturas modernas o potencial de representação de quadros histórico-sociais e econômicos significativos para o desenvolvimento narrativo, isto é, que esses fatores, na narrativa moderna, são mobilizados para a constituição de representações simbólicas norteadoras de conflitos dramáticos envolvendo personagens com uma psicologia complexa (é o caso, por exemplo, de Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, de Dostoievski), e não apenas para a figuração descritiva de quadros gerais secundários pouco importantes para o conflito dramático. Logo, o cotidiano representado de modo realista, em sentido amplo, por vezes marcado pela estratificação cultural e vinculado ao estado psicológico de personagens, é, segundo o autor, capaz de influenciar, coerentemente, suas ações e seus conflitos internos entre o ser e o fazer ou entre o ser e o parecer, prestando-se, portanto, a um profundo investimento narrativo em situações problemáticas e, potencialmente, representativas de realidades histórico-sociais amplas.²⁸ Auerbach (1956) já observa, também, que o advento do cinema ampliou as possibilidades de representação mimética da literatura, pelo fato de ter tornado comum à percepção humana e ao imaginário do leitor e do espectador a apresentação simultânea ou

²⁸ Não é difícil notar, pois, que, para Auerbach, o romance (e especialmente o romance realista do século XIX) é o gênero que cumpre de modo mais eficiente tal função, nas literaturas modernas. Essa perspectiva encontra correspondência, também, na visão de Lukács acerca do romance enquanto gênero. Em seu “Ensaio da tipologia da forma romanesca” (LUKÁCS, s.d), Lukács considera o que chama de romance de superação das formas sociais, que corresponde, de certo modo, ao romance desenvolvido pela escola realista do século XIX, como sendo ilustrativo, no romance moderno, do distanciamento entre o herói e os deuses e da descentralização daquele, que adquire um destino comum. Desse modo, dá-se uma problematização da natureza do próprio tempo do romance, em que se flagra a ausência de uma duração efetiva. Nessa esfera de realidade, segundo Lukács, o homem aparece, então, enquanto homem, o que o torna, paradoxalmente, isolado e incomparável, logo, marcado pelo caráter de contestação aos modelos sociais e por uma nostalgia idealista calcada, ainda, na ideia de um passado perdido, de cuja perda o próprio indivíduo se sente culpado.

próxima, no espaço e no tempo, de lugares e situações potencialmente distantes ou desconectadas.

Nós podemos observar, então, que, em cada caso, um sentido particular da noção de realidade se especializa, justificando as escolhas procedimentais dos artistas, que se propõem representar a realidade, ora em nome da verossimilhança, como no realismo da escola homônima, no século XIX, ora multiplicando os pontos de vista sobre um determinado objeto, procurando torná-lo mais palpável, como a arte cubista, ora criando realidades utópicas (ou distópicas), como no realismo maravilhoso, etc.²⁹ Isso se dá, retomando Auerbach (1956), de modo que, do entrecruzamento, da complementação e, mesmo, da contradição de perspectivas e de pontos de vista, possa surgir, na realidade representada e mediada pela linguagem, uma visão sintética do mundo, ou, ainda, a problematização, no nível do desejo, da possibilidade de representação mimética do mundo mediada pela linguagem.

Nota-se, portanto, que não houve, propriamente, um descrédito da técnica em si, mas uma crítica da ideologia a ela associada na modernidade. Na chamada pós-modernidade, a

²⁹ Isso se dá, ainda, porque a própria noção de realismo é bastante complexa. Roman Jakobson, no texto “Sobre el realismo artístico” (1921), discute o uso do termo “realismo” como elemento terminológico empregado pela crítica de arte e chama a atenção para o fato de que, na maioria das vezes, a noção de realismo é empregada como se fosse um conceito bem determinado, identificado com a verossimilhança e com a noção de verdade, herdeira do cientificismo do século XIX, como se se tratasse de uma ideia atemporal. Como todo conceito, o de realismo também é histórico. Jakobson mostra que ele se deve ser analisado tanto do ponto de vista a) do emissor (uma obra pode apresentar uma intenção ou uma proposta realista e cumpri-la ou não) e b) do receptor (uma obra pode não apresentar uma intenção ou uma proposta realista e, no entanto, ser recebida como tal, pelo público, em geral, e pela crítica, em particular). Para o estudioso, a partir da justaposição de recortes históricos, há, sempre, duas ambiguidades possíveis para cada ponto de vista acerca do realismo, que são: a¹) a tendência à deformação dos gêneros vigentes, entendida como uma aproximação à realidade, em razão de transformações histórico-culturais, sociais, tecnológicas ou perceptivas – é o que se nota nas propostas das vanguardas modernistas, em nome do realismo; e a²) a tendência conservadora restrita a uma tradição, que é interpretada como sendo a mais próxima da realidade – é o que ocorre quando a crítica julga o caráter realista de uma obra do século XX tomando como paradigma a escola realista do século XIX. No caso “b”, as possibilidades são: b¹) o receptor é um revolucionário em relação aos códigos e aos padrões vigentes e tende a identificar as mudanças no(s) modo(s) de representação em nome do realismo como uma aproximação da realidade, valorizando, portanto, as transformações operadas em tal(is) modo(s) de representação; e b²) o receptor assume uma posição conservadora em relação ao(s) modo(s) de representação empregado(s) e tende a considerá-lo(s) uma deformação de real. Desse modo, qualquer consideração rigorosa acerca do realismo deve, pois, observar sua vinculação histórica e ideológica, para não correr o risco de deformação do conceito, que, se deformado, corre o risco de ser visto, então, não um modo de representação, mas como um modelo prescritivo de criação ou de avaliação da arte, em geral identificada com um tipo de realismo determinado (o realismo da escola homônima do século XIX), o qual, por sua vez, ainda corre o risco de ser reduzido e simplificado. Cf. o texto de Jakobson, no livro *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, organizado por T. Todorov (2004), citado nas referências bibliográficas. Nesse texto, o autor discute, ainda, outros desdobramentos da noção de realismo, não mencionados aqui, pois só ressaltamos de sua discussão alguns aspectos que são importantes para a nossa reflexão.

técnica passa a ser vista com suspeição. As catástrofes e manipulações a ela vinculadas ganham destaque no processo de crítica por que ela passa dos anos 40-50 para cá.

A produção romanesca dos anos 70-80, na América Latina, ao voltar-se para a criação de uma realidade feita, fundamentalmente, de linguagem, se justifica em nome de uma representação realista da realidade latinoamericana contemporânea cujo pilar norteador é a concepção de que a linguagem constitui um meio de criação e legitimação de realidades, pois só a linguagem é capaz de conferir forma representável à expressão do pensamento humano. Se pensarmos nos romances que constituem nosso *corpus* de análise, veremos que Manuel Puig opta por um modo de representar a realidade por meio de procedimentos narrativos afins ao estado de desprendimento das coisas e de coisificação do homem; já Caio Fernando Abreu imita um retorno à técnica narrativa realista mais tradicional, cujo efeito é a explicitação de seu caráter construção linguística. Em ambos os casos, trata-se de uma literatura que se institui, conscientemente, a partir de um grande “como se”, num “sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

Essa literatura do *pós-boom* é irônica, sem dúvida, e nunca é inocente.³⁰ Tal perspectiva irônica não deixa de apresentar, entretanto, certo matiz romântico, na medida em que, apesar de estarem insatisfeitos com seu mundo presente, tais escritores, personagens e leitores, representados ou metaforizados nas narrativas do período, não se afastam do presente que questionam; ao contrário, até se apegam mais a ele, incorporando em sua linguagem os mitos, os símbolos e as formas de linguagem do universo que questionam. Desse “descompasso” interno resulta, pois, o envolvimento agressivo que marca tais obras, noção

³⁰ Cabe observar que, ao nos referirmos a Puig e a Abreu sobre o rótulo de *pós-boom*, procedimento que é, sem dúvida, metodológico, não se pode desconsiderar que os romances de ambos referidos por nós, que constituem os objetos de estudo dessa dissertação, não são contemporâneos entre si: o de Puig é de 1969, o de Abreu é de 1990, escrito entre 1985 e 1990. Na falta de melhor denominação, seguimos, neste estudo, referindo ambos os romances como obras do *pós-boom*, mas há que ter em mente que eles representam pontos extremos do desenvolvimento dessa última fase do *boom*, a saber, o seu início e a sua dissolução, respectivamente. Sobre o romance do *pós-boom*, Cf. Rama (1985), Chiampi (1996) e Villanueva e Liste (1991).

que, como observa Candido (1989), pode ser fundamental para se refletir sobre a literatura escrita a partir dos anos 70, na América Latina, pois, como nota Rosenfeld (1996), uma época marcada por transições, insegurança e impossibilidade de síntese explicativa exige, no campo da produção estética, a incorporação do estado de fluxo da percepção humana e a sensação de insegurança experimentada pelo indivíduo como sendo problemas pertinentes à própria estrutura da obra artística. Não deixa de ser, na verdade, uma característica fundamental do romance como gênero, talvez se possa dizer, haja vista que o romance

traduz, ainda que de maneira por isso mesmo abstrata, o sentido último de toda a criação artística como atmosfera, como significação de seu próprio conteúdo. Precisamente porque, [no romance], o olhar apreende o não-senso de sua pura nudez, sem nenhum comedimento, a força desse olhar que não conhece nem receio, nem esperança, confere-lhe o sacramento da forma; o não-senso torna-se forma enquanto não-senso; ei-lo eternizado; a forma acolheu-o, ultrapassou-o, libertou-o. (LUKÁCS, s.d., p. 55)

Talvez por isso, então, a produção narrativa dos anos 70-80, sob ação dos *mass media* e da indústria cultural se constitua, na América Latina, de modo permanentemente ambíguo, como uma fenda, que, ao mesmo tempo, pode resultar em alienação ou pode mostrar as opacidades vinculadas aos discursos e aos materiais (signos) incorporados e mobilizados por suas narrativas, sustentando, com isso, a sua potencialidade crítica e politizada. Não deixa de ser irônico, nesse sentido, o fato de que, no romance latinoamericano do período, os protagonistas estejam sempre em busca de algo – como é o caso do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Abreu, das personagens principais de *Boquitas pintadas*, de Puig, das personagens principais de *La guaracha del macho Camacho*, da personagem-tema de *La importância de llamarse Daniel Santos*, ambos de Luis Rafael Sánchez, das personagens principais de *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, entre outros. Estão sempre buscando algo e, em geral, esse objeto de busca está associado ao desejo de realização pessoal no plano afetivo (*Boquitas pintadas*, *La tía Julia y el escribidor*), no plano

simbólico dos valores pessoais (*Onde andaré Dulce Veiga?*) ou no plano dos valores associados ao *status quo* (*La tía Julia y el escritor*, *La guaracha del macho Camacho*, *La importancia de llamarse Daniel Santos*).

É, de fato, significativo, que, para os indivíduos representados nesses romances, a impossibilidade de comunicar-se plenamente entre si, dado o fosso que afasta um indivíduo do outro – que pode ser de ordem econômica, social, cultural e, mesmo, identitária –, seja, em parte, mascarada pela possibilidade de comunicar(-se) por meio de signos, discursos e imagens que são, apenas, representações de projeções individuais ou valores imaginários (em geral mitificados pela sociedade de consumo), pois só existem como imaginação ou valor tornado concreto pela linguagem e pelas representações culturais. Ora, se o estabelecimento de um contato efetivo entre indivíduos, que possibilite diálogos efetivos que levem a uma comunicação plena, supõe, obrigatoriamente, o intercâmbio subjetivo entre um “eu” e um “tu”, e esse “tu” é, necessariamente, um falso indivíduo, pois só existe enquanto imaginação e, por que não dizer, imagem, então os indivíduos representados nessas narrativas também são, ao menos no modo como se apresentam e se relacionam com o mundo, incompletos, pois lhes falta a chance de aproximarem-se uns dos outros e de estabelecerem uma interação plena entre si. Isso, para que se institua, de fato, como sujeitos de sua própria linguagem e, portanto, se emancipem no universo em que estão inseridos. Na estrutura composicional da forma narrativa, isso se justifica porque, nesse gênero, “a figura central da biografia só tem sentido na sua relação com um mundo de ideias que a ultrapassa, mas esse mundo não tem ele mesmo realidade a não ser enquanto vive nesse indivíduo e em virtude dessa experiência vivida” (LUKÁCS, s.d., p. 87). Nesse sentido, embora invista na experimentação como alternativa capaz de revigorar o potencial criativo do gênero romanesco e o interesse que ele desperta no público-leitor, a narrativa latinoamericana dos anos 70-80 do século XX não ignora o seu pertencimento ao gênero romance e à tradição narrativa da literatura ocidental.

A experimentação não se torna condição composicional *a priori*, mas, sim, problematização da forma romanesca na contemporaneidade, sem que, contudo, autor e leitor abandonem as concepções estruturadoras fundamentais do gênero romanesco, no caso, sua natureza biográfica, sua estrutura descontínua e a imanência de sua forma (LUKÁCS, s.d.).

Os romances experimentais latinoamericanos do período aqui estudado portam uma ambiguidade típica das narrativas contemporâneas, que, como salienta Adorno, “compartilham com toda a arte contemporânea [...] dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 62).

1.3. CÓDIGOS ALIENADOS, ARTICULAÇÃO AMBÍGUA: ALGUNS TRAÇOS ESTRUTURAIS DA PRODUÇÃO NARRATIVA LATINOAMERICANA DOS ANOS 70-80

É hora de nos determos, então, um pouco mais nos traços estruturais de tal produção narrativa, sempre observando os limites de nossa reflexão, pois não é nosso objetivo, aqui, descrever e analisar essa linha de criação literária, mas, apenas, delinear as diretrizes essenciais para a análise dos dois romances que constituem o nosso *corpus*.

A linguagem desses romances, por ser matéria fundamental em sua constituição, funcionando, ao mesmo tempo, como matéria e produto resultante de suas narrativas, se situa num eixo de intersecção entre acontecimento e estrutura.³¹ A essa altura, é desnecessário observar que não se trata de mero reflexo nem de uma dicotomia, mas, sim, da concepção de que dizer algo de modo X é sensível e significativamente diferente de dizer algo de modo X’,

³¹ Para Pêcheux (1990), o discurso é apreensível no interstício entre as estruturas formais por meio das quais ele se manifesta, relacionado, portanto, a textos – verbais ou não verbais – e aos acontecimentos histórico-sociais a que se relaciona cada produção discursiva. Tais acontecimentos não são apreendidos pelas formações discursivas como mero reflexo, mas são fundamentais para a leitura de qualquer produção ou representação da realidade por meio da linguagem humana em seus modos de circulação. Desse modo, a noção de acontecimento se amplia, e podemos entender que todo discurso se realiza pela conjunção de uma estrutura material concreta e de acontecimentos que são, também, potencialmente representáveis pela linguagem.

o que torna fundamental a análise da forma por meio da qual cada enunciado se manifesta. Por outro lado, esses dois enunciados imaginários, que criamos aqui, portam uma matéria e uma base estrutural em comum, o que os põe, necessariamente, em condição de permanente diálogo.

É essa, pois, a condição da produção literária experimental de que tratamos aqui. A discussão que sustentamos até agora abordou, justamente, a matéria – histórica, social e cultural – e a base estrutural – abandono da ideia de unidade orgânica da narrativa, adesão a outras linguagens e gêneros literários e textuais, fragmentação, etc. – que constituem o fundo comum que as aproxima. A relevância metodológica da opção de considerar, ao mesmo tempo, a especificidade de cada obra e, ainda, o que as várias obras relacionadas ao período, ao contexto e às problemáticas estruturais contemporâneas dos anos 60-80 apresentam em comum entre si reside no fato de que tal procedimento analítico nos permite observar, sob distintas perspectivas, o modo como os romances dessa produção experimental captam a desmontagem e o isolamento da pessoa humana e das representações de sua individualidade, mobilizada pelas técnicas de interpelação do sujeito, pelos processos de autopreservação da ordem político-social estabelecida (o *status quo*) e pelos mecanismos de massificação e controle dos indivíduos, engendrados e manipulados pelo mercado sob ação indústria cultural e dos *mass media* na América Latina. No plano dos procedimentos escriturais, essa relação pautada, fundamentalmente, no olhar pode sugerir-nos que, como aponta Rosenfeld,

o que se afigurou como resultados de desenvolvimentos “formais”, talvez tenha sido em verdade ponto de partida ou parte inerente desses desenvolvimentos. Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e a dominar o homem. Não se refletiria essa experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? (ROSENFELD, 1996, p. 86)

A questão posta por Rosenfeld é, no mínimo, muito instigante. Walter Benjamin (1985a), em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escrito ainda nos anos 30, já havia sinalizado as transformações por que passaram as possibilidades de transmissão e de vivência da experiência desde as narrativas orais da tradição até as narrativas romanescas da modernidade. Seu texto trata, na verdade, de um aspecto de ordem sociológica – o narrador (ou contador) como instância legitimada, dotada de autoridade e experiência plena e formadora suficientes para contar e, por meio desse narrar, transmitir algum tipo de experiência comunicável ao outro – e resulta de um olhar para as tradições míticas, em que o contar histórias constitui um modo legítimo e habitual de refletir sobre o mundo e as relações do homem nele inserido. Segundo o autor, as sociedades modernas já não ofereciam condições para a permanência desse narrador, pois tanto a ação das forças produtivas com vistas a resultados imediatos quanto a ampliação do alcance da informação e o crescente esfacelamento dos valores gregários associados à tradição e ao coletivo promoveram uma crescente substituição do valor da experiência plena pela vivência mais imediata e passageira.

Segundo o autor, o romance é a forma narrativa mais adaptada à era moderna, justamente porque cria uma abertura para a fragmentação e o presente, a anedota, os acontecimentos sociais do cotidiano, mesmo que não se possa observar, de imediato, nenhuma relação teleológica que conecte esses elementos entre si de modo pleno, significativo e formador de experiências comunicáveis. Nesse sentido, ele observa que o romance, como forma narrativa, é, por natureza, fragmentado e vazio em suas possibilidades de transmitir experiência. Portanto, para Benjamin, no romance, o narrador, enquanto elemento de transmissão experiencial, de ordem sociológica, não existe mais.

Por outro lado, enquanto ideia, a noção de uma instância narrativa detentora de todo o

conhecimento disponível sobre um determinado universo (narrativo) permanece vigente, não mais como transmissora de experiência nos termos da tradição anterior à Modernidade, mas como detentora de um saber observável (ou ficcionalizável) que pode ser relatado. É essa ideia que legitima, segundo a lógica estético-expressiva da modernidade, a codificação do recurso técnico condutor do relato, também designado narrador, no romance tradicional. Não por acaso, enquanto operador narrativo, o narrador do romance oitocentista prototípico é o narrador onisciente, aquele que conhece tudo acerca do universo de que trata. A constituição técnica do narrador do romance enquanto recurso técnico segue, pois, o projeto moderno de compatibilização de pilares em si mesmos inconciliáveis.³²

Quando observamos, então, retrospectivamente, as transformações do romance desde então, e, num recorte síncrono-diacrônico, justapomos a produção experimental dos anos 70-80, para a qual nos voltamos aqui, aos modelos mais convencionais da forma romanesca oitocentista, percebemos que a constituição do narrador enquanto esfera condutora do relato assumiu matizes que nos permitem falar numa reconfiguração das diretrizes fundamentais de caracterização dos modos e processos de focalização narrativos. Por outro lado, dada a assunção da narrativa como um produto resultante das operações de articulação da linguagem, o recurso narrativo “narrador” passou, então, por um processo de distanciamento e desvinculação conceitual da ideia de que o narrador textual representava um pequeno e mínimo deus, em geral identificado com a figura do escritor, numa acepção que não deixava de ser herdeira da imagem mitificada do contador de histórias das narrativas orais. Os estudos modernos acerca da enunciação e dos recursos da linguagem para inserir o sujeito no discurso (BENVENISTE, 1989), por meio de uma voz, ou distanciá-lo de seu próprio dizer, ofereceram suporte para se distinguir, no nível do enunciado, o que pode ser designado como

³² O projeto da modernidade procura relacionar, de modo abstrato, o máximo possível de regulação ao máximo de emancipação, valores em si mesmos contraditórios. Uma vez que propõe um desenvolvimento harmonioso entre justiça e autonomia, solidariedade e identidade, emancipação e subjetividade, igualdade e liberdade, sem primar por nenhum deles (Cf. PAZ, 1984; SANTOS, 1999).

sendo posição do narrador do que corresponderia à posição do escritor, podendo, por vezes, serem tais posicionamentos correlatos entre si.

Na literatura do pós-*boom*, flagramos, então, uma crise de perspectivas no nível das imagens projetadas do próprio escritor. Como observa Tinianov (2004b), a primeira função social que uma determinada literatura pode desempenhar é, de fato, o estabelecimento de uma correlação verbal entre sua forma e a vida social de sua época. Nesse sentido, a abertura a outras linguagens expressa não só a contemporaneidade dessa narrativa experimental, mas o modo como os indivíduos nela representados captam seu universo e, também, o modo como se estabelecem as relações entre eles e os objetos que os rodeiam. Nesse estágio das possibilidades de narração, o narrador (instância do relato), como sugere Rosenfeld no fragmento anteriormente citado, já não representa condições éticas nem perceptivas que lhe tornem possíveis as operações de totalização e de síntese necessárias ao modelo de romance mais tradicional (e, talvez, essa condição se identifique, metaforicamente, também, com a condição do escritor de tais relatos). Nesse sentido, o narrador, enquanto recurso escritural, na literatura a que nos dedicamos nesta dissertação, é, como todas as personagens de que ele possa nos falar, apenas mais uma criação de linguagem que, para existir, precisa apreender e, na medida em que lhe é possível, dar vida aos seres e objetos de que fala, no nível da representação, para que possa existir, de fato.

No horizonte das transformações da narrativa, paralelamente às transformações das forças produtivas e da técnica, passamos, pois, por um elemento narrativo interno ao relato, mas que ainda representa a ideia de autoridade e de legitimidade que, no entanto, tornou-se questionável (o elemento técnico do relato do romance tradicional designado por narrador), já que sua autoridade é apenas imanente à condução do relato, e chegamos, por fim, à materialização de um narrador (instância do relato) cuja própria condição de existência e localização concretas é questionável, pois, por vezes, sequer se pode admitir com segurança

que existe, de fato, no narrado, ao menos como voz organizada que sustente a orientação do próprio relato. Em *Boquitas pintadas*, de Puig, ou em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, de Roberto Drummond,³³ por exemplo, quem é o narrador de cada um desses textos? No primeiro, a busca de uma objetividade que dá espaço à captação dos acontecimentos no estilo câmera-olho praticamente apaga o lugar tradicionalmente designado ao narrador enquanto elemento condutor do relato (o que não significa que não haja, no texto, marcas de intrusão e de subjetividade que podem, inclusive, ser identificadas como posicionamentos autorais); o segundo, em lugar de um narrador mais prototípico nos apresenta, na verdade, uma série de enunciados que mais se assemelham a manchetes ou a recortes informativos do que a uma voz organizada e coesa ao relato. Por mais que, no primeiro, o tom folhetinesco agencie a ubiquidade do recurso a uma voz narrativa típica do folhetim, mais afim à perspectiva supostamente imparcial da imprensa e da historiografia tradicionais, as escolhas operadas por Puig e por Drummond, nesses dois casos, vão muito além disso, pois, por essa via, em vez de afastarem o leitor de seus problemas, tornando a leitura apenas um passatempo, oferecem-lhe mais um problema, que é o da própria perspectiva de leitura que o texto oferece.

A diferença fundamental entre o modo de representação da voz narrativa no romance tradicional e no romance do período aqui estudado, está em que, no primeiro, se busca projetar a imagem de um narrador potencialmente identificado com a figura do autor e, desse modo, se cria a ilusão de que a instância técnica condutora do relato (o narrador) pré-existe a ele (na figura do autor), ao passo que, na narrativa contemporânea (e os romances do pós-*boom* o ilustram bem) há um cuidado reiterado em demarcar, no âmbito do narrado, o fato de que, mesmo quando é possível identificar projeções autorais na figura do narrador, este é, sempre, um recurso técnico mobilizado e articulado pela linguagem, tão pertencente ao

³³ Publicado em 1978, é o primeiro romance de Roberto Drummond. Narra, em forma de um delírio de um senador norte-americano, a tentativa de tomada de poder e de controle do Brasil pelas forças políticas de extrema direita.

universo do narrado quanto as demais personagens e outros elementos narrativos. A atualidade dessa perspectiva está em explicitar, na forma da narrativa, que ela é, antes de mais, linguagem, e como tal deve ser considerada.

A narrativa latinoamericana dos anos 70-80 do século XX se vê, pois, em busca de novas possibilidades de narrar, num universo em que são cada vez mais restritos os espaços para a ação livre e individual de cada um. Em certa medida, a presença esmagadora dos objetos e a aparente maior força expressiva deles em relação aos indivíduos, alcançada pela descrição detalhista, em Puig, por exemplo, aponta, também, para a fixidez das estruturas sociais e a força coercitiva com que elas são mobilizadas com o objetivo de conduzir as ações de cada indivíduo no tecido social. Nesse universo em que, para o indivíduo, existir de modo autônomo em relação aos objetos e às imagens que o cercam se torna cada vez mais problemático, a experimentação operada pelas narrativas do pós-*boom* pode ser um modo que o escritor do período encontrou de dar alguma visibilidade a si mesmo e, também, à alteridade, numa forma, talvez, de tornar possível uma representação da subjetividade num contexto em que a tecnologia se tornou a grande mediadora entre o homem e o universo exterior e, também, entre o homem e outros homens. Como lemos no conto “O rapaz mais triste do mundo”³⁴, de Caio Fernando Abreu, em que se problematizam, exatamente, as relações entre o autor, o narrador, as personagens e, por que não dizer, o leitor, além da projeção deles uns nos outros: “somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados.

³⁴ Conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), que narra o encontro, numa noite de véspera do dia dos pais, de um homem de cerca de quarenta anos com um jovem de aproximadamente vinte anos, num bar, em um ambiente aberto ao álcool, às drogas e ao sexo fácil. Na história narrada, ficam, ambos, numa situação em que tudo pode acontecer entre eles, mas nada acontece, permanecendo apenas a expectativa, que pode estender-se tanto às duas personagens quanto ao narrador – na medida em que este se presentifica, também, como observador, com uma visão relativamente limitada – e ao leitor. E, a partir dessa expectativa, o homem mais velho se vê espelhado no jovem, e este vê seu futuro projetado naquele, numa espécie de espelho, “talvez rachado” (ABREU, 1988, p. 61), em que a vivência se dá, basicamente, no interior de cada um, logo em um espaço e um tempo distintos, porque, concretamente, eles apenas tomam algumas cervejas juntos, e depois se despedem. O jovem vai embora, e o homem mais velho acompanha com os olhos o vulto do rapaz que se vai. Uma análise do jogo engendrado pelo narrador desse conto como alternativa para o enfrentamento às coerções da linguagem ordinária pode ser encontrada em Alves (2009).

Agora quatro?” (ABREU, 1988, p. 62).

Narrar, na contemporaneidade, constitui um modo de instituir-se como ser no mundo, ficção, sim, mas um modo possível dar existência à subjetividade e à individualidade, numa era em que o homem vive cercado por representações de outros indivíduos, mas, concretamente, tem cada vez menos chances de estabelecer contatos plenos com aqueles que estão ao seu redor. Exemplares de tal situação são os ídolos do cinema, da TV e da música, mitificados; ao mesmo tempo onipresentes, mas nunca presentes, de fato, na vida das pessoas que constituem seu público. Tal realidade, entretanto, não se restringe à vida das celebridades midiáticas. Ela constitui, na contemporaneidade, o horizonte vivencial do homem comum.

A alternativa que o escritor contemporâneo projetado nessa linha de criação literária assume para si funciona, então, como um modo de dar “uma resposta significativa e articulada, como expressão das possibilidades objetivas presentes no grupo social” (FREDERICO, 2005, p. 430), de conferir algum efeito de ação e realidade ao indivíduo no contexto contemporâneo em que, ironicamente, os meios de comunicação tornam-se mediadores do processo de comunicação entre os indivíduos, por vezes impossibilitando que eles se comuniquem, de modo não mediado, entre si. Trata-se, portanto, de uma tentativa de expressão individual em meio à espetacularização em que o meio social está envolvido, uma mostra da consciência, por parte do escritor, de que, em seu presente, tudo o que é “diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DÉBORD, 2003, p. 8).³⁵

Como observa Silviano Santiago, esse narrador é aquele “que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma

³⁵ Débord (2003) entende que a linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são, ao mesmo tempo, o princípio e a finalidade última da produção, o que, segundo o autor, unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Para ele, tais fenômenos são, na verdade, efeitos de realidade, ou as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, ser reconhecidas na sua verdade geral. Considerado segundo os seus próprios termos, “o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível (DÉBORD, 2003, p. 11).

poltrona na sala de estar ou na biblioteca, ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p. 39). E, quando simula narrar como atuante, revela o convencionalismo de tal proposta e as limitações desse olhar na contemporaneidade, como observamos, por exemplo, ao analisar a perspectiva do narrador-protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?*, não por acaso, um escritor, alimentado pelo mito “Dulce Veiga” e, mesmo, pelo mito do desaparecimento dela, ate o momento em que se liberta dele. O mundo do escritor contemporâneo que, por sinédoque, o narrador-protagonista desse romance representa, são oferece ao escritor a possibilidade de vivência individual por meio da representação de uma realidade que lhe é exterior (um mito), e essa descoberta, quando se d, pode ser a maior experiência possível ao indivíduo imerso em tal contexto. Como nos diz o narrador do conto de Abreu, acima mencionado, “o que eu disser, como eu, será verdade. Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro” (ABREU, 1988, p. 67). Eis a descoberta fundamental do escritor contemporâneo: “O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40).

A condição do escritor contemporâneo é, portanto, marcada por jogos de linguagem. O próprio estágio de desenvolvimento da técnica, nos termos a que nos referimos anteriormente, isto é, associada ao efeito realista convencionalizado no século XIX (o chamado realismo burguês), cujo estágio de desenvolvimento estrutural contemporâneo passa, na verdade, pela crise da técnica, corrobora tal condição, na medida em que o escritor se manifesta num permanente processo de luta (editorial, social, intelectual) ao acaso, pois é sempre incerto o seu papel no tecido social. Conforme notamos pela perspectiva do narrador de Abreu, ainda no conto “O rapaz mais triste do mundo”, seu poder é marcadamente ambíguo:

Eles [as personagens] se ignoram. Porque pressentem que – eu invento, sou senhor de meu invento absurdo e estupidamente real,

porque vou vivendo nas veias agora, enquanto invento – se cederem à solidão um do outro, não sobrarão mais espaço algum para fugas. [...] [Mas, depois o narrador nos diz] eles não se olham. E não sou eu quem decide, são eles (ABREU, 1988, p. 61)

Aqui, então, a posição do narrador, na literatura contemporânea, enquanto recurso de condução do relato identificado a uma voz narrativa, é caracterizada pela crítica de sua legitimidade. No corpo a corpo com a linguagem, esse narrador, ao dizer “venci!”, se, em algum momento, ele puder dizer isso, constatará, sempre, uma conquista arbitrária que nos leva a perguntar “quem venceu?”, como nos sugere o trecho mencionado do conto. E, nesse ponto, a posição desse narrador é, também, afim à do escritor contemporâneo, ao menos, em nosso caso, do escritor latinoamericano dos anos 70-80 do século XX, uma vez que sua participação ambígua, na esfera social, marcada pela única maneira legítima de ação social que é possível ao escritor como tal, isto é, pela escrita, pela linguagem e pela literatura, se dá com vistas a “favorecer a ‘tomada de consciência’ do grupo social [com que dialoga ou a que pertence], [a] explicitar num grau extremo a ‘estrutura significativa’ que o próprio grupo elaborou de forma rudimentar para orientar o seu comportamento e a sua consciência.” (FREDERICO, 2005, p. 432)

É, pois, de modo ambíguo que os romances experimentais latinoamericanos dos anos 70-80, sob a ação e a presença dos *media* e da cultura de massas, buscam promover o despertar dessa consciência acerca do potencial, ao mesmo tempo, expressivo e coercitivo que os *mass media* e as forças da indústria cultural podem significar para o homem contemporâneo. Isso, tanto no que se refere ao desenvolvimento da literatura do período quanto no que se refere às suas possibilidades de manutenção do controle e submissão das massas, resultado almejado pelas esferas de poder econômico-social, como modo de tentar sustentar as estruturas sociais vigentes e, ainda, conferir a elas uma suposta transparência que as torne, se não imperceptíveis, ao menos aparentemente inofensivas ao público que consome

os produtos propagandeados pela sociedade de consumo. Na verdade, a metáfora do jogo a que nos referimos acima é, também, um modo de observar quais são as instâncias políticas e sociais que estão envolvidas, de fato, na base dos acontecimentos históricos, econômicos e sociais que tornam (conscientemente) possível e significativo o surgimento de tal linha de produção literária experimental crítica na América Latina dos anos 70-80 do século XX.

Em certo sentido, tal produção literária aponta, por parte do intelectual da época, ainda que, por vezes, de modo matizado, a tomada de consciência acerca da conformação da vida urbana na sociedade de controle, já consolidada desde fins dos anos 60 na América Latina. Em tal contexto, se desenvolvem dois segmentos estruturais básicos, dentro dessa produção narrativa experimental, podendo, às vezes, haver um trabalho tal que, numa mesma obra, podemos observar a convergência de ambos: a) procura-se imitar esse olhar que, permanentemente, vigia o tecido social, assumindo, por vezes, as semelhanças entre a vida nos centros urbanos contemporâneos e a realidade apresentada pelos produtos disponibilizados pelos próprios *mass media* (especialmente os filmes e os programas de TV); ou b) busca-se promover uma espetacularização deliberada, tanto dos objetos quanto dos indivíduos representados, de modo a desmascarar a artificialidade das relações sociais e a violência do modo como as leis do mercado operam as relações humanas na contemporaneidade. Nesse sentido, ambos os segmentos estruturais constatarem o deslocamento das coisas para o primeiro plano, em relação ao indivíduo, e sua cada vez maior autonomia dentro do sistema de produção, ao passo que, inversamente, o homem é, paulatinamente, aprisionado pelo processo de reificação. Essas são, pois, as funções básicas assumidas pela estratégia operada por tais narrativas, em sua opção de incorporação e de diálogo com as formas de linguagem e os gêneros associados aos *mass media* ou característicos deles.

A estratégia de assunção do universo dos *mass media*, por essa produção literária,

constitui-se numa função construtiva, isto é, uma relação estabelecida entre o elemento de cada obra literária experimental particular e as demais obras constitutivas da série literária (e, por vezes, do próprio sistema literário) (TINIANOV, 2004b). No caso dessa produção que estudamos aqui, tal função é expressar, estruturalmente, a própria contemporaneidade que os *mass media* representam para o homem do período e as transformações, no campo da percepção e da apreensão do mundo pelo homem contemporâneo, as quais foram, sem dúvida, influenciadas pelo alto desenvolvimento tecnológico do século XX.

Uma função construtiva deve, sempre, assumir uma forma capaz de expressá-la de modo significativo e, para a produção em questão, tal forma é a experimentação formal a partir da incorporação de linguagens que a própria vida social oferece ao homem da época, ou, mesmo, a partir do diálogo com essas mesmas linguagens (por meio de procedimentos de referenciação, de intertextualidade, de paródia, etc.).

Quanto aos procedimentos empregados, eles podem se desenvolver simulando a pretensa objetividade e a imparcialidade mais afins à linguagem jornalística ou à câmera-olho ou, então, podem inserir, no discurso das personagens, as imagens e os símbolos da sociedade de consumo, ou as marcas da ação do(s) poder(es) associado(s) ao capital que incide sobre elas. Desse modo, quanto à constituição interna do traçado das personagens e dos conflitos dramáticos, vamos encontrar:³⁶

- a) obras que nos permitem falar em alienação por parte das personagens, pois, no plano interno da narrativa, elas não se dão conta de sua condição de submissão e de dependência em relação à ordem e ao poder mobilizado pela linguagem dos *media* e pelas relações sociais – os romances *La traición de Rita Hayworth*³⁷ e *Boquitas*

³⁶ Cabe observar que pensamos, aqui, nas personagens principais ou, quando se trata de narrativas que apresentam vários núcleos, nas personagens fundamentais de cada núcleo.

³⁷ Primeiro romance de Manuel Puig, publicado em 1968, narra as vivências e inquietações do pequeno Toto. O romance é marcado pela presença do estrelato hollywoodiano, por meio da referência, da paródia e da citação, que, já pelo título se percebe. O efeito irônico resultante decorre da relação disfórica entre a condição real das personagens – não realização dos desejos e anseios pessoais – e seus objetos de desejo ou seus modelos de

pintadas, de Puig, e *La guaracha del Macho Camacho*,³⁸ de Luis Rafael Sánchez, se desenvolvem nessa perspectiva, pois, os indivíduos representados são, de modo geral, passivos ou estáticos dentro do meio social e do campo de relações que se desenvolve ao seu redor, e vivem sob o permanente risco de sucumbir às forças de tal campo de relações;

- b) obras que se constituem a partir de um duplo traçado diegético, nas quais personagens e situações dramáticas reificadas (e, possivelmente, alienadas) se alternam ou interagem com personagens tensas, ambivalentes e, potencialmente, críticas em relação à sua posição dentro do tecido social e das esferas de poder que permeiam sua relações – como podemos observar, por exemplo, em *Sangue de Coca-cola*, de Roberto Drummond,³⁹ *O beijo da mulher aranha*, de Puig,⁴⁰ e *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa;⁴¹ e

felicidade, com os quais elas sonham, a partir das imagens e das histórias que conheceram nos *woman's films* hollywoodianos.

³⁸ Publicado em 1985, este romance narra, por meio da transposição de ritmos do falar e da música caribenhos, a vida de distintos segmentos sociais de Porto Rico, no período de uma tarde de engarrafamento, na cidade de San Juan de Puerto Rico. A narrativa metaforiza, por meio do engarrafamento, a situação de inércia social do país, bem como os modos como se dão as relações entre seus distintos segmentos sociais, cujas determinações são marcadas, em geral, pela imposição dos desejos dos grupos detentores do poder econômico. Há que notar que estamos, aqui, apenas sintetizando a história narrada no romance, pois seu procedimento narrativo calcado numa profunda consciência metalinguística e na exploração do potencial sonoro dos ritmos caribenhos potencializa a crítica operada no romance. A alienação a que nos referimos se limita à perspectiva das personagens.

³⁹ Segundo romance do autor, publicado em 1978, narra a Revolução da Alegria, que, segundo a narrativa, ocorreu na noite de 01 de abril de 1964, num jogo paródico que remete pelo título (“revolução”) e pela data (o golpe militar ocorre em 30 de março de 1964) ao golpe que implantou a ditadura militar no Brasil. De modo paródico, num tom de delírio que torna difícil a ordenação dos trechos narrativos que compõem o romance, o qual está organizado por meio de núcleos dramáticos, à maneira dos núcleos de um romance folhetinesco, a narrativa articula resíduos de realidade que, via fragmentos narrados ou organizados por vozes narrativas nem sempre identificadas e por vezes insólitas, vão compondo a história crítica da história do Brasil, constituindo-se, pois, numa tentativa de mapeamento dos segmentos representativos do Brasil, em busca de alguma(s) resposta(s) para a pergunta “o que é o Brasil?”.

⁴⁰ Publicado em 1976, este romance de Manuel Puig narra, basicamente, o período em que Molina e Valentín ficam presos, numa penitenciária em Buenos Aires, o primeiro, por envolvimento com menores, o segundo, por ser um ativista político de esquerda. A partir de um procedimento escritural calcado no diálogo entre as personagens – Molina narra filmes a Valentín –, a narrativa constrói uma estratégia de aproximação das personagens, de politização de suas experiências subjetivas e sexuais e de proteção à ameaça física e simbólica que a prisão lhes representa. Há que observar que a narrativa investe em tal percurso justamente a partir da perspectiva da personagem supostamente alienada politicamente, o homossexual Molina.

⁴¹ Publicado em 1977, o romance narra, nos dois núcleos fundamentais, à maneira de um folhetim, a relação de amor e desejo contido entre Varguitas e a tia Julia, e, ainda, o dia a dia de produtores e difusores de folhetins e melodramas radiofonados na América Latina da época. Desse modo, investe numa narrativa que é, ao mesmo

- c) obras cujas personagens constituem um traçado permanentemente crítico e disfórico em relação ao meio em que vivem, e são, pois, críticas ferrenhas de sua condição dentro das estruturas sociais e, ainda, das próprias estruturas sociais, no contexto contemporâneo. Tais personagens são críticas, inclusive, em relação às próprias ilusões que alimentaram seus ideais ao longo de suas vidas, como é o caso do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Abreu.⁴²

Observando-se, então, a perspectiva de arranjo interno às narrativas experimentais dos anos 70-80, na América Latina, em diálogo com os *mass media* e a cultura de massas, notamos que, de modo geral, elas nem sempre desenvolvem procedimentos novos. Entretanto, o fato de se articularem, nessa literatura, referências a formas, discursos e gêneros literários e textuais massificados, provenientes do folhetim, da radionovela, do cinema e da telenovela, de letras de canções populares, de roteiros cinematográficos, etc., e o fato de que a presença de tais dados pode, mesmo, radicalizar-se, tornando-os, por vezes, elementos estruturadores das narrativas, deve ser percebido como uma intensidade e uma frequência significativas nessa produção experimental.

Tais intensidade e frequência põem em discussão a noção de construção levada a cabo por tal linha narrativa. Isso porque o trabalho formal, nos romances latinoamericanos experimentais dos anos 70-80 a que nos referimos aqui, constitui a função construtiva fundamental de tal literatura. Pelo caminho da experimentação formal, tais obras estabelecem uma relação com as demais tendências do romance contemporâneo e, por extensão, com todo o sistema de obras literárias circunscritos sob o rótulo de romance. Por um lado, a função da experimentação em cada obra em particular pode diferir, ao menos em parte, das funções

tempo, herdeira dos folhetins e do melodrama, e crítica da própria condição do intelectual latinoamericano dos anos 70.

⁴² E da obra de Abreu como um todo, já que nela, é praticamente constante, nas personagens principais, a inconformidade em relação à situação em que vivem. Pense-se, por exemplo, no conto “Os sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (1982), em que a angústia maior, por parte dos protagonistas, se deve à consciência de que, de todas as tentativas de superação do caos e da despersonalização por que passaram, nenhuma foi, de fato, eficaz, e só lhes restaram duas alternativas, aparentemente: desistir de tudo ou insistir no sonho, conscientes de que não é mais do que um sonho.

assumidas em outras obras em particular (em uma pode ser utilizada para produzir o efeito paródico, em outra para provocar o efeito de delírio, em outra, ainda, para transcodificar outras linguagens para a literatura, etc.), o que caracteriza sua função autônoma enquanto procedimento experimental. Por outro lado, uma vez que tais experimentações engendram um movimento comum de debate sobre a própria linguagem do romance latinoamericano contemporâneo e, ainda, sobre os materiais incorporados por ele e as possíveis maneiras de incorporá-los, tal experimentação assume, também, a função relacional de colocar todas as obras que assumem a interferência midiática como questão pertinente ao desenvolvimento da narrativa, dos anos 70-80 na América Latina, umas em relação às outras. Essa função sinônima⁴³ as institui, portanto, como uma série literária que, potencialmente, redimensiona todo o sistema literário em que tais narrativas se inserem.

Desse modo, a produção literária experimental e crítica que estudamos nesta dissertação procura promover, na esfera da linguagem literária que assume e desenvolve, a representação da condição do romance e de sua linguagem na contemporaneidade, de modo a obter uma ampliação da obra literária resultante, na medida em que tal linha escritural encontra, na experimentação formal com a linguagem, a possibilidade de driblar os principais elementos norteadores do romance tradicional, isto é, o tema (os costumes ou a psicologia das personagens), a própria estrutura interna (calcada no ideal de unidade orgânica e na ideia de causalidade) e, ainda, os mitos (tanto os mitos de origem quanto os mitos da própria sociedade moderna e contemporânea).

A experimentação se apresenta, portanto, como uma forma construtiva capaz de

⁴³ Segundo Tinianov (2004b), as funções construtivas são de dois tipos: a) função autônoma, isto é, o fator estrutural e procedimental de construção de uma obra particular; e b) função sinônima, por meio da qual os elementos particulares de distintas obras exercem, potencialmente, função(ões) correspondentes, em nível relacional, numa série literária. Por exemplo: enquanto o romance *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, assume o gênero folhetinesco como elemento construtivo de sua estrutura narrativa, isto é, o assume como função autônoma, o romance *La guaracha del Macho Camacho*, de Luiz Rafael Sánchez, recorre aos ritmos da fala e da música caribenhas para se estruturar, e tais ritmos desempenham, estruturalmente, na narrativa, uma função autônoma. Ambos os romances agenciam funções autônomas distintas para obter o mesmo efeito: expressar a alienação de suas personagens. Ou seja, da relação das duas funções autônomas resulta uma função comum a ambas, a função sinônima.

redimensionar as possibilidades de renovação do romance latinoamericano, na época, para o qual a linguagem se torna, também, um meio de refletir sobre a problemática da própria linguagem como meio de representação e de configuração de mundos, bem como estruturadora e mantenedora das linhas de força que sustentam as relações humanas nas últimas décadas, sejam elas de caráter político-econômico, sócio-cultural ou, ainda, individual, na medida em que toda realização de linguagem é, também, um acontecimento social.

CAPÍTULO II

DIÁLOGOS EXPERIMENTAIS

Em que o autor procura descrever os processos experimentais temático-formais empreendidos em Boquitas pintadas e em Onde andaré Dulce Veiga?, bem como relacioná-los a suas principais matrizes escriturais, e analisa as relações de diálogo crítico-paródico que tais narrativas estabelecem com o passado cultural e com o próprio sistema literário.

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. (Caio Fernando Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga?*)

Neste capítulo, descrevemos e analisamos os diversos tipos e ocorrências de experimentação formal ou de interferência dos *mass media* presentes na construção dos romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, buscando observar a(s) possível(eis) função(ões) estética(s) que tais procedimentos desempenham para a configuração romanesca dessas narrativas de Puig e de Abreu, em geral, por meio de processos paródicos, bem como os efeitos que criam no discurso por elas engendrado, o que, acreditamos, vai colaborar, também, para uma compreensão mais ampla do lugar da experimentação nas poéticas de Manuel Puig e de Caio F. Abreu. Ambos os escritores, ao perceberem que, no âmbito de sua produção narrativa, podiam viver em ferrenho combate com o contexto tecnológico em ascensão na segunda metade do século XX e seus *media* ou, então, em estado de hibridação, para empregarmos, aqui, o termo de Canclini (1998; 2003), optaram, de certo modo, por desenvolver seu discurso literário no eixo em que tais tensões interagem, assumindo como pertinente ao fazer literário contemporâneo o próprio eixo

constitutivo dessas tensões.¹

Esse entrelugar possibilita a suas narrativas valerem-se dos instrumentos tecnológicos associados à comunicação e das contribuições dos *mass media* para a criação da narrativa, sem desconsiderar, porém, os limites e os riscos que tal escolha lhes impõe, uma vez que a opção pelo diálogo com materiais, discursos e formas escriturais estéticas massificados, empreendido por ambos os autores, problematiza, em suas obras, o debate sobre como os indivíduos imersos no universo tecnológico contemporâneo se comportam nas relações sociais em que estão envolvidos, quais relações lhes permitem harmonizar-se com seu contexto sociocultural (se lhes permitem) e quais dessas relações são inconciliáveis com suas condições e lugares sociais, seus desejos e projetos individuais (CANCLINI, 2003).

Esse universo tecnológico que se propõe abrangente e homogêneo, tal como é apresentado pelos *media* e seus mitos, na verdade, ainda apresenta, na América Latina, traços do atraso e da desigualdade social que permeiam, historicamente, suas transformações culturais. Sob o signo de uma modernização autoritária em suas relações com a tecnologia, a técnica e as desigualdades no continente latinoamericano, o universo dos *mass media* até colabora para a manutenção das desigualdades historicamente vigentes, na medida em que sustenta os mitos despersonalizados e despolitizados da sociedade burguesa. Logo, ao

¹ Para Canclini (1998; 2003), a hibridação pode ser entendida como o conjunto de trocas simbólicas por meio do qual determinada cultura relaciona distintas temporalidades, representações, tradições e manifestações culturais. Ela pode ser observada em todos os aspectos da cultura, na medida em que relaciona contextos (sociais, estéticos e culturais). “A hibridação acontece em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que, às vezes, operam como coação” (CANCLINI, 2003, p. 12). O autor considera que a hibridação pode oferecer estratégias e recursos estruturais para o desenvolvimento da cultura e das artes, na América Latina, uma vez que possibilita a articulação do passado e das heranças artísticas e culturais pré-colombianos às conquistas e transformações da modernidade e da contemporaneidade, vindas tanto do próprio continente latinoamericano quando importadas de outros meios, como a Europa e os Estados Unidos. O autor aponta, de certo modo, para o fato de que, no âmbito da representação e das trocas culturais no campo da arte, a hibridação, funciona como alternativa de participação no projeto mais amplo da modernidade, na América Latina, pois relaciona um passado mítico (perdido) a um (novo) mundo em transformação, e estabelece, portanto, as bases representativas da modernidade artística, também, na América Latina. Quando se nota que o continente americano só é integrado à história ocidental no século XV, enquanto a cultura europeia existia há milênios, nota-se que o recurso à hibridação funciona, ainda, como modo de dar forma e legitimidade a uma ideia de tradição latinoamericana, sem a qual a modernidade não pode consolidar-se, de fato, enquanto ideia, na América Latina, já que o projeto da modernidade vincula-se, em sua base, à ideia de tradição, como observa Octavio Paz (1984).

abordarem os efeitos, no imaginário e no comportamento de suas personagens, do desenvolvimento da comunicação voltada ao grande público e de seus *media*, na América Latina, internamente à própria linguagem mobilizada para a construção de suas narrativas, Puig e Abreu assumem uma perspectiva que torna, sem dúvida, suas obras potencialmente críticas da própria condição cultural latinoamericana.²

De certa forma, essa base tecnológica onipresente na vida do homem contemporâneo alterou sensivelmente seu modo de percepção do mundo e dos objetos à sua volta. Conforme aponta Hobsbawm,

Difícilmente será possível recapturar a simples linearidade ou seqüencialidade de percepção anteriores aos dias em que a alta tecnologia tornou possível percorrer em alguns segundos a gama de canais de televisão existentes, para alguém criado na era em que a música eletrônica e mecanicamente gerada é o som padrão ouvido na música popular ao vivo e gravada, em que qualquer criança pode congelar fotogramas e repetir um som ou trecho visual como antes só se podiam reler trechos textuais, quando a ilusão teatral não é nada em comparação com o que a tecnologia pode fazer em comerciais de televisão, inclusive contando uma história em trinta segundos (HOBSBAWM, 1995, p. 485).

Nesse lugar discursivo conflituoso, instável, de guerras e combates, “se reinventa a vida na morte”, na expressão de Santiago (1989, p. 50), de modo que os autores promovem o abandono ou a reestruturação de determinadas formas para que suas narrativas ganhem vida e imagem atuais e afins ao universo marcado pela fragmentação e pelo questionamento de uma visão de mundo que busque realizar operações de totalização e de síntese. Nesse sentido, trata-se de um modo encontrado

para falar da pobreza da experiência, [...] mas também da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo

² De certo modo, os autores desenvolvem um trabalho metaficcional, no sentido que lhe atribui Hutcheon (1991), isto de, de incorporação crítica de materiais já pertencentes a uma realidade histórica e social. Nos caso de *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao incorporarem a linguagem dos *mass media*, Puig e Abreu comentam, de modo potencialmente crítico, a presença e os efeitos dos *mass media* no Brasil e na Argentina subdesenvolvidos.

olhar [no momento da narração e, também, no da leitura] é uma corrente de energia vital (grifemos: vital) silenciosa, prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 1989, p. 48 – 49)

Em meio a essa rede de transformações, *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* referem-se constantemente ao contexto tecnológico e aos produtos e procedimentos que a tecnologia oferece, incorporando-os em sua própria linguagem romanesca.

Para que o leitor possa acompanhar as análises que desenvolvemos a seguir, faz-se necessário apresentar, ao menos brevemente, os romances em estudo. É o que fazemos agora. *Boquitas pintadas* (1969) é o segundo romance do escritor argentino Manuel Puig. No âmbito da história narrada, conta-nos, a partir da notícia da morte da personagem Juan Carlos – com o qual todas as demais personagens do romance tinham algum tipo de relação: parentesco, amizade ou relações amorosas – a história das vidas e das vivências cotidianas das personagens fundamentais do romance. Essas personagens são: Nélide (Nené), uma das namoradas de juventude do rapaz, para sempre apaixonada por ele; Mabel, moça de família rica, amiga de Nené, foi uma das amantes de Juan Carlos, na juventude; Celina, irmã de Juan Carlos; D. Leonor, mãe de Juan Carlos; Pancho, amigo de Juan Carlos; e Rabadilla, empregada da família de Mabel. Juan Carlos é a personagem central da narrativa, apesar de estar morto ao longo da maior parte da história narrada, pois é o elo que conecta as demais personagens, estabelecendo, de certo modo, algum vínculo entre elas. A narrativa está organizada em duas partes, as “boquitas rojo carmesí” e as “boquitas azules, violáceas, negras”, às quais corresponde uma visível mudança de tom relacionado à percepção crítica do universo em que as personagens vivem e de sua condição de inserção nele. Ao contrário do folhetim tradicional, não há, no romance, um narrador que ordene os fatos narrados ou os recupere para o leitor ao começo de cada capítulo. Os capítulos são organizados pela justaposição de fragmentos cujas relações de continuidade se estabelecem de modo não linear e não progressivo, numa narrativa de estrutura móvel e potencialmente desdobrável.

Onde andar Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu, por sua vez, foi escrito entre 1985 e 1990. Narra, pela voz de um narrador-protagonista, que é um escritor que vive como jornalista, a trajetória de busca por Dulce Veiga, uma cantora de rádio, famosa nos anos 50-60, desaparecida misteriosamente. Tal busca  empreendida pelo narrador-protagonista cerca de vinte anos depois do desaparecimento. A busca se inicia como trabalho, sob as ordens do dono do jornal para o qual o protagonista trabalha como jornalista, Rafic, dono do *Jornal Diário da cidade*, mas acaba assumindo para o narrador-protagonista a condição de busca de si mesmo, razão pela qual se torna verdadeira obsessão sua. Na trajetória de investigação desenvolvida ao longo da narrativa, esse narrador-protagonista entra em contato com outras personagens, todas vinculadas, de algum modo,  cantora desaparecida: Márcia F., filha da cantora; Alberto Veiga, ex-marido da cantora e pai de Márcia F.; Patrícia, membro da banda de Márcia F. e apaixonada por ela; Lilian Lara, atriz e ex-amiga de Dulce, no passado, que, além de cantora, também tinha realizado algumas participações na TV; e Saul, ex-amante de Dulce, no passado.³ A narrativa se desenvolve em vários lugares diferentes, pois o narrador-protagonista vai de São Paulo ao Rio de Janeiro e ao interior do Brasil, tentando encontrar Dulce Veiga. Durante o tempo em que faz suas investigações, o narrador-protagonista encontra falsas pistas do paradeiro de Dulce, v, na rua, pessoas que pensa ser a cantora e, enfim, procura recuperar, mitificando-a, de certo modo, todas as lembranças de Dulce Veiga, que cerca de vinte anos antes ele havia conhecido. O mistério do desaparecimento e a investigação iniciada viram razão de vida, para o protagonista, e o olhar resultante de sua busca é de reavaliação de sua própria vida, bem como de diálogo e de crítica  história do Brasil dos anos 60 em diante.

³ Ao longo da narrativa, descobrimos, também, que ele é o pai legítimo de Márcia, e não Alberto Veiga, apesar de Alberto ter sido o marido de Dulce Veiga.

2.1. CONSCIÊNCIA DA FORMA: O DIÁLOGO CRÍTICO COM O FOLHETINESCO E COM O POLICIAL

O potencial reflexivo permeia toda a narrativa de *Boquitas pintadas* e de *Onde andaré Dulce Veiga?*. O primeiro, já em seu título, proporciona um questionamento do lugar de enunciação assumido pela narrativa de *Boquitas pintadas*, que já legitima a experimentação formal que o romance desenvolve. Designando-se “folletín”, esse romance antecipa, no título, o lugar em que se insere, no sistema literário, numa classificação que é formal, mas é, também, de valor. Por essa estratégia, aproxima-se, pois, das narrativas folhetinescas tradicionais e as assume como possíveis matrizes literárias para sua configuração. Portanto, já por seu título o romance se vincula ao grande público, ao gênero melodramático e a certa ênfase no desenrolar da fabulação narrativa com o fim explícito de entreter o leitor. Ocorre, porém, que *Boquitas pintadas* não foi publicado em folhetim nem foi escrito para ser publicado como tal, o que já aponta para seu caráter metalinguístico e crítico acerca das condições em que a produção romanesca se dá na América Latina dos anos 70-80 do século XX. Sem atribuir valoração explícita ao gênero folhetinesco e, com isso, invalidando qualquer discussão que coloque em cheque a qualidade de tal gênero em si mesmo, Puig o mobiliza e, em certa medida, o assume como legítimo e pertinente ao fazer literário contemporâneo, abrindo-se, pois, ao diálogo com as possibilidades que a narrativa folhetinesca lhe oferece. Cabe-nos observar, então, em que aspectos seu romance se aproxima e em quais se distancia das narrativas folhetinescas tradicionais que lhe servem de matrizes, especialmente as de origem europeia (francesa), popularizadas tanto na Europa quanto nas jovens nações latinoamericanas no século XIX e da primeira metade do século XX, geralmente importadas – o que se restringia, porém, à pequena parcela de leitores que compunha as populações do mundo subdesenvolvido até então.⁴

⁴ Na verdade, o acesso à alfabetização e à leitura constitui um problema ainda hoje significativo para a América Latina. Por outro lado, não se pode desconsiderar que, associada aos projetos de modernização, por vezes sob

O primeiro aspecto formal de *Boquitas pintadas* a estabelecer um diálogo de paródia e de pertencimento ao folhetim se manifesta por meio de um fragmento, que, na narrativa, funciona como uma sinédoque. Ao intitular-se “folletín”, o romance de Puig incorpora um fragmento típico do romance-folhetim oitocentista que, desse modo, o relaciona ao folhetim tradicional: os longos subtítulos descritivos e explicativos que apresentavam o tema desenvolvido pela narrativa folhetinesca. Tal vínculo se constrói, em Puig, fundamentalmente por meio da paródia, no sentido que lhe atribui Hutcheon (1985), ou seja, como sendo uma forma de imitação caracterizada pela invenção consciente e irônica, nem sempre à custa do texto parodiado. A validade de tal procedimento, em Puig, está em apontar como produtiva a forma folhetinesca, ainda na contemporaneidade, na produção cultural latinoamericana. Tal fato se torna ainda mais atual em Abreu, pois *Onde andará Dulce Veiga?* assume a telenovela como uma de suas matrizes, e esta, por sua vez, pode ser tomada como um desdobramento eletrônico ou televisivo do romance-folhetim.

Quanto ao paralelo histórico que se cria por meio de tal procedimento, notamos que, do mesmo modo que a Europa dos folhetins oitocentistas passava por processos de modernização intensos e desiguais e tornava cada vez mais explícito o distanciamento entre as classes sociais, coexistentes praticamente no mesmo espaço, além de acompanhar os processos de proletarização da grande massa populacional constituída por trabalhadores e desempregados que se abrigavam nas periferias das grandes cidades,⁵ o romance de Puig dialoga, a partir da paródia ao gênero folhetinesco, com uma série de projetos modernizadores que também falham, não alcançando a totalidade do público a que se destinam – como se nota pela rigidez dos lugares sociais ocupados pela maioria das principais personagens de *Boquitas*

ditaduras e governos autoritários ao longo do século XX, a América Latina passou por um crescente processo de alfabetização das massas, que, então, começaram a compor o grupo dos escolarizados, oficialmente. Por outro lado, também é relevante o fato de que, junto às estatísticas, poucos foram os países que, depois da criação da ONU e das avaliações de desenvolvimento humano, quiseram admitir que a maior parte de suas populações mal sabia ler e escrever, especialmente na parte sul do globo, como nos alerta Hobsbawm (1995).

⁵ Pode-se pensar na Paris do segundo Império descrita por Benjamin (1989), também em processo de transformação.

pintadas e por sua não realização pessoal, em razão de elas não conseguirem conciliar seus projetos de ascensão social com o desejo amoroso em suas vidas. Nesse processo, o romance de Puig flagra as consequências, para os indivíduos representados na narrativa, de projetos estruturais modernizadores que, numa Argentina subdesenvolvida, se realizam apenas parcialmente. Na história narrada, tal condição evidencia a ambígua posição social de boa parte dos Estados latinoamericanos, no século XX, cujos projetos culturais de alta modernidade mesclam o incipiente progresso econômico e industrial às condições de poder e de relação interpessoal e intergrupais marcadas por estruturas sociais arcaicas, ainda vigentes na vivência concreta das personagens do romance. Puig faz, também, uma observação crítica acerca do atraso social e político da Argentina da primeira metade do século XX em relação ao projeto de modernidade tomado por modelo, a Europa, na medida em que aproxima ambos os momentos, por meio da adesão ao gênero folhetinesco, sob uma perspectiva crítico-paródica.⁶

A partir dessa primeira aproximação entre o romance *Boquitas pintadas* e a narrativa folhetinesca tradicional, já se torna possível observar, em Puig, um procedimento que desperta a reflexão sobre o recurso à imitação, à incorporação de formas e tipologias textuais e de discursos alheios, em sua narrativa, que é operado, de certo modo, também no romance de Abreu, que este se autodenomina “um romance B”. O ato enunciativo de intitular-se “folletín” aponta, no romance, uma adesão, potencialmente paródica, não só às formas fabulares e à tipologia de personagens comuns na narrativa folhetinesca, geralmente marcada por papéis bem definidos, como a mocinha (Nélida), a vilã (Mabel e Celina), o galã (Juan Carlos), etc., mas uma adesão, também, aos procedimentos e à ética escritural típicos do(s) processo(s) de

⁶ Cabe lembrar, aqui, que *Boquitas pintadas* foi publicado em 1969, mas sua narrativa é ambientada na Argentina dos anos 30-50 do século XX. De certo modo, isso impõe um duplo diálogo crítico: a) com os anos 30-50, marcados pela modernização urbana, pela expansão da indústria e pelo desenvolvimento econômico articulado com a desigualdade social e arcaísmos históricos; e b) com os anos imediatamente posteriores, a década de 60, em que se manifestam a crítica a tal herança, a crise política e, pouco depois, como consequência catastrófica, a ditadura militar.

produção do romance-folhetim, entre eles a adaptação livre a partir de outros textos e discursos. De certo modo, colocando sua narrativa nesse lugar enunciativo, Puig a encarrega de assumir para si, também, a possibilidade de desenvolver-se segundo os padrões de produção, popularização e divulgação característicos do romance-folhetim, associados à sua condição de produto comercializável, que, na verdade, tornou-se efetiva no contexto em que Puig e Abreu escreveram.

A assunção de tal lugar enunciativo insere ambos os romances, também, no âmbito da recreação, tanto como procedimento escritural quanto como processo produtivo. Sob essa perspectiva, o rótulo “folletín”, em Puig, e “romance B”, em Abreu, ao mesmo tempo em que sublinha nos romances o seu caráter de mercadoria, reivindica-se como uma forma literária relativamente aberta para os escritores profissionais do período. Esse lugar escritural permite a tais narrativas dialogar tanto com obras consideradas canônicas quanto com outras popularizadas pela indústria cultural e pela cultura de massa, apropriando-se, por vezes, de ambas. É que o que faz, também, Abreu, ao colocar em seu romance o subtítulo “um romance B”, remetendo às categorizações que procuram classificar, hierarquizando-os segundo sua suposta qualidade, os produtos culturais para o seu público, como o cinema “b”. Nesse exercício, os autores marcam suas referências literárias, mas, além disso, se distanciam delas, pois realizam uma espécie de repetição com distância crítica (HUTCHEON, 1985), que tanto convida ao diálogo quanto marca as recriações em relação a seus possíveis antecedentes.

O segundo procedimento, empregado em ambos os romances, que estabelece relação com o gênero folhetinesco é a transposição da tipologia textual da manchete jornalística para o romance. Nesse caso, ao transpor uma nota apresentada por uma revista, na qual se torna pública a notícia da morte de Juan Carlos, personagem em torno da qual se desenvolve toda a narrativa de *Boquitas pintadas*, o romance se vale do próprio formato da manchete jornalística, apresentando-nos uma nota à qual se segue a notícia, numa seção de revista que

poderia ser caracterizada como um necrológio. Parodia-se, nesse caso, a característica inserção da realidade social imediatamente identificável nas narrativas folhetinescas. Além disso, o procedimento remete às características do próprio suporte de tais narrativas – o jornal:

NOTA APARECIDA EN EL NÚMERO
CORRESPONDIENTE A ABRIL DE 1947 DE LA
REVISTA MENSUAL *NUESTRA VECINDAD*,
PUBLICADA EN LA LOCALIDAD DE CORONEL
VALLEJOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

FALLECIMIENTO LAMENTADO (PUIG, 1984, p. 9)⁷

Em sua relação com a matriz folhetinesca, tanto *Boquitas pintadas* quanto *Onde andará Dulce Veiga?* se constroem a partir de um problema de fundo condutor que se concretiza, cada um a seu modo, como um certo mistério acerca de um passado cuja idealização constitui, enfim, um modo de suportar as agruras e a dureza da vida cotidiana, por parte das personagens. A esse fio condutor, então, se relacionam os demais núcleos dramáticos que integram cada narrativa.

Em Caio F. Abreu, a aproximação com o cinema *noir*⁸ está relacionada a tal estratégia

⁷ Procuramos apresentar as ocorrências com a mesma disposição em que elas aparecem no texto original, por entender que, em determinados casos, essa disposição pode ser significativa para a construção do texto. Tal procedimento será empregado ao longo de toda a dissertação. Além disso, cabe observar que as traduções do texto de Puig encontram-se em anexo. Para consultar a tradução do trecho citado, ver Anexo 3. A tradução utilizada para os trechos em anexo será a de Joel Silveira, publicada pela Editora José Olympio, em sua segunda edição, de 1976. Apesar de não concordarmos com muitas das escolhas adotadas por essa tradução nem recomendarmos diversas passagens ao longo dela, essa ainda é corrente no Brasil, e seu autor foi o tradutor de *Boquitas pintadas* também junto à editora Abril. Ressaltamos que nossas análises foram feitas, sempre, a partir do texto original e que só faremos intervenções nos trechos traduzidos em anexo nos casos em que a tradução comprometa nossas análises. Nos demais casos, não faremos qualquer intervenção, pois o texto traduzido apresentado procura apenas facilitar o acesso aos leitores, quando necessário, e não nos cabe nem nos interessa, aqui, discutir questões de tradução propriamente dita.

⁸ Paubel (2010) define o filme *noir* como é um dos gêneros cinematográficos “de época” mais admirados e populares do final do século XIX. Segundo ele, trata-se de uma variação do termo francês do século XIX “novela escura”, terminologia que empregada para referir-se a certo número de dramas policiais carregados psicologicamente dos anos 1940-50, em geral caracterizado por cenas noturnas, iluminação de alto contraste e sombras. Já nos anos 50, a crítica de cinema passou a empregar o termo para designar uma série de filmes policiais que estava se tornando muito popular a partir dos anos 40, que constituíam, de certa forma, um subgênero do policial. Como nota Trindade (2006), a época dos filmes de *gangsters* e tramas detetivescas com crimes, trocas de tiros e motivações mirabolantes já tinha alcançado seu auge. Com o sofrimento recém acabado da Grande Depressão e o prenúncio e horror da Segunda Grande Guerra, era possível questionar se haveria

narrativa, e pode ser fundamental para a compreensão da história narrada no romance, pois, como observa Leitão (2005), em *Onde andaré Dulce Veiga?*, há apenas a promessa de um crime, mas não o crime realmente. O que temos, de fato, é o enigma do desaparecimento de Dulce Veiga há vinte anos, que precisa ser desvendado. Isso estabelece um suspense típico do romance policial, cuja ambiguidade, no romance de Abreu, está presente tanto no discurso quanto no comportamento das personagens e se abre a interpretações múltiplas. Quanto à sua incursão pelo gênero policial, *Onde andaré Dulce Veiga?*, segundo Jasinski,

elabora o jogo enganoso dos interesses ao mostrar o que André Luiz Barros chamou de "variados níveis de abordagem da realidade", pontos de vista variados que mostram a realidade brasileira e o imaginário nacional. A solução do romance seguramente remete para os livros anteriores do autor, mais que para os policiais típicos; mas não nos parece que o autor quisesse fazer render dividendos pela produção de uma obra de maior leveza e formas da literatura de massa, como sugeriu Patrícia Cardoso. Romance B, inspirado em filmes americanos, feitos com baixo orçamento, para representar a precariedade de sua vida ao fazer a obra. Mais que se refletir em certa forma artística, o romance ironiza a utilização de etiquetas valorativas, o cânone literário e a situação que vive o intelectual brasileiro (representado também pelo protagonista jornalista): "Precisava desesperadamente escrever este livro, era vital. Mesmo dentro desta realidade B (de brasileiro?) em que vivem os escritores deste país, consegui. O B, portanto, também é um sarcasmo sobre as condições do escritor brasileiro." (JASINSKI, 1998, p. 104)⁹

Em *Boquitas pintadas* o mistério acerca do passado é, também, um falso mistério, e só existe na perspectiva do leitor, na medida em que o autor-organizador tem de desvendá-lo antes do leitor, em sua (necessária) atividade de organização e em sua mobilidade em relação ao narrado, ao passo que sua aparente ausência, no texto, isto é, a suposta ausência de marcas autorais, ecoa, também, e paradoxalmente, como um controle permanente e sabido das

realmente mocinhos e bandidos em face do poder de destruição e morte do ser humano. Desconfiava-se dos governos, dos discos-voadores, dos comunistas.

⁹ Isabel Jasinski é autora da primeira dissertação de mestrado que estuda, comparativamente, no Brasil, uma obra de Manuel Puig e uma de Caio Fernando Abreu. Seu trabalho pioneiro analisa os romances *The Buenos Aires affair*, de Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Abreu, estudando os procedimentos de transposição de um olhar cinematográfico para o texto literário que, articulado ao gênero policial, cria e sustenta o efeito de enigma que conduz ambas as narrativas.

possibilidades e disponibilidades de arranjo da narrativa.¹⁰ Por outro lado, há, sim, nesse romance, certo efeito de mistério, se consideramos a perspectiva das personagens, tendo em vista que, sob a perspectiva dos leitores e da focalização narrativa, tem-se a chance de observar, no romance, um mesmo acontecimento sob distintos pontos de vista. Tal possibilidade é, entretanto, vedada às personagens e é responsável, também, pelos efeitos de ironia e de humor resultantes da incompatibilidade entre a imagem crítica (real) apresentada acerca de Juan Carlos, em torno do qual vivem todas as outras personagens e à qual temos acesso como leitores, e as imagens que cada uma das personagens projeta dele. Esse é, também, mais um procedimento que, ao mesmo tempo, dialoga com o folhetim e se distancia dele, pois, se, por um lado, permite ao leitor a identificação com as personagens e com seus desejos e esperanças, por outro, situa o leitor numa posição móvel, que o torna capaz de distanciar-se do lido, vê-lo criticamente e rir. Conforme já observou Fabry (1998), na obra de Puig, há um intenso trabalho de construção de personagens cujo traçado tende ora para o efeito de identificação com o leitor – e, nesse caso, seu desenvolvimento está associado ao andamento da diegese –, ora tende a configurar personagens que são norteadoras do próprio projeto escritural de Puig e, portanto, tendem a estar mais próximas da instância autoral e, ainda, a estabelecer uma relação ambígua com o leitor, que pode ser ou não uma relação de identificação.¹¹

Uma diferença importante, então, que os romances em análise assumem em relação ao modelo folhetinesco que constitui sua matriz fundamental é o fato de que, no folhetim típico,

¹⁰ Note-se que nos referimos, aqui, ao efeito expressivo produzido pela escolha e pelas determinações de focalização operadas pelo narrador, em cada um dos romances, pois, se confundirmos tais perspectivas composicionais com o conhecimento dos escritores empíricos sobre seus textos, tal afirmação parecerá absurda, na medida em que é óbvio que o autor de um texto sabe, antes de qualquer outro indivíduo, o desfecho da história narrada que escreve.

¹¹ Molina, personagem-protagonista de *El beso de la mujer araña* (1976), também pode ser encarado sob essa dupla perspectiva, uma vez que tanto assume feições de heroína romântica (aparentemente alienado), segundo os padrões dos filmes hollywoodianos, quanto ocupa o papel daquele que é capaz de, conscientemente ou não, descobrir e desenvolver mecanismos de resistência e de sobrevivência em condições adversas e autoritárias, criando, pois, uma ilha imaginária que abriga e protege a si e ao outro (Valentín) das incertezas e da violências externas.

a narrativa é, de certo modo, composta de fora para dentro, ou seja, a disponibilidade físico-espacial do suporte limita a sua realização, tendo em vista que deve atender a uma configuração episódica e a uma conseqüente suspensão temporária, razão pela qual adota uma estrutura que é caracterizada pelo suspense, que deve sustentar a vendagem do periódico. Já as duas narrativas em questão se valem da estrutura e da configuração temática típica do folhetim, recorrendo a fragmentos escritos e arranjados internamente à narrativa, de forma a imitar o efeito expressivo folhetinesco. Trata-se de duas situações distintas: o folhetim tradicional molda-se pela condição comercial do jornal em que se publica;¹² *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* se constroem parodiando esse efeito folhetinesco, valendo-se, para isso, da consciência de que, em ambos os momentos, a presença das leis de mercado é fundamental para o fazer literário, na medida em que, cada um em sua época, precisa atrair e manter interessado o leitor.

No tocante ao diálogo com o folhetinesco, então, os romances em questão realizam uma tradução, por meio da paródia (no procedimento) e da hibridação (na concepção) que sustenta tal forma como significativa para o imaginário latinoamericano, ainda na contemporaneidade. Tal fato se relaciona, entre outras coisas, ao desejo de histórias por parte tanto de seu público-leitor quanto de suas personagens, haja vista que o gênero folhetinesco se

¹² O folhetim surge na França, no início do século XIX. “De início [...] *Le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: a *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1996, p. 57). O folhetim passa a representar, então, um espaço vale-tudo, em que se publicam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se ensinam receitas culinárias ou tratamentos de beleza, se faz crítica literária e teatral, destinando-se, preferencialmente, ao público feminino. A rotinização de alguns de seus conteúdos proporciona o surgimento de rubricas específicas, subgêneros do folhetim, como o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), o *littéraire* (resenha de livros), o “*variétés*”, etc. Já na década de 1830, o folhetim ganha espaço de destaque nos jornais, tanto pelo apelo à diversão quanto por sua capacidade de atrair o público-leitor. Pouco a pouco, a seção de variedades vai se especializando, e as histórias que se interrompem num “continua amanhã” vão constituindo a protoforma do romance-folhetim, o qual, já nos anos 1840, se torna “a grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade do folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court*” (MEYER, 1996, p. 29). Segundo Meyer, na França, o folhetim passou por três fases, desde seu surgimento nos jornais: a primeira, de 1836 até 1850, cujo maior expoente é Eugène Sue; o segundo, de 1851 a 1870, à qual pertence a obra de Ponson Du Terrail; e o terceiro, de 1871 até 1914, caracterizado por uma produção mais conservadora e conformista, alcançando, apesar disso, obras de grande impacto, como as de Émile Richebourg e Xavier Montépin. Na América Latina, o modelo foi importado, autores franceses foram traduzidos, mas houve, também, autores representativos, entre eles, Machado de Assis e José de Alencar.

relaciona ao romance, à radionovela ou à telenovela, “alimento do imaginário, um imaginário que não hesita em fazer novas misturas, romper fronteiras” (MEYER, 1986, p. 382).

Constrói-se uma ambiguidade, em ambos os romances, a partir da relação com os produtos relacionados aos *mass media* e do tratamento conferido a eles. Esse procedimento destaca, ainda, o papel do descodificador, e, se, por um lado, é ingênuo afirmar que se trata de um gesto democrático por parte dos autores, pois há, nesse trabalho, a ação de um codificador, por outro lado, tal condição instiga o leitor ao trabalho de investigação, identificação e distanciamento crítico – o que torna o procedimento paródico operado em tais narrativas potencialmente capaz de colaborar para a formação de um leitor crítico e competente, sem limitar, contudo, as possibilidades de leitura do texto literário nem a expressividade estilística da literatura latinoamericana contemporânea. Essa concepção corresponde, ainda, a certos traços do projeto moderno, ainda presentes no imaginário contemporâneo, de fazer a arte existir, em potência, como meio de reflexão e de formação de indivíduos críticos, papel de certo modo enfraquecido desde a institucionalização do fazer artístico como um trabalho, no contexto da sociedade industrial.

Ao dialogarem com formas literárias tradicionalmente associadas à cultura popular de massa, enfim, ao povo (no tocante à recepção pelo público-leitor), esses romances incorporam, pois, vozes literárias e discursivas que alimentam o gosto de tal público e, por essa via, apontam para uma crise das perspectivas dos grupos aos quais dão voz ao representá-los por meio de personagens “perdidas” em seu presente e, justamente por isso, buscando manter-se ligadas ao passado. Esse passado é, por sua vez, (re)configurado por tais personagens, re-constituído a partir de discursos e imagens massificados, representações de representações, em geral extraídas de produtos veiculados pelos *mass media*, especialmente o cinema e o chamado folhetim moderno: radionovela, em Puig; telenovela e seriados, em Abreu. Por outro lado, é, também, por meio desse procedimento que Puig e Abreu dão vozes a

determinados grupos que figuram a alteridade na esfera social, especialmente a mulher, no romance de Puig, e o homossexual, no de Abreu.

O forte efeito de identificação que a obra de ambos os escritores estabelece com o público-leitor se relaciona ao fato de que suas narrativas jogam com as aspirações profundas e, por vezes inconscientes, desse mesmo público, que, geralmente, se identifica com elas – outra característica que remete ao caráter folhetinesco em suas narrativas. Em Puig, é o desejo do amor verdadeiro e romântico, da ascensão social, da felicidade igual à das estrelas de cinema (mitificadas no cinema, claro). Em Abreu, é o desejo de liberdade, de fruição e experiência pessoal e subjetiva por meio de vivências alternativas, seja nas drogas, no sexo livre ou, simplesmente, na vida nômade, ora nos grandes centros urbanos, ora em comunidades alternativas.

Ao flagrarem, porém, a frustração plena de tais desejos, ou a percepção de que eles são insuficientes para uma vivência plena de sua subjetividade, as personagens se veem frustradas, e as narrativas apontam para a falência de sonhos e crenças associadas a uma noção de estilo de vida: os padrões burgueses, em *Boquitas pintadas*; as propostas alternativas de vida e de sociedade surgidas nos anos 60, em *Onde estará Dulce Veiga?*.

Há que ressaltar, aqui, que tal crítica é mais forte e mais explícita em Abreu que em Puig. Do ponto de vista da construção, isso se deve a que, em Puig, tal crítica é resultante da aceitação inquestionada dos padrões burgueses, por parte das personagens (a exceção é Juan Carlos). Em *Boquitas pintadas*, a elaboração da crítica decorre da matéria incorporada na narrativa (textos, discursos e linguagens agenciados pelo mercado). Já em Abreu se dá uma avaliação crítica das utopias dos anos 60 do século XX que se constrói, principalmente, por meio da enunciação do narrador-protagonista, de modo explícito. Nesse sentido, Puig e Abreu representam em suas obras, os indivíduos que são vítimas de uma violência simbólica que marca as relações sociais nas sociedades ocidentais, no século XX. Isso, na medida em que

tais relações pregam um estilo de vida burguês, porém, ao mesmo tempo, ao menos desde os anos 60-70, o fazem com fins comerciais, em nome de uma suposta promoção da liberdade e da variedade de estilos de vida. Num nível profundo, no entanto, agem de modo a impor um ritmo organizado e disciplinado de modo de vida a ser obedecido, administrado por meio de modelos de vida pré-digeridos, cujas propostas apontam para o fato de que o “estar cada um na sua” em tal contexto é, na verdade, ser “livre”, apenas, para seguir os modelos disponíveis e padronizados associados ao capital e agenciados pelo mercado.

Sensíveis a esse contexto, Puig e Abreu produzem uma literatura que mantém, em sua textualidade, uma ambiguidade que testemunha, a seu modo, tanto a redução da margem de aventura constitutiva da perspectiva de suas personagens quanto as alternativas, também fantasiosas e mitificadas, que tais personagens buscam como meio de subverter, em algum nível, essa supressão de aventura. Nesse aspecto, se percebem a importância e a vitalidade do diálogo com outras formas literárias que também dão vazão ao espaço da fantasia (em sentido lato) e da aventura para a configuração da narrativa dessa produção experimental. Em palavras de Molina, personagem de Puig, em *El beso de la mujer araña*: “Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?” (PUIG, 1997, p. 34-35 – tradução no anexo 4). Independentemente de sua real ou suposta alienação, seu poder funciona como um modo de tornar suportável para Valentín, seu ouvinte, as agruras da prisão e, inclusive, a tortura.

Essa estratégia de subjetivação por meio do imaginário corresponde a uma oportunidade de os indivíduos representados pelas personagens, nas narrativas, estabelecerem uma atividade e um espaço próprios que lhes tornem suportável a sua realidade presente, alterando-a, inclusive, ainda que apenas no imaginário. Em certo sentido, como apontam Viñar e Viñar (1993), trata-se da capacidade de rememorar e viver lúcida e intensamente as lembranças, mesmo que se trate de lembranças não vividas, e sim produto do lembrar

associado ao efeito de produtos da coisificação, do *kitsch*, do cinema hollywoodiano e dos discursos diariamente veiculados pelos *mass media* e pela indústria cultural.

2.2. FRAGMENTOS EXPERIMENTAIS: TRANSCODIFICAÇÃO, INCORPORAÇÃO E DIÁLOGO CRÍTICO COM A LITERATURA E COM OUTRAS LINGUAGENS

São muitos os gêneros literários e as tipologias textuais a que *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* recorrem para sua configuração narrativa, subvertendo-os, de certo modo, seja no que tange à sua forma ou à sua função, e empregando-os como elementos narrativos. Por um lado, tal emprego desfuncionaliza, em certa medida, as formas e tipologias mobilizadas em relação à função que elas, normalmente, desempenham no universo comunicativo que lhes é peculiar, e as refuncionaliza, por outro lado, no contexto dos romances. Nesse sentido, submete-as às necessidades impostas pelo desenvolvimento de cada narrativa particular. É o que ocorre, por exemplo, com o uso das epígrafes, em *Boquitas pintadas*.

Por meio das epígrafes, o romance de Puig realiza uma paródia da própria noção de epígrafe, que, tradicionalmente, remete a inscrição e, na tradição literária ocidental, normalmente é constituída de uma citação de obra de um escritor ou filósofo reconhecidos, cujo fragmento é capaz de sintetizar ou apresentar o tema do texto em que ela aparece. Em *Boquitas pintadas*, mantém-se a mesma função, mas subvertem-se as fontes, uma vez que, em lugar de tomar por epigráficas obras do cânone, Puig emprega trechos de letras de tango, em geral de Alfredo Le Pera ou de Carlos Gardel, como epígrafes de todos os capítulos do romance. Essa paródia atua, portanto, de modo a questionar a própria ideia de singularidade, o que, no entanto, é complexo e paradoxal, visto que, por tal procedimento, faz-se do mesmo (a epígrafe) um outro (pela relativização do material tomado para a constituição da epígrafe) e, então, se obtém, também, um efeito de singularização.

A primeira parte da narrativa de *Boquitas pintadas* tem como subtítulo “Boquitas pintadas de rojo carmesí” (PUIG, 1984, p. 7)¹³, e, na abertura do terceiro capítulo, lemos a seguinte epígrafe, extraída de um tango de Alfredo Le Pera: “Deliciosas criaturas perfumadas/ quiero el beso de sus boquitas pintadas” (PUIG, 1984, p. 37).¹⁴ Na primeira parte do romance, as “boquitas rojo carmesí”, cujo modelo são as *Rubias de New York*, de que fala o tango/foxtrote homônimo de Le Pera, são atraentes, sedutoras e são a encarnação da imagem que incitou o jovem Juan Carlos, em vida, a viver suas experiências amorosas com várias mulheres; ele, também, um jovem bonito, incitado à ação pela força vital que as “boquitas” lhe despertavam. De certo modo, essas “boquitas” representam a manifestação dos amores impulsivos e da juventude de Juan Carlos, de Nené, de Mabel, de Rabadilla, de Celina e de Pancho, as personagens centrais do romance. A imagem das “boquitas” está relacionada ao momento menos problemático da vida dessas personagens, quando os desejos e as experiências amorosas tinham, ainda, certos toques pueris (por parte das mulheres, já românticas, ainda puras) e certos galanteios denotadores de crescente masculinidade (por parte dos rapazes). Nesse momento, o amor é um jogo em que os jogadores são reis e rainhas mais preocupados com os bailes, as milongas, os passeios e alguma relação sexual, pois querem tanto a satisfação física quanto a autossatisfação no que se refere ao *status* que o homem, mas não a mulher, alcança entre os seus, ao ser visto como sedutor, em tal contexto.¹⁵

Afinal, estamos observando uma Argentina machista e tradicional do fim da primeira metade do século XX, época em que se ambienta o romance de Puig, a qual ainda porta traços

¹³ “Boquinhos pintadas de vermelho intenso” (PUIG, 1976, p. 7 – tradução nossa). Joel Silveira, na tradução empregada para as citações, em anexo, não traduz subtítulos de fascículos nem as epígrafes do livro. Procurando maior uniformidade em nossas escolhas, optamos por apresentá-las traduzidas, também.

¹⁴ “Deliciosas criaturas perfumadas/ quero o beijo das suas boquinhos pintadas” (PUIG, 1984, p. 37 – tradução nossa).

¹⁵ Nem todos são, de fato, reis e rainhas. No romance, Pancho e Rabadilla estão à margem, econômica e socialmente, dos padrões de idealização do jovem e da moça “bons partidos” da Argentina dos anos 30-50, época em que se ambienta o romance de Puig, e condenados (ao menos aparentemente) a permanecerem em seu ambiente de pobreza, em todos os âmbitos, inclusive o sexual, ao menos no que se refere ao comportamento legal e tradicionalmente aceito pelas estruturas e modelos sociais, devendo, ambos, contentarem-se com o igual, isto é, o de seu mesmo universo: pobre, marginalizado, explorado e subserviente.

arcaicos no que tange às propostas de relativização das diferenças entre grupos étnicos e socioeconomicamente distintos. As estruturas sociais vingentes em tal contexto procuram gerir as relações sociais, pautando-se, normalmente, na ideia subjacente de estaticidade e impermeabilidade das classes sociais.

A primeira parte do romance de Puig nos traz, portanto, a influência do desejo e da juventude das personagens, cujas vivências acompanhamos, a partir da apresentação sem mediação (apesar de esse efeito já ser resultado do recurso à câmara-olho como estratégia narrativa), conforme vemos a partir dos álbuns de fotografias, das cartas, das agendas e das lembranças de diálogos íntimos das personagens, que o romance nos apresenta. Enquanto estão sob a influência da imagem das “boquitas rojo carmesí”, mesmo que possam encontrar alguma dificuldade ou angústia, pelo ciúme, pela necessidade de contenção do desejo ou pela impossibilidade de realizá-lo, por razões diversas, as personagens ainda estão mais próximas da crença na realização dos desejos, pelos momentos felizes que têm nos eventos de que participam e nas aventuras que vivenciam em sua juventude: encontros no portão, a contragosto dos pais, abordagens amorosas rápidas nas ruas e companhia dos pretendentes para chegar até a casa, tentativas de marcar encontros e de obter meios para comparecer a eles (no caso dos rapazes, principalmente). Enfim, as personagens vivem uma fase que parece mais próxima do pólo positivo dos padrões de avaliação que o sujeito jovem representado no romance tem como meta.¹⁶ Em sua juventude, as personagens de *Boquitas pintadas* ainda não apresentam uma consciência crítica de sua condição no universo em que vivem e, de um modo geral, podem ver suas vidas de modo eufórico. Talvez se possa dizer que seus desejos e seus sonhos ainda lhes falem mais alto do que sua realidade, que só mais tarde será percebida

¹⁶ Há que observar, no entanto, que há, muitas vezes, barreiras, entre elas a barreira social, que impedem ou dificultam a realização de tais objetivos amorosos/sexuais. É o que ocorre com a personagem Pancho, que deseja estar com Mabel, mas não vê meios para isso, e só vai encontrar uma maneira de dar alguma concretização a seu desejo depois que, de alguma forma, reorganiza sua posição social, elevando-se à condição de autoridade, com o cargo de suboficial da polícia. Mas, mesmo assim, só o consegue parcialmente, pois sua relação com Mabel é ilegal aos olhos da sociedade e oculta e, além disso, tem um fim trágico.

por elas em seus aspectos disfóricos.

Já a segunda parte do romance de Puig apresenta uma tendência um pouco distinta.¹⁷ Elas são as “Boquitas azules, violáceas, negras” (PUIG, 1984, p. 133),¹⁸ como sugere a epígrafe, e, se continuam na escala de cores, avançam numa gradação que é coerente com o que é vivido pelas personagens. A epígrafe dessa parte é “Sus ojos azules muy grandes se abrieron/ mi pena inaudita pronto comprendieron/ y con una mueca de mujer vencida/ me dijo ‘es la vida’ y no la vi más” (PUIG, 1984, p.153, tango de Alfredo Le Pera).¹⁹ Podemos notar, pois, que seguimos com o cromatismo, mas, agora, as “boquitas” passam da condição de observadas à de observadoras, pois são elas, representadas pelas personagens femininas, que vão rememorar o passado e avaliar suas vidas. O sentido fundamental que dá sustentação a tal representação continua sendo a visão, mas, agora, o que se vê tem outro tom. Passou do “rojo carmesí” a uma gradação que começa com a quase neutralidade, quando elas conseguem ver a intimidade do outro e reavaliar-se a si, a partir de “sus ojos azules”, a mais imaterial das cores. Esse breve desprendimento de suas ilusões lhes permite ver as imagens de si e do outro sem as grandes deformações resultantes das projeções individuais ou da não distinção eu-outro comuns em suas vidas até então. É quando as personagens femininas se dão conta de sua real condição e se tornam conscientes de suas identidades problemáticas. Tais personagens veem que tanto elas mesmas quando as outras vivem sob máscaras que os padrões e as convenções sociais as incitam a manter, tais como o modelo de felicidade amorosa, baseado na família tradicional e legitimado pelo casamento (com a noiva ainda

¹⁷ Clara Mengolini, no artigo “El presagio de lo bello en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig” (Cf. MENGOLINI, 2008) considera que, na primeira parte do romance, já encontramos elementos que indiciam a mudança de tom que encontramos na segunda parte. Concordamos com isso, pois acreditamos que o próprio ato de procurar preencher suas realidades com a ficção dos tangos, boleros, filmes e revistas tem, entre outras dimensões, o papel de permitir às personagens dar certo grau de concretude aos desejos e às experiências que elas não têm condições nem expectativas de realizar, de fato, em suas vidas. Ou seja: realizam-se via fantasia e imaginário, povoando-os com signos tomados de “máquinas” de simulação (o folhetim, o melodrama, a música popular, o cinema e as novelas de rádio).

¹⁸ “Boquinhos azuis, violetas, negras” (PUIG, 1984, p. 133 – tradução nossa).

¹⁹ “Seus olhos azuis muito grandes se ergueram/ minha pena estranha logo entenderam/ e com uma cara de mulher vencida/ me disse ‘é a vida’ e não a vi mais” (PUIG, 1984, p. 153 – tradução nossa).

virgem), o modelo de condição social ideal no universo de que fazem parte, que podemos identificar aos padrões de classe média ou mais alta, de ideologia burguesa e gosto médio, o qual se crê elevado. É o que ocorre com a personagem Mabel no plano amoroso. A personagem vive entre o desejo de satisfação sexual e a obrigação de seguir os valores da sociedade segmentada em classes sociais bem marcadas. No triângulo amoroso que se cria entre Mabel, Pacho e Cecil, cria-se um jogo expressivo, pois, enquanto, na ordem do desejo físico, Pacho é superior a Cecil, o inglês fazendeiro e noivo de Mabel, e, por isso, ele a atrai, na ordem social ele é inferior a Cecil (é um negro, pedreiro), e a relação dele com Mabel está condenada ou ao fracasso ou ao anonimato, como, de fato, ocorre.

Esse momento, cujo choque se deve à percepção de que o que vivem “es la vida” – apesar de tudo, poderíamos acrescentar –, já aponta para uma visão desesperançada ou, no mínimo, menos eufórica de suas próprias vidas. Já maduras, quanto à idade, abaladas, de alguma forma, pela notícia da morte de Juan Carlos, as personagens (as femininas) se põem a avaliar suas trajetórias “con una mueca de mujer vencida” e notam, ao olhar para o passado – pela desestruturação de seu presente, já que a morte de Juan Carlos quebra o elo que associava as demais personagens –, que estão sozinhas (Celina e Mabel) ou não souberam, durante grande parte de suas vidas, viver seu presente (Nené), pois ficaram buscando na juventude os modelos míticos de felicidade que tinham por exemplos nas revistas, no cinema, nas novelas de rádio, etc., o que prejudicou a relação, na vida adulta, com sua vida real, com a família e o marido, por exemplo. Ou seja, sua possível consciencia crítica é imposta pela passagem do tempo. É a inadequação entre o seu imaginário (construído na juventude) e a sua realidade atual (maturidade, perda da juventude) que lhes dá pistas ou vislumbres de sua alienação. De sua condição de caricatura ou paródia involuntária dos modelos que idealizaram. Até nisso são alienadas.²⁰ Desse modo, o jogo, em *Boquitas pintadas*, entre o passado (juventude) e o

²⁰ Ironicamente, uma delas parece ter obtido um pequeno saldo: Raba, que herda a pequena propriedade do homem com quem fora viver depois de ter sido libertada da prisão pelo homicídio de Pacho. Ela pode, na

presente (maturidade) das personagens parecer alegorizar, em certa medida, a própria história da Argentina do século XX, com uma trajetória centrada em suas camadas médias, que vai da ilusão de grandeza ou de equiparação ao mundo desenvolvido (Europa e EUA) à consciência de sua condição de caricatura de tais países, suas sociedades, suas economias e suas culturas. Talvez se possa falar que Puig faz uma crítica da alienação a partir da própria alienação de suas personagens e de seus limites.

Voltemos, porém, à relação entre as duas partes do romance *Boquitas pintadas*, indiciadas pelo cromatismo e pelas epígrafes. As “boquitas” adquirem, então, na segunda parte, certo tom “violáceo”, posto que as personagens já estão sem muitas perspectivas e cientes de que, à semelhança do que acabara de ocorrer com Juan Carlos, o que as espera é a morte. E nem isso elas podem controlar ou prever. O próprio Pancho morrera numa madrugada, depois de sair de uma noite de prazer (proibido) com Mabel, no quarto desta, esfaqueado por Raba, movida pelo ressentimento de ter sido enganada por ele, preterida, mais uma vez em sua vida, em relação ao branco, bem sucedido, culto e belo (Mabel), segundo os padrões tradicionais de valor vigentes, valores de extração europeia.

As “boquitas” assumem, então, um tom “azul, como una ojera de mujer,/ como un girón azul, azul del atardecer” (PUIG, 1984, p. 231, tango de Agustín Lara),²¹ um azul arroxeadado, que já aponta para certa decrepitude e para a aproximação da morte: o “atardecer”, uma sensação agônica que culminará com a morte, quando passarão à condição de “boquitas negras”. A escala cromática, desse modo, já indicia o peso que as imagens vão exercer na existência de tais personagens. Elas são constitutivas da base simbólica que as personagens de ambos os romances têm para a sustentação de suas vidas – veja-se, a propósito, o pentimento,

velhice, ter uma vida mais tranquila e deixar de trabalhar como doméstica nas casas alheias, como fazia quando era jovem. Temos, nisso, ainda, um procedimento de paródia ao gênero melodramático, pela punição dos maus (como acontece com Mabel, que, na velhice, precisa trabalhar para sustentar-se) e a recompensa simbólica dos oprimidos (Rabadilla).

²¹ “Azul, como una olheira de mulher,/ como una ave* azul, azul do entardecer” (PUIG, 1984, p. 231 – tradução nossa). No original, *girón.

no caso de CFA (1990).²² Em *Onde andará Dulce Veiga?*, o cromatismo e o universo das imagens veiculadas pelos *mass media*,

aliado às referências textuais verbais e não-verbais (diálogos com outros personagens, livros, propagandas, *outdoors*, gestos de outros personagens que evocam lembranças do narrador-protagonista, filmes, shows de *rock*, videoclipes etc.), esse entrelaçamento entre ficção e realidade utilizado na construção do seu romance, remete-nos a um dos processos de produção artística de CFA. Com frequência, as *personae* CFA necessitam encontrar um correspondente, no campo da representação (filmes, livros, esculturas, pinturas etc.) e no universo referencial do qual elas participam, para as situações e para os sentimentos por elas vivenciados. Operando, geralmente, por metáfora e/ou por metonímia, as *personae* se valem de algo já visto/lido e/ou experienciado por elas – ou por outrem – para (re)conhecerem e para (re)ficcionalizarem as novas experiências vividas. (DIAS, 2010, p. 165)

Em Abreu, o efeito cromático como estratégia de uma operação simbólica no universo das personagens é explorado no fragmento sessenta e um, em que o narrador-protagonista está no recinto onde acontecerá o show de “Márcia F. e as vaginas dentadas”, junto a “punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo” (ABREU, 1990, p. 161). Tal cromatismo colabora para representar, não sem ironia, a diferença, o lugar considerado como sendo do “menor” dentro da cultura, o “contra”, que tais grupos ocupam, aquele para quem não há espaço dentro de um universo baseado na ordem dominante de comportamentos e modos dos que não percebem a roda (da vida) girando, girando sem parar, para fazer referência a outro texto de CFA.²³ A

²² *Pentimento* é um termo típico da pintura, empregado para designar um vestígio de uma composição anterior ou de alterações em um quadro, tornadas visíveis (esp. em pinturas a óleo) com a passagem do tempo. Está relacionado à noção de arrependimento e de mudança, um retoque, em uma modificação ou num refazimento. (HOUAISS, 2007). Dias (2010) empreende uma análise da obra de Abreu, tomando o pentimento como conceito-chave para compreender sua poética, analisando os processos de retomada de motivos e de situações dramáticas recorrentes em textos e discursos do escritor. Segundo ela, o autor retoma elementos de um texto para outro de modo não só a trazer à tona o que já foi feito no conjunto desta obra como a (re)tomar e a (re)significar este passado. Desse modo, o autor cria, em sua obra, uma série de *personae* de escritor que projetam a voz do CFA-Escritor. Os trabalhos de Dias (2006; 2008; 2010) abordam o pentimento na criação literária de Caio Fernando Abreu.

²³ Trata-se do conto “Dama da noite”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Nele, a personagem protagonista, uma prostituta já madura, conversa com um jovem de cerca de vinte anos, por meio de um monólogo, sem nunca dar voz ao rapaz. De modo irônico e amargo, a personagem faz um balanço acerca das falências dos sonhos de uma geração que sonhou que podia dar certo (a sua) – a geração dos anos 60-70, aproximadamente, caracterizada pela utopia de um mundo alternativo, buscado nas drogas, no álcool e no sexo

ambiguidade que se cria em tal situação, no romance, sugere que todos esses “alternativos” também são, à sua maneira, alienados da roda (da vida) que gira, e seu engajamento dentro de determinados grupos minoritários constitui, pois, um modo de ficcionalizar sua própria existência e torná-la, por essa via, mais suportável, embora, também, por certa fatalidade, alienado.

O lugar enunciativo que o show da banda de Márcia F. cria, na narrativa, é, ao mesmo tempo, de subversão da ordem, da cultura, do gosto e dos padrões, e, ainda, de autoagressão, numa experiência extrema que procura destruir as marcas de repressão e modelagem que a ordem dominante encerra, desumanizando o indivíduo, de algum modo. Nesse sentido, aproveitando, aqui, a comparação com o Apocalipse, feita pelo narrador-protagonista de Abreu, podemos ver, nessa obsessão pelo preto (e, mesmo, pelo bizarro), que dialoga com o filme *noir*, um gesto que visa a igualar os pesos da balança que a máquina sociocultural emprega para ordenar o espaço e dispor o homem dentro dele; no caso, os diversos estilos presentes no show da cantoria de rock Márcia. Tal procedimento funciona, pois, de modo a relativizar e redistribuir os gostos e valores entre os membros do grupo “alternativo” e entre os demais grupos.

Na crítica que tal operação de questionamento de lugares institucionais realiza – a epígrafe em Puig e o texto bíblico em Abreu – se reconhece, em certa medida, que a mudança implica alguma continuidade e, nessa intersecção, se faz tanto uma reorganização e ressignificação do passado quanto se fundam, no presente, as próprias necessidades, que, por sua vez, põem a funcionar determinadas formas culturais e, por essa via, jogam com a

livre, com uma correspondência sonhada, também, no âmbito político e social. Para a personagem, estar na roda é estar integrado ao sistema de relações dominantes – poder político-econômico, ideologias, sujeição à coisificação. Estar fora da roda, por outro lado, é não integrar-se a tais valores e, por essa razão, correr o risco de estar condenado à marginalização social: “Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode” (ABREU, 1988, p. 93). O dado cruel, na narrativa, é que o que a dama da noite – e por sinédoque, todos os que estão fora da roda – mais deseja é uma ilusão, a realização de uma vivência plena: “E acontece que eu ainda sou babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando O Verdadeiro Amor” (ABREU, 1988, p. 92). Consciente de que se trata de uma ilusão, ela sabe que estará sempre fora da roda, é o preço a pagar por ter distanciamento crítico dentro de um universo em que as relações são determinadas por máscaras sociais.

duplicidade e com as tensões que o legado do passado lhes propicia. Se, por um lado, as formas parodiadas revelam uma dúvida do parodista em relação ao elemento parodiado, por outro, a paródia possibilita, também, a emancipação do parodista. (HUTCHEON, 1985)

A expressão da criticidade por meio do processo de diálogo paródico com formas estéticas e informacionais e discursos massificados, nos romances, pode ser observada, também, no recurso a outro procedimento experimental, nos romances em questão: a incorporação do formato do texto jornalístico.

A presença de trechos que estilizam o formato das manchetes jornalísticas, em *Boquitas pintadas*, equivalente a um procedimento de espacialização visual e de titulação nos moldes do jornal impresso, além de constituir a nota necrológica que abre a narrativa, constitui o recorte da notícia sobre o baile do dia da primavera de 1936, publicada numa coluna social, que Nérida, amor de Juan Carlos na juventude e eternamente apaixonada por ele, envia à mãe do jovem, numa das cartas que lhe escreve, depois da morte do rapaz. Nesta, temos: “LUCIDA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LA PRIMAVERA” (PUIG, 1984, p. 21 – tradução no anexo 5), à qual se segue um texto elogiando o acontecimento. Tal texto provoca um efeito bem humorado e, ao mesmo tempo, *kitsch*, por explorar supostas considerações filosóficas que, na verdade, nada mais são do que clichês melodramáticos, como: “la fuerza del amor que supera todos los obstáculos” (PUIG, 1984, p. 22 – tradução no anexo 6), ou ainda, “Cabe, aquí, la reflexión filosófica: ¡cuántos, cuántos solemos andar por este histriónico mundo llegando diariamente al final de la etapa sin lograr saber qué papel hemos estado desempeñando en el escenario de la vida!” (PUIG, p. 22-23 – tradução no anexo 7).

Ainda sobre a incorporação de formas típicas de jornais e revistas voltadas para o público feminino, em *Boquitas pintadas*, merece destaque a seção “Correo del corazón” da revista *Mundo femenino*, à qual Mabel (também apaixonada por Juan Carlos, ainda na juventude,) escreve, assinando com o pseudônimo sugestivo de “Espíritu Confuso” e

solicitando conselhos sobre sua situação amorosa, uma vez que a sua família não gosta do rapaz (Juan Carlos) e quer casá-la com um jovem fazendeiro de origem inglesa (Cecil). De certo modo, em ambos os casos, se parodia e ironiza o vazio dos discursos típicos dos textos de colunas sociais e de autoajuda.

O uso crítico e bem humorado das formas e dos discursos jornalísticos é recorrente em *Boquitas pintadas*,²⁴ a própria notícia da morte de Juan Carlos é contada de modo a ressaltar as (supostas) qualidades do rapaz falecido, o que ironiza o costume de apresentar como sendo boas e honradas todas as pessoas, a partir do momento em que elas morrem. A ironia resultante, nessa situação, se deve à falta de qualidades a serem ressaltadas no rapaz, restando apenas um traço a ser apresentado:

Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter, destacóse como ponderable valor, poseedor de un cúmulo de atributos o dones — su simpatía —, lo cual distingue o diferencia a los seres poseedores de ese inestimable caudal, granjeándose la admiración de propios o extraños. (PUIG, 1984, p. 9; grifos nossos – tradução no anexo 8).

De certo modo, em relação ao uso de grafias em caixa alta, associado ao procedimento descrito acima, podemos notar que ele aparece em todas as apresentações de seções dentro do romance, sejam elas quais forem, destacando-as do corpo do texto, traço comum para

²⁴ Na página 152 (no nono capítulo, ou entrega, em espanhol) aparece, também, uma notícia sobre a Segunda Guerra Mundial, a partir de um procedimento de colagem. A notícia é vista por Nélide, ao procurar um jornal para localizar o endereço de um teatro. Eis o trecho:

En los titulares de la primera página se detiene sin proponérselo, ITALIA Y GRAN BRETAÑA NO PUEDEN AÚN PONERSE DE ACUERSO PARA EL RETIRO DE VOLUNTARIOS DE ESPAÑA – En Londres se considera insuficiente la partida de 10.000 combatientes dispuesta por Mussolini. Londres (Reuter). Durante la tarde de ayer... (PUIG, 1984, p. 152 – tradução no anexo 8A)

Na narrativa, a notícia só é transposta é o trecho citado, do modo como aparece citada, integrando o formato do gênero textual roteiro no qual se indica o comportamento de Nélide, após terminar de escrever uma carta a ser enviada a Mabel. Por meio desse procedimento de incorporação de informações jornalísticas, o romance aponta para acontecimentos do mundo real no período equivalente ao presente da história narrada.

qualquer título textual, mas que não deixa de indiciar, aqui, o estilo jornalístico, inclusive por serem sempre bastante breves e objetivas, tais como manchetes. Tais incorporações são importantes para o desenvolvimento da narrativa, na medida em que é nelas, e por meio delas, que nos são apresentadas as intrigas que vão relacionando as personagens entre si, na trama da narrativa, dando curso ao romance. No entanto, ao inserir no corpo da narrativa os textos escritos por elas, cria-se o efeito de que elas mesmas estão nos contando tais fatos.

Nesse sentido, momentos importantes para o desenvolvimento da narrativa do romance – como a insatisfação de Nené com sua vida de casada, os desejos e segredos de Mabel, a vingança melodramática de Celina, irmã do falecido Juan Carlos, contra Nené, entre outros – nos são apresentadas de um modo disfarçado. Cartas e bilhetes, aí, voltam-se, supostamente, para um destinatário, e não propriamente para o leitor. Esse procedimento cria a impressão de que não é o narrador quem nos conta as histórias que compõem a narrativa maior do romance.

No romance de Abreu, procedimento semelhante é utilizado na incorporação da tipologia do texto jornalístico, também. *Onde andaré Dulce Veiga?* nos apresenta trechos dispostos em colunas, como o texto jornalístico típico. Veja-se:

Márcia Francisca da Veiga Prado não era nome de estrela. Mas esses quatro nomes tinham história. Márcia, modernezas do fim dos anos 60, heranças de JK; Francisca homenageava a avó goiana, mãe da mãe, diziam que sangue de índia com alemão, estranhos olhos verdes; Veiga vinha de Dulce, e Prado do pai Alberto. Alberto conhecera Dulce quando era apenas um estudante de teatro, e ela uma cantora conhecida. Ele então, no nome artístico, preferira o Veiga ao Prado, mais dramático. Quando a mãe desapareceu, Márcia não tinha dois anos.

Me conte a sua vida, pedi meio sem graça. Eu nunca fora nem seria um bom repórter, desse tipo que espicaça e provoca, eu tinha medo de ferir. Quase sem me olhar, Márcia falava de cabeça baixa, acendendo cigarros, roendo as unhas ou espiando de vez em quando a tevê ligada. Espiei também, acompanhando seus olhos, mas não cheguei a descobrir se, numa sessão da tarde qualquer, era *Imitação da vida*, o *Erro de Siuan Slade* ou *O candelabro italiano*. (ABREU, 1990, p. 92, destaques do autor; o trecho em colunas continua)

Trata-se do fragmento número vinte e quatro, no romance, em que o narrador-protagonista, em seu trabalho como repórter, entrevista Márcia F., filha de Dulce Veiga. Tal procedimento explora a velocidade de leitura que essa disposição formal imprime ao texto, o que é típico da disposição do texto no jornal impresso, manifestando a simultaneidade e a fragmentação das informações tanto do jornal quanto do romance em questão, que, ao valer-se de recursos de tal meio de comunicação, denota as influências provindas dele, também. No texto, se destaca, ainda, a simultaneidade temporal das duas narrativas – a de Márcia F. e a do narrador-protagonista –, de certo modo espacializada na própria página. Por meio desse efeito de simultaneidade, ambos os tempos – da narrativa de Márcia F. e da narração do romance pela voz do narrador – se manifestam e, ao final da entrevista, se fundem, quando o narrador desliga o gravador e, no capítulo seguinte (25), o texto volta à sua disposição habitual. Tal disposição em colunas aponta, ainda, para a dificuldade de comunicação que as personagens de *Onde andaré Dulce Veiga?* apresentam, como sugere o próprio narrador-protagonista do romance, pois ele se diz um mau repórter exatamente por não ser do tipo que “provoca e espicaça”. Nesse sentido, as personagens manifestam suas vozes fragmentária, anônima e isoladamente, muitas vezes para si mesmas, como o faz o narrador, porque não mantêm, entre si, contatos suficientemente íntimos e significativos para o intercâmbio de experiências. Com isso, o texto

cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. [...] A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte feita de palavra envolve a experiência muda do olhar [identificado com a perspectiva do narrador, em *Onde andaré Dulce Veiga?*] e torna possível a narrativa (SANTIAGO, 1989, p. 44 – 45).

A dificuldade e o desejo de comunicação por parte das personagens de ambos os romances constituem, no âmbito temático, o eixo que nos conduz a outro recurso experimental empregado nessas narrativas e associado, também, a uma tipologia textual: a

carta. Em *Boquitas pintadas*, ao todo, as cartas aparecem, ao longo do romance, nas seguintes páginas:²⁵ 10, 11-12, 13-15, 16-18, 19, 21-23 (até aqui, todas na primeira entrega), 24-32, 33-36 (segunda entrega), 106-108, 109-112 (sétima entrega), 118-119, 124-125, 125-126 (oitava entrega), 144-151 (nona entrega), 179-180 (décima primeira entrega), 231-232, 233-234, 235 (décima quinta entrega), além de uma carta de tipo comercial, nas páginas 104-105 (sexta entrega). Tais cartas não nos são contadas, mas, sim, flagradas, mostradas integralmente, e há, então, que observar a importância visual que assumem no romance. No âmbito da história narrada, as cartas também ajudam o leitor a situar o local em que se encontram as personagens, quando as redigem, uma vez que o romance, por não estar narrado pela voz de um narrador que controla todo o desenrolar dos acontecimentos, não oferece informações concretas a esse respeito, e há, na narrativa de *Boquitas pintadas*, vários espaços distintos nos quais a trama se desenvolve, a saber: Coronel Vallejos (lugar da juventude das personagens e onde permanecem, Rabadilla, a mãe e a irmã de Juan Carlos, após a morte dele), Buenos Aires, La Plata e Cosquín.

Logo, as cartas vão se tornando subterfúgios narrativos, e é nesse sentido que funcionam como experimento, em *Boquitas pintadas*, na medida em que são arranjadas para a configuração da narrativa, sem cumprir, pois, sua função de carta. Elas não têm como foco, de fato, um destinatário, prova disso é que Nené, que começa a escrever cartas para solidarizar-se com a mãe de Juan Carlos, quando recebe a notícia da morte deste, não deixa de escrevê-las, mesmo não recebendo resposta alguma de D. Leonor, mãe do rapaz, e suas cartas vão ficando cada vez mais extensas, a partir da segunda entrega. Também não é por uma relação orgânica e causal, pela troca de cartas, que a história narrada ao longo do romance nos é contada. De certo modo, as cartas são, aí, um meio encontrado para dar voz à personagem Nélide/Nené, para dar voz a suas próprias angústias, fundamentalmente, porque ela precisa satisfazer a sua

²⁵ Referimo-nos à edição de 1984, pela editora Seix Barral, que empregamos em toda a dissertação.

necessidade de “contarle las cosas que [le] pasan por la cabeza” (PUIG, 1984, p. 20 – tradução no anexo 9) e, como nos confessa, “No sé con quién podría charlar, con nadie” (PUIG, 1984, p. 30 – tradução no anexo 10), já que as personagens desse romance se encontram num universo marcado pela solidão e pelo anonimato, parte integrante de sua condição, o que colabora, também, para sustentar seu permanente estado de angústia, no presente da narração.

Como as cartas nem sempre nos são apresentadas em ordem cronológica nem na sequência em que foram enviadas, tal recurso funciona, ainda, como meio de instigar o leitor à participação, tornando-o, também, responsável pela concretização do arranjo dos diversos fragmentos que constituem *Boquitas pintadas*, e caracteriza sua abertura formal.

Santos (1993) associa o gesto de escrever cartas, que Nené efetua no romance, ao ato de tecer, cujas raízes encontramos em Penélope e em Sherazade, e que é importante para a compreensão da obra de Puig como um todo, culminando com o gesto de contar filmes que Molina realiza em *El beso de la mujer araña* (1976), com o qual o protagonista Molina/mulher-aranha “atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p. 265 – tradução no anexo 11). Tomando essa estratégia como recorrente na obra de Puig, podemos associá-la, em *Boquitas pintadas*, à construção do próprio romance, que se faz a partir da justaposição das cartas que Nené escreve e que funcionam como modo de dar legitimidade à narrativa e, ao mesmo tempo, de desautomatizá-la. Trata-se de uma forma de tentar prolongar a própria vida da personagem, que, ao escrever sobre Juan Carlos, tenta recuperar as vivências que tivera na juventude, quando ele ainda estava vivo. Essa escrita faz-se e desfaz-se, e só termina quando as telas-teias-cartas se queimam, no final do romance, a pedido da própria Nélide, como seu último desejo. Portanto, temos, aí, apresentada a própria realização estrutural do romance, do qual Nélide, a principal das “boquitas pintadas”, é símbolo. Pela presença de inúmeras cartas estilizadas na elaboração de sua narrativa, *Boquitas pintadas* se mostra, ainda, bastante

fragmentado e apresenta uma estrutura difícil de ser sequenciada ou organizada cronologicamente.

Do ponto de vista estrutural, parece ficar uma questão a ser respondida, no romance de Puig: se as cartas trocadas na juventude entre Juan Carlos e Nené são devolvidas a esta e, dentro da história narrada, só aparecem na última cena do romance, em que tais cartas são queimadas, como elas são incorporadas à narrativa? De certo modo, esse é um problema de arranjo decorrente da estrutura fragmentada da narrativa de Puig e da busca pelo efeito de objetividade na construção do romance. Há, então, um elemento organizador, por vezes identificado com a figura do narrador, que agrupa e dispõe tais elementos, para a configuração da narrativa, ideia corrente para as obras que assumem uma estrutura baseada na montagem. Entendendo, no entanto, que tais cartas são matéria narrativa (de acordo com a diegese, são escritas pelas personagens, que contam as histórias que constituem a trama romanesca), só é possível entender que elas podem estar, simultaneamente, interna (como matéria narrada) e externamente no romance (como peças que constituem sua estrutura seriada), admitindo-se, para tal, que um poder exterior ao universo da narrativa as organizou, e esse poder está diretamente associado à instância autoral, mesmo que a aparente objetividade da narrativa procure produzir o efeito de não intrusão autoral.

Tal condição pode ser explicada, na medida em que esse romance se constitui a partir de uma perspectiva que projeta a obra por meio de um olhar ora em direção ao passado histórico, ora em direção ao passado imaginado pelas personagens, ora em direção ao universo da fantasia como meio problemático de liberação do sujeito. Por essa via, “a fragmentação rompe um modo de contar que pretende ser homogêneo e cujo manejo, os segredos do manejo, confere um poder indiscutível que se deposita no escritor, que é quem possui a capacidade de contar com técnica impecável.” (JÍTRIK, 1979, p. 236).

É, também, por meio de um olhar que se projeta em diversas direções que *Onde*

andaré Dulce Veiga? estabelece uma relação paródica com o sistema literário, irmanando-se a obras que questionam a racionalidade e a banalidade do cotidiano. Para isso, o romance não só trabalha com o imaginário contemporâneo calcado em mitos da sociedade de consumo, mas também mobiliza fragmentos da literatura canônica ocidental que se apropriaram da fantasia como alternativa ao horror de seu presente ou à inconformidade do indivíduo.

No contexto em que se situam os romances de Puig e de Abreu em análise, a propagação da ideologia burguesa e dos mitos associados, sempre, ao consumo buscam apresentar como sendo naturais falas e discursos que são, na verdade, construções sócio-históricas. Puig e Abreu flagram tal fato e estabelecem com ele uma relação de semelhança com o passado, que lhes torna possível, ainda, fazer a crítica do presente. Tal movimento amplia a relação dos pólos envolvidos no ato enunciativo e, desse modo, revela sentidos novos e críticos tanto para a obra do presente quanto para as obras retomadas do passado.

No campo dos procedimentos escriturais, no entanto, esse diálogo com o já-dito é diferente em *Onde andaré Dulce Veiga?* e em *Boquitas pintadas*. No primeiro, o diálogo paródico não implica um rearranjo formal por meio da experimentação formal; ao contrário, a aparente leveza da narrativa decorre, justamente, da fluidez com que os fatos são narrados e de certa linearidade na apresentação deles, ao longo da narrativa. O segundo, por sua vez, o faz, fundamentalmente, pela vinculação temática de sua narrativa com outras histórias da literatura ocidental, mas tal diálogo se presta, basicamente, à caracterização das personagens. Além disso, em Puig, tal procedimento se manifesta via experimentação com tipologias textuais típicas da vida moderna. No romance de Abreu, a aproximação mais notável se faz em relação ao *Don Quijote*, de Cervantes, enquanto no romance de Puig, a referência é o *Don Juan*, de Tirso de Molina.

É por essa via que o narrador do romance de Caio F. cria uma imagem mitificada em torno da cantora Dulce Veiga. Para ele, Dulce é, praticamente, a manifestação concreta do

Bem, do Belo e da Verdade, um ser superior. Ora, não é a primeira vez que essa representação escritural aparece como sustentação estrutural da fabulação fantasiosa de um romance, na narrativa ocidental. Ela já aparece no *Don Quijote de la Mancha* (1605, primeira parte; e 1615, segunda parte), de Cervantes, no qual o protagonista projeta uma musa, sua dama, que é, na verdade, uma simples camponesa da aldeia de Toboso, elevando-a, em sua imaginação, à altura das mais belas e insuperáveis musas já surgidas nas histórias de cavalaria por ele conhecidas. E não é difícil perceber a identificação que se estabelece, então, entre Dulce Veiga e Dulcinea, personagem de Cervantes, em *Don Quijote de la Mancha*. A primeira relação verificável é de ordem onomástica, **Dulce** e **Dulcinea**. Ambas são, como figuras cultuadas, criadas por seus seguidores: o narrador-protagonista, em CFA; e Don Quijote, em Cervantes. A diferença nas relações entre narrador-protagonista e Dulce Veiga, de um lado, e Quijote e Dulcinea, de outro, está, basicamente, no fato de que, enquanto no texto cervantino o Quijote não se dá conta de suas fantasias e as toma por verdades, em CFA, o próprio protagonista, por vezes, se flagra desconfiado em relação a suas percepções fantasiosas.²⁶ Mas é, justamente, a vivência de ambos os estados perceptivos que lhe permite, ao encontrar a cantora Dulce Veiga, desfazer o mito da grande estrela e de seu destino singular. A perda da ilusão, aí, é algo que ocorre com o narrador e o liberta. Mas, por outro lado, e nisso volta a identificar-se com o Quijote, o narrador-protagonista de CFA dá espaço à sua imaginação e, com isso, se concede um lugar (imaginário) que lhe torna possível viver suas próprias “aventuras”, ao longo do romance.

Estruturalmente, o romance de Abreu também se identifica com o *Don Quijote*, pois ambos se desenvolvem num movimento circular marcado pela partida, a vivência de aventuras e o retorno. Nesse movimento, ambos os protagonistas encontram, no universo da fantasia, o que lhes falta na vida: ação, aventuras e amor. Nisso, também, o narrador-

²⁶ Veja-se a cena 17, de *Onde andaré Dulce Veiga?*, em que o narrador protagonista admite a possibilidade de estar fantasiando suas percepções.

protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?* se identifica, em parte, com o universo *quijotesco*, pois o Quijote foi levado à fantasia de sua vida, influenciado pelas leituras de romances de Cavalaria, e, em certa medida, valendo-se disso para dar vazão a certo desejo de fantasia para compensar a dura realidade da Espanha de sua época, ainda marcada pela herança feudal. O narrador-protagonista de CFA, por sua vez, situado numa era em que a razão e a seriedade se mostram fracassadas, para retomar, aqui, um posicionamento de Susan Sontag (1987), porta, também, como alternativa potencialmente capaz de criar um espaço  vivência aventureira e  subjetividade, alguns traços *quijotescos*. E tais traços também estão identificados com o poder envolvente da narrativa. No fragmento sessenta e um do romance de Abreu, lemos:

Olhei pela janela, a lua atravessava a parte do céu que ficava sobre a casa, não se podia mais vê-la. Apenas a luz, vaga e dourada, sobre a mata. *Oh lua*, cantou alguém ao longe. A porta para o jardim estava aberta, eu comecei a sair, mas, no meio da sala, percebi que meu corpo estava enredado em fios cinzentos, eu quase não podia andar. Toquei neles. Viscosos, nojentos, deixavam uma gosma prateada nas mãos. // cambaleei até o jardim, eu precisava arrancar aqueles fios, um a um. Eram teias de aranha, teias tão emaranhadas que levei muito tempo até conseguir tir-las de mim. Minhas mãos ficaram pegajosas de seus resíduos.// Como sair de um casulo, parecia. (ABREU, 1990, p. 207)

O desfecho de *Onde andar Dulce Veiga?*, que, de certo modo, começa a logo depois do encontro entre o narrador-protagonista e Dulce Veiga, parece piegas, e apresenta, inclusive, certa afinidade com o discurso característico das narrativas de autoajuda. Como estratégia narrativa, no entanto, configura uma grande metáfora, que, de certo modo, é o próprio romance *Onde andar Dulce Veiga?*. Apresenta-nos a própria experiência escritural tornada possível a partir da desmitificao de Dulce Veiga operada pelo narrador-protagonista, ao encontr-la, numa trama que utiliza estratégias narrativas de um romance policial, mas não é um romance policial. Além disso, o romance apresenta um conjunto de fragmentos narrativos tipicamente cinematográficos (setenta e um, no total), mas também não é um roteiro fílmico, e, ainda, apresenta uma estrutura seriada (um capítulo para cada dia da

semana), o que é típico das séries investigativas televisivas.²⁷ Essa seriação e a sequenciação referidas estão em relação tensa com o ritmo de leitura que o romance imprime ao leitor, haja vista que sua aparente “leitura leve” impulsiona o leitor a seguir o narrador, avidamente, tentando descobrir, o quanto antes, o destino da cantora desaparecida, lendo o romance todo de uma vez. Mas, por outro lado, esse recurso de escamoteamento do discurso por meio da abertura do relato funciona de modo a desmascarar a sociedade hierarquizada em que as personagens estão inseridas. Esse princípio de aproximação com o universo fantasioso está na noção de Estado difusa, em que certos direitos e poderes – moeda, justiça, exército – dividem-se em muitas autoridades, marcada por um poder de controle e pela estratificação social.

Segundo Dias,

para os enunciadores-CFA, é muito comum que um fato e/ou um sentimento vivido/experimentado por eles seja comparado com algo existente na ficção – seja este algo um conto, um romance, um filme etc. – e/ou que remeta ao campo artístico, tal como uma música, uma pintura, uma escultura etc. Esta necessidade de encontrar uma correspondência entre realidade e ficção faz com que a ficção de outrem, que é integrada na realidade textual de CFA, seja re-ficcionalizada. Em outros termos, emprestar algo da ficção alheia para construir a própria, significa, para as *personae* CFA, articular e tornar possível, por meio de seus textos/enunciados, as suas existências (DIAS, 2010, p. 110).

O caráter metarreflexivo da narrativa de Abreu nos sugere que esse foi o recurso utilizado para tecer um mundo imaginário no qual o narrador-protagonista encontrou condições de descobrir e emitir sua própria voz e, de certo modo, renascer, o que se percebe, inclusive, pela relação tátil, a viscosidade percebida e sentida pelo narrador-protagonista, no fragmento do romance *Onde andarás Dulce Veiga?* acima citado, que porta, de certo modo, uma dimensão erótica, ou melhor, sensual, de descoberta do mundo concreto e de si mesmo. Metaforicamente, o narrador-protagonista renasce, na medida em que nasce da perda da ilusão

²⁷ Dias (2006) lê essa referência como uma alusão ao *Gênesis*, livro bíblico que conta a criação do mundo em sete dias, numa comparação do ato de criação/escrita do romance ao ato de criação do mundo.

do mito Dulce Veiga. E nasce lentamente, viscoso, gosmento, cambaleante, sem saber andar, como se estivesse saindo de um casulo, para, em seguida, descobrir que começou a cantar, adquiriu voz e, também de modo metafórico, ligou-se, de fato, a Dulce Veiga, ela, também, uma cantora, o que, além disso, ata as duas pontas do romance, explicitando sua circularidade, pois a narrativa inicia-se, exatamente, com o narrador-protagonista anunciando a necessidade de encontrar-se, ler-se, enunciar-se – “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas” (ABREU, 1990, p. 11).

A necessidade (percebida pelo protagonista) de desvencilhar-se de tais fios mitificadores marca, para ele, o alcance de um amadurecimento, tanto como indivíduo quanto como escritor – e, aqui, não se pode negar a estreita identificação criada entre o narrador-protagonista do romance e a própria instância autoral projetada no romance. E é exatamente a possibilidade de beber desses universos imaginários que o liga, metaforicamente, a cavaleiros andantes que buscam o graal, a Quijotes, a Furiosos, entre outros, em cujas obras tanto o escritor quanto o narrador-protagonista do romance puderam adentrar, e delas puderam sair, com as mãos “pegajosas de seus resíduos”, portanto distintas, mas, ainda assim, a elas relacionadas. Em última análise, esse é, em Abreu, um modo de buscar no passado marcas e valores ainda passíveis de assumirem feições significativas para o homem do presente, pelas possíveis semelhanças constitutivas captadas pela percepção, na justaposição de tais momentos e pela conjunção de algum(ns) traço(s) histórico-cultural(is) que leva(m) o sujeito a assumir o tempo passado como sendo semelhante ao seu presente, a partir das heranças culturais desse passado, que, no presente de tais narrativas, se mostram significativas e afins à sua atualidade. (HUTCHEON, 1985)

Manuel Puig, por sua vez, articula, em *Boquitas pintadas*, a incorporação de diversas tipologias textuais, das quais o formato textual da agenda é importante por ser mobilizado de modo a estabelecer, na relação temático-formal, uma referência oblíqua ao passado cultural

hispânico, por meio da figura de *Don Juan*.²⁸ O formato agenda é caracterizado pela concisão e pela objetividade, como um meio capaz de sintetizar as ações de personagens, no caso, de Juan Carlos, e, desse modo, oferecer-nos um panorama de seu dia-a-dia, segundo o ponto de vista da própria personagem. Tal recurso, por evitar explicações e descrições longas, dota o texto de lacunas de sentido, o que exige do leitor um alto grau de participação na configuração dos sentidos da narrativa, por efeito da disposição textual, que desautomatiza o andamento da história narrada, como se nota pelo trecho citado:²⁹

AGENDA 1935

Marzo

Martes 14, Santa Matilde, reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda.

Miércoles 15, San César, mártir. Pedí adelanto 15 pesos para regalo vesino [sic] viuda, regalo viuda y gastos generales.

[...]

Domingo 19, San José. Milonga en el club, convidé a Pepe y a los hermanos Barros, dos bueltas [sic]. Me la deben para la próxima.

Miércoles 22, Santa Lea, monja. Cita a las 19, Clarita.

Jueves 23, San Victoriano, mártir. Cita en «La Criolla», Amalia, conseguir coche.

Sábado 25, Anunciación de la Virgen María. Viuda, 2 de la mañana.

[...]

Jueves 30, Beato Amadeo. Cita en «La Criolla», Amalia, pedir coche a Perico. Anular, gripe, pedir Pancho avise Amalia. No, Pancho peligroso, que espere la gorda, sentada para que no se canse.

Abril

²⁸ Outras ocorrências de experimentação pela incorporação de formas e tipologias textuais, todas importantes para a configuração da narrativa de *Boquitas pitadas*, são um boletim do Ministério de Agricultura (páginas 128-129, oitava entrega), no qual se apresenta a denúncia de que o pai de Mabel vendera gado com doenças a Cecil, motivo de desentendimento entre o pai de Mabel e Cecil, noivo que ele pretendia para a filha, e motivo, também, do futuro fracasso econômico da família de Mabel; um boletim do departamento de polícia (páginas 127-128, oitava entrega), no qual se menciona o despacho de Pancho para La Plata, para fazer o curso para suboficial da polícia, sugerindo-se, também, o efeito de fuga que tal evento acarreta, já que ele não assume o filho que Rabadilla está esperando; um documento, também do departamento de polícia, no qual constam os depoimentos referentes ao assassinato de Pancho (páginas 181-189, décima segunda entrega), do qual há que destacar a estratégia melodramática de Mabel, que se inscreve no referido texto, e o efeito paródico, com traços de comicidade, provocado pelo texto com ares de objetividade, escrito nos moldes de um depoimento policial, com a terminologia comum a esse tipo de texto, utilizado pela polícia na investigação da morte de Pancho; além de um boletim médico (na página 127, oitava entrega), que funciona como analepse, apresentado-nos as consequências de um evento que é apresentado anteriormente: o encontro entre Rabadilla e Pancho, no dia das “Romerías populares efectuadas el domingo 26 de abril de 1937”. Nesse boletim médico, consta a confirmação da gravidez de Raba e a condição de pai desconhecido, já antecipando, também, a condição a que ela está submetida; e, por fim, outro boletim policial, em que se conta a agressão dos irmãos de Pancho a Raba, quando esta estava sendo levada para a prisão, na cidade de Mercedes, pelo assassinato de Pancho.

²⁹ Uma vez mais, procuramos manter a disposição textual da narrativa por considerá-la significativa.

[...]

Jueves 6, San Celestino, mártir. Falté trabajo, gripe cama, recaída.

Viernes 7, San Alberto, mártir. Falté trabajo, gripe, cama.

Lunes 10, San Terencio, obispo. Falté trabajo, gripe, levantado entrecasa.

Martes 11, León I, papa. Vuelta al yugo.

Jueves 20, Santa Adalgisa, virgen. ¡Gané \$120 timba Club!

Sábado 22, San Anselmo, obispo. Llevar Pancho timba «La Criolla», los Barros me la juraron.

[...]

Julio

Viernes 7, Santa Rita. Llega 20:15 tren de Bs. As. con pupilas de vacaciones. Dar vistaso. [sic]

[...]

Domingo 9, Santa María Goretti. Falté cita Misa, imperdonable. La piba más linda del mundo plantada por un pobre desgrasado [sic]. Día entero en casa encerrado, escusa [sic] tos. La verdad de la milanese: ¡qué lindo es dormir hasta las doce!

Lunes 10, San Félix, mártir. ¡La vi! se creyó el cuento de mi hermana ¡gracias Celina! «Se ve que sos serio, preferís quedarte el domingo en casa para curarte el resfrío y trabajar el lunes.» Se ve que sos presiosa... [sic]

Jueves 13, San Anacleto, papa. Van tres días que no la veo. Cita viuda 23:30 horas.

Viernes 14, San Buenaventura. ¡Gracias San Buenaventura! La encontré a la salida de la novena. Mabel, Mabel, Mabel, Mabel. A las 22 cita con Celina y su hermanito (un servidor) para cine. La película que menos entendí en toda mi vida.

Sábado 15, San Enrique, emperador. Milonga íntima en casa de Mabel, despedida zaguán. El mundo es mío.

[...]

Septiembre

Martes 10, San Casimiro, mártir. Faltan 10 días.

Miércoles 11, San Germán, rey. Faltan 9 días.

Jueves 12, San Serafín, obispo. Faltan 8 días.

Viernes 13, San Eduardo, rey. Faltan 7 días.

Sábado 14, San Calixto, obispo. Faltan 6 días. Me pelaron \$ 97 en «La Criolla».

Domingo 15, Santa Teresa, virgen. Cumplir promesa, ir Misa. Faltan 5 días.

Lunes 16, San Gallo, mártir. Faltan 4 días. Cita Amalia en «La Criolla» conseguir auto Perico. *Martes 17, Santa Eduvigis, mártir.* Faltan 3 días.

Miércoles 18, San Lucas, evangelista. Pasado mañana...

Jueves 19, San Pedro de Alcántara. ¡Mañana!

Viernes 20, Santa Irene, virgen. Tren procedente de Buenos Aires llega 20:15 horas. ¡¡¡Es más linda de lo que me acordaba!!! Nos dimos la mano. Delante de la vieja.

Sábado 21, San Mateo, apóstol. Día de la Primavera, Día de los Estudiantes ¡cómo tardás en llegar! Excursión a picnic en estancia «La Carola».

Cita 7:30 frente Confitería «La Moderna». Celina lleva comida... SOY EL SER MÁS FELIS [SIC] DE LA TIERRA Y PROMETO ANTE DIOS COMPORTARME COMO UN HOMBRE DE VERDAD, JURO NO CONTARLO A NADIE Y CASARME CON ELLA.

Domingo 22, San Mauricio, mártir. Salida tren 10,30 horas. Qué lejos está diciembre... Me tiró un beso con la mano delante de la madre. A estas horas ya estará en el colegio (PUIG, 1984, p. 49-52 – grifos nossos – tradução no anexo 12).³⁰

Ainda que de modo entrecortado, por meio do gênero e do formato textual “agenda”,

³⁰ Citamos os caracteres tal quais aparecem no romance, inclusive em itálico, caixa alta, nessa disposição, com o uso de aspas baixas e com a mesma grafia.

Juan Carlos nos narra sua vida e suas vivências como um bom cafajeste: envolvimento com várias mulheres ao mesmo tempo (no trecho citado, ao menos quatro podem ser identificadas e uma fica sugerida); vida boêmia, marcada por pouca afeição ao trabalho, jogos e milongas, além de envolvimento em brigas e encontros amorosos proibidos. A imagem resultante desse procedimento formal, em torno da personagem Juan Carlos associa-a, por um viés paródico possível, à personagem Don Juan, uma das mais populares herdadas do teatro espanhol, criada por Tirso de Molina, em *El burlador de Sevilla* (1630), e, desde então, transformada em mito.³¹

A coincidência de nomes entre a personagem e Puig e a de Tirso de Molina pode não ser um mero acaso, pois o olhar de Puig é irônico e paródico. Juan Carlos (também um *don Juan*), por seu comportamento cafajeste e sua habilidade na conquista de mulheres livres ou comprometidas, se identifica, de certo modo, com o perfil de Don Juan, um jovem cuja vida é marcada por aventuras amorosas moralmente questionáveis. A história de Don Juan, em *El burlador de Sevilla*, é, sucintamente, a seguinte: depois de ter tido envolvimento com diversas mulheres casadas, na Espanha e na Itália, o jovem Don Juan, passando-se por Octávio, duque de Nápoles, tem uma experiência sexual com Isabela, a duquesa, amada de Octávio, razão pela qual se vê obrigado a fugir para a Espanha, sob pena de ser condenado à morte, segundo ordens do rei (de Nápoles), caso permaneça em seu reino. Octavio ama Isabela de modo fervoroso e honrado, ao passo que Don Juan apenas aproveitou-se da

³¹ Também se pode notar, na configuração da personagem Juan Carlos, a apropriação da figura mitificada de Carlos Gardel, como observa Fernández (1986). Em certa medida, essa apropriação se faz sob a estilização da imagem do *compadrito*. O *compadrito* é uma figura mitificada, típica do universo dos tangos e das milongas ainda do fim do século XIX – nos anos fundacionais do tango. É uma versão degradada do *compadre* ou *cuchillero*, outra personagem do imaginário popular, por vezes associada ao crime, mas vista por todos como alguém que, em geral, age em nome de seus valores, o que significa encarnar a justiça, valorizar a palavra empenhada e ser avessa ao trabalho, como, também no imaginário popular, seu pai simbólico – *el gaucho* – e seus antecessores míticos – o fidalgo e o conquistador. O *compadrito*, no entanto, procura simular os valores daquele, mas é, na verdade, o malandro que, por vezes, vive à custa de duas ou três mulheres, não trabalha e procura projetar, publicamente, uma imagem de indivíduo valente e reconhecido em seu meio. Segundo Fernández, na obra de Puig, “o território da política, da canção popular, do futebol e da cinematografia, etc. cede às criaturas que povoam o universo narrativo puigiano os seus modelos de conduta. Isso em uma versão de “biografias célebres” difundido pelo jornalismo mais banal. Por isso, não é estranho descobrir um Carlos Gardel por trás de um Don Juan provinciano (FERNÁNDEZ, 1986, p. 67 – grifo nosso).

duquesa, fingindo ser o seu amado, para saciar o próprio desejo sexual.

Em *Boquitas pintadas*, Nené, jovem e apaixonada por Juan Carlos, cede às investidas do rapaz e tem relações sexuais com ele ainda na juventude, pois ele se dizia apaixonado por ela e disposto a formar uma família e a viver um amor duradouro. De fato, ele nunca se casou com ela nem manteve relação estável com nenhuma das mulheres com que se envolveu. No entanto, ao longo do romance, se percebe que, de todas elas, Nené foi a única que significou alguma coisa para ele. E, talvez, a tenha amado realmente, sem se dar conta disso.

Interessa-nos, aqui, ressaltar a síntese feita por Puig, uma vez que, em Juan Carlos, encontramos traços tanto de Don Juan quanto do Duque Octávio, pois, no texto de Tirso de Molina, o estratagema de Don Juan para enganar Isabela é, exatamente, fingir ser Octávio. Juan Carlos se caracteriza por apresentar um comportamento oblíquo cuja tensão entre o gozo da vida e a vivência do amor pleno não se resolve. Sua tendência a não abrir mão da vida boêmia, mesmo doente e precisando repousar e fazer seu tratamento, é o que o condena à morte, a qual, por sua vez, se lhe apresenta, simultaneamente, como opção (inconsciente) e castigo (um castigo imaneente já que devido a suas extravagâncias por seu comportamento boêmio). De certo modo, Juan Carlos não se encaixa plenamente no modelo sociocultural vigente (burguês), mas também não se encaixa nos modelos de comportamento que pregam o gozo descomprometido da vida. O único gozo de que a personagem desfruta se manifesta na satisfação física momentânea proporcionada pelo sexo, pelo álcool e pelo cigarro, ou seja, trata-se de uma forma degradada de gozar a vida de modo descomprometido.

O fato de ambos os modelos que perpassam seu comportamento se apresentarem degradados e fortemente arraigados à questão econômica e à mobilidade social lhe aponta a morte como única via coerente possível de se libertar – o que é representado, no romance, pela cena final, em que, metaforicamente, por meio da queima das cartas que Juan Carlos e Nené trocaram na juventude, ambos se libertam das leis e das estruturas sociais a que sua

existência os submetia e, também sob certo afã romântico, ambos podem ficar juntos. A morte de Juan Carlos decorre, portanto, da opção da personagem de não se integrar plenamente a nenhum dos modelos socioculturais vigentes e, ainda, da impossibilidade de encontrar qualquer possibilidade de vivência concreta fora da totalidade desses padrões. Tal tensão o leva a sucumbir diante da força ideológico-cultural dominante (burguesa), e a personagem tem, então, a morte por castigo, no tom romântico-folhetinesco que ela apresenta na narrativa, já que a personagem morre em consequência da tuberculose.

Tal desfecho, no entanto, é distinto do modelo barroco de sedutor que caracteriza o mito de Don Juan, de Tirso de Molina, pois há que notar que, na concepção barroca, a morte leva ao fim dos enganos que caracterizam a vida terrena, que não passaria de uma grande sonho (“que toda la vida es sueño, y los sueños sueños son”, como já observara Calderón de la Barca), e, portanto, morrer, segundo a concepção da morte sustentada pelo barroco, pode representar uma forma de resistência ou de superação da mascarada que constituiria a vida terrena. Já no contexto de Juan Carlos, no entanto, a morte aponta para o fim, e nada mais, e se apresenta, em última instância, como o caminho rumo a falência e a finitude do indivíduo.

Em sentido amplo, o procedimento de diálogo paródico com o passado cultural, tanto em Puig quanto em Abreu, seja por meio da experimentação formal ou apenas da intertextualidade, é equivalente, de certo modo, ao que faz Pierre Menard, protagonista do conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, cuja tentativa de reescrever o *Don Quijote* de Cervantes, no século XX, fracassa pela percepção de que as condições já não são as mesmas e, portanto, o produto resultante é sempre outro. A fecundidade do procedimento, em Puig e em Abreu, está em apontar para a riqueza do reescrito, justamente por causa da impossibilidade de se (re)fazer o mesmo, num processo em que a repetição cria, também, a diferença, e o novo reconhece sua dívida com o passado, distinguindo-se dele, porém. Por essa via, notamos que a incorporação de formas e gêneros textuais em ambos os

romances “trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa” (HUTCHEON, 1985, p. 117), e isso é feito de vários modos nos romances em estudo: em Puig, principalmente pela via da sedução do leitor; em Abreu, pela via ambígua da agressão-sedução. Ambas as relações, no entanto, são configuradas a partir de um possível efeito de identificação catártica entre o leitor e a(s) personagem(ns), seja porque o leitor se projeta na(s) personagem(ns), seja porque flagra nela(s), também, a falência de sonhos e projetos individuais que, por sinédoque, são, também, os seus. No procedimento, cada romance mostra que “mantém uma relação estrutural e funcional de revisão crítica por meio da referência ao passado” (HUTCHEON, 1985, p. 27-28).

De certo modo, considerando aqui tanto o romance de Puig quanto o de Abreu, notamos que suas principais personagens, no caso de *Boquitas pintadas*, e do narrador-protagonista, em *Onde andará Dulce Veiga?*, sonham com uma vivência em um espaço situado em outro momento. *Boquitas pintadas* põe em cena o exílio interior, o exílio determinado pela passagem do tempo e pela recusa das circunstâncias pessoais concretas e atuais” (FABRY, 1998, p. 162).³² Em Abreu, é também em busca de seu sonho que o narrador-protagonista viaja, desejando realizar-se em outro lugar e outro tempo. É por essa razão, ainda, que se torna possível a identidade estabelecida entre seu projeto, seus desejos, a estrutura do romance e a de outros romances de aventura da literatura ocidental (como os romances de cavalaria).

Mas a estrutura de *Boquitas pintadas* e de *Onde andará Dulce Veiga?* se vale, também, de procedimentos escriturais relacionados à transposição de outros códigos expressivos para a escrita, em geral associados à imagem, particularmente à imagem cinematográfica. O primeiro desses procedimentos é a iconização, que vai aparecer, no

³² “Boquitas pintadas pone en escena el exilio interior, el exilio determinado por el paso del tiempo y el rechazo de las circunstancias personales concretas y actuales” (FABRY, 1998, p. 162 – tradução nossa).

romance de Puig, em todas as cartas que Juan Carlos escreve (no que se refere aos erros de escrita) e, ainda, nas páginas 37 (caixa alta iconiza a escrita num álbum de fotografias), 163-167 (itálicos, fim da décima entrega, diálogo entre Mabel e Pancho), 190-194 (itálico, décima segunda entrega, diálogo entre Celina e a viúva Di Carlo) e 212 (décima terceira entrega, caixa alta que expressa uma lembrança reiterando-se na cabeça de Nené).

Dois desses trechos merecem destaque: os que se referem às páginas 163-167 e 190-194. Ambos exploram a formatação dos caracteres da escrita para manifestar dois processos discursivos distintos e simultâneos, realizados por parte das personagens: com a grafia comum utilizada em toda a narrativa, são apresentadas as falas das personagens envolvidas em algum diálogo, e com a grafia em itálico aparecem os pensamentos das mesmas personagens. Tal recurso, capaz de manifestar dois planos narrativos simultâneos, constitui uma transposição, para o texto literário, de um procedimento comum no cinema, ao menos a partir do cinema falado, e popularizado pela TV, por meio do qual é possível representar ou reproduzir a voz ou pensamento da personagem, sem que o interlocutor a escute, isto é, como se essa voz ou pensamento estivesse dentro da cabeça da própria personagem. Esse uso é experimental, no romance, exatamente porque não há indicações de que se trata de pensamentos por parte de um narrador, mas é o arranjo textual associado à tipologia gráfica que produz tal efeito. Esse uso, no romance, evidencia a disforia entre o ser e o parecer das personagens que dialogam.

No trecho 190-194, tal fato se dá no encontro entre Celina, irmã de Juan Carlos (este já doente) e a viúva Di Carlo, com quem o rapaz havia tido um envolvimento. Enquanto, no diálogo que travam, se manifesta uma conversa cordial, ainda que reservada, pelo recurso descrito ambas se insultam reciprocamente em pensamento, sempre tomando como argumento aquilo que consideram ser as características negativas uma da outra. Celina ressalta a idade da viúva, caracterizando-a como alguém a que *“ya se le cayó la papada, debe tener cuarenta y*

cinco, y los ojos bolsudos” (PUIG, 1984, p. 190; itálico do autor – tradução no anexo 13), enquanto a senhora Di Carlo aponta a baixa estatura e a solteirice de Celina, seus casos amorosos mal vistos e sua suposta frieza: “*te creías que me agarrabas con todo sucio ¡enana sos! por más que te pongas sombrero para alargarte*” (PUIG, 1984, p. 190, itálico do autor – tradução no anexo 14), ou ainda, “*todas las copetudas tienen el corazón de hielo*” (PUIG, p. 192, itálico do autor – tradução no anexo 15), e “*y vos que te andás subiendo al auto de los viajantes, enana, ¿qué derecho tenés de hablarme en ese tono?*” (PUIG, 1984, p. 194, itálico do autor – tradução no anexo 16). Não há pontuação encerrando os trechos que aparecem em itálico, o que ressalta a simultaneidade desses pensamentos em relação às falas das personagens e a fluidez deles no texto, transpondo-os para a linguagem escrita.

Na cena em que Mabel e Pancho investem num diálogo de mútua sedução, nas páginas 163-167, esse recurso é novamente explorado por Puig. As personagens se envolvem num jogo erótico, porém se mantêm fisicamente distantes, tanto por reservas em relação à opinião pública quanto, e principalmente, porque um envolvimento entre ambos provocaria reações incômodas por parte da família da moça. Além disso, Mabel mesma não gostaria de tornar público tal envolvimento, fator que, no universo do romance, também se associa ao gênero melodramático-folhetinesco que o romance explora, nesse caso, pela definição de papéis e lugares sociais: ela, rica; ele, o moço dotado de boas características físicas (não tanto pela beleza, mas pela masculinidade) e morais (trabalhador), mas inadequado para ela aos olhos da sociedade, por sua posição social e étnica (pobre e negro).³³

Esse diálogo se dá num momento em que Pancho, já um suboficial da polícia, cuja delegacia faz fundos com a casa de Mabel, sobe a uma figueira, na divisa com a casa da moça, para sintonizar uma antena de rádio. Tal diálogo revela a relação, visualmente voluptuosa, que

³³ Tais oposições, características das narrativas melodramáticas e folhetinescas, se tornam ainda mais notáveis quando se observam os papéis do conjunto de personagens, na construção do romance: Nené – loura, ingênua e pobre – representa a mocinha; Mabel – morena, sensual, rica e maliciosa – representa a vilã; e Juan Carlos, como já mencionamos, é o protagonista, de boa aparência física, porém de caráter duvidoso, ao mesmo tempo com traços típicos do galã e do malandro.

se estabelece entre eles, como vemos em “– ya que está ahí [Pancho] ¿no me cortarían unos higos? *cáscara aterciopelada verde, adentro la pulpa de granitos rojos dulces, los reviento con los dientes*” (PUIG, 1984, p. 163, itálico do autor – tradução no anexo 17), em seguida, “– No maduritos no más, outro dia vengo con un palo y volteo los que se hayan puesto más morados. *Me los como, uno por uno, y me tiro en el jardín, no me importa que me piquen los bicharrascos del pasto*” (PUIG, 1984, p. 163, itálico do autor – tradução no anexo 18), diz, Mabel; e, ainda, “*una gallina blanca para el gallo, no hay un gallo en el corral, a la noche al gallinero se le va a meter un zorro*” (PUIG, 1984, p. 164, itálico do autor – tradução no anexo 19), pensa Pancho. Nesses trechos, se percebe claramente a associação estabelecida entre a ação de comer figos e o envolvimento sexual e, ainda, no último trecho, por sinédoque, a identificação da condição de “zorro-amante-dominador” que Pancho se atribui, pronto para atacar “una gallina blanca-Mabel”.

Nesse diálogo, vale a pena mencionar, ainda, o aspecto tipicamente cinematográfico que a focalização assume, tanto pela recorrência ao modo dramático de apresentação das personagens e da situação em que se encontram, quanto pela identificação da focalização com os olhos das personagens. Veja-se: “— Buenas tardes, no la había visto, *el pie las uñas pintadas asoman de la chancleta, piernas flacas, ancas grandes*” (PUIG, 1984, p. 163, itálico do autor – tradução no anexo 20). Nesse trecho, a descrição vertical, de baixo para cima (“pies”, “chancletas”, “piernas”, “ancas”), pode ser identificada como de moldes evidentemente cinematográficos, no que pode ser visto como uma tomada panorâmica vertical, em que o olhar de Pancho, associado às objetivas de uma câmera, observa, pelo movimento feito com a cabeça, de baixo para cima, os atributos físicos de Mabel.

Há que observar o papel importante de tal cena, para o desenrolar da narrativa, pois, na ordem em que aparece no romance, ela aparenta estar desligada, situada, depois de um corte

brusco e encerrando uma entrega.³⁴ Tal procedimento de justaposição de cenas aparentemente desconectadas, em *Boquitas pintadas*, dota o romance de mobilidade. Cenas como essa funcionam, então, como fragmentos nexivos, ou seja, nexos coesivos que conectam momentos e trechos distintos da narrativa. A cena em questão mostra o desejo entre Pancho e Mabel e a descoberta de ambos da possibilidade que têm de se encontrar à noite, pois o rapaz pode chegar ao quarto dela pelos fundos da delegacia. O diálogo entre as personagens se desenvolve de modo que Mabel conte a Pancho os horários em que seus pais dormem, deixando subentendido o aceite para a visita dele. A cena funciona, então, com um índice, sugerindo uma ação futura. Tanto que, na décima segunda entrega, duas depois daquela em que ocorre o diálogo a que estamos nos referindo, acontece o assassinato de Pancho por Rabadilla. Esta, que é empregada da família de Mabel, depois de descobrir que Pancho frequentava o quarto da filha de sua patroa nas madrugadas, esfaqueia o rapaz quando ele ia embora de uma dessas visitas. Rabadilla o mata movida pelo ressentimento de haver sido enganada por ele (que a engravidara, mas não se casara com ela nem assumira publicamente o filho) e preterida, mais uma vez em sua vida, em relação ao branco, bem sucedido, culto e belo, segundo os padrões tradicionais vigentes e de extração europeia (no caso, Mabel).

O recurso à iconização também aparece, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, mas, de um modo geral, assume função e efeito expressivo distinto, mais associado a assunção de um olhar que se constrói sob a influência das focalizações possíveis no âmbito do cinema, como veremos no capítulo seguinte desta dissertação.

Em *Boquitas pintadas*, dois outros trechos em que há casos de experimentação e uso de analepses e indiciamentos de ações futuras no tempo da história narrada merecem atenção. Neles, a experimentação é resultado da tentativa de transposição de recursos midiáticos para a linguagem literária (no caso, a câmera-olho identificada com a perspectiva de uma das

³⁴ No último capítulo desta dissertação, trataremos mais detidamente da montagem, tanto em *Boquitas pintadas* quanto em *Onde andaré Dulce Veiga?*, analisando, entre outros aspectos, o emprego que dela se faz, em cada um dos romances em análise.

personagens), mas é, também, resultado da tentativa de transpor situações de caráter tipicamente oral para a narrativa do romance, textualizando-as por meio da espacialização na página em branco. Trata-se da cena em que Juan Carlos consulta uma cigana sobre seu futuro e daquela em que Mabel se confessa com um padre. A experimentação, em ambos os casos, se deve a que, textualmente, apenas um ponto de vista é focalizado e apresentado: o da cigana, no primeiro caso; e o de Mabel, no segundo.

Nesse sentido, a variação dos pontos de vista empregados na narrativa de *Boquitas pintadas* é fundamental para a obtenção do efeito expressivo resultante, que é, também, cinematográfico.³⁵ No diálogo entre Mabel e Nélide, por exemplo, já quase ao final do romance de Puig, quando as duas descobrem que estão falando de farsante a farsante, é a alternância da focalização da câmera, identificada ora com os olhos de Nélide ora com os de Mabel, que lhes permite verem-se reciprocamente e flagrar a opacidade do discurso de felicidade que cada uma encena à outra.³⁶ O recurso cinematográfico se mostra eficaz porque permite situar a câmera na posição ideal para registrar o ângulo pretendido, num artifício que, no cinema, equivaleria a posicionar a câmera por cima do ombro de cada uma por vez para simular a troca de olhares entre ambas durante o diálogo.

É como se os olhos dos interlocutores, em cada diálogo (Juan Carlos, numa cena; e o padre, na outra), fossem uma câmera que focaliza a cena, sendo, portanto, impossível que se mostrem, visualmente, a si mesmos, já que estão focados na personagem que está em sua frente. Procurando efeitos cênicos para essa situação, a alternativa encontrada, no romance,

³⁵ Há que observar, no entanto, que a cena ou sequência indicial, no cinema, não constitui prolepse, mas cumpre função metonímica, que alude a evento futuro.

³⁶ Nélide e Mabel conversam sobre uma novela de rádio. Nélide sintetiza a história narrada na radionovela:
 —Y... es una chica jovencita que también está enamoradísima de él, y de tipo muy fino, a él le tiene que gustar. Tomamos el té, dejá...
 — Pero de verdad puede querer a una sola. Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía duda: si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado. (PUIG, 1984, p. 201-202; grifos nossos – tradução no anexo 20A).

velhice. Logo, essa cena nos apresenta uma série de índices que acabam antecipando, de certo modo, acontecimentos e desfechos que vão, de fato, dar-se ao longo da narrativa.

Desorientadamente, a cigana “desvenda” o futuro das principais personagens do romance, equivocando-se, ironicamente, quanto a Juan Carlos, o mais interessado nas previsões da cigana sobre seu futuro, razão por que recorrera a ela. Dessa cena, vale a pena mencionar, ainda, o modo pelo qual ela se encerra, em que a sugestão de um gesto que fica por conta de duas linhas pontilhadas, dada a impossibilidade de expressar, visualmente, na escrita, o gesto da cigana ao despedir-se do rapaz. Note-se:

¿Quedaste contento? ¿te parece mucho un peso cincuenta por barajarte toda tu vida enterita? No, soy yo que te digo gracias a vos, y mandame tus amigos, que sean todos como vos, alma que te me vas del cuerpo

.....

(PUIG, 1984, p. 97 – tradução no anexo 22)

Quanto à cena da confissão de Mabel, merecem ser lembrados os efeitos decorrentes da exploração espacial da página, semelhantes aos anteriores, porém mais enfáticos dadas as interferências e as confusões interpretativas do padre. O relato, pela natureza de confissão de culpas, começa dramático, mas vai se tornando cômico à medida que se desenvolve, pois o padre se confunde com as histórias que ela lhe relata, o que provoca alguma impaciência em Mabel. Tal procedimento se mostra paródico em relação ao discurso oficial que defende o sexo após o casamento, a verdade como prova moral e os valores cristãos, supostamente cultivados pela classe média argentina da época, na medida em que esses valores se identificam, na referida cena, ao padre, já esclerosado, incapaz de acompanhar a confissão de Mabel. Não se pode negar, porém, que a punição ou penitência dada pelo padre a Mabel sustenta um lado ético. Na confissão, ela conta que foi por sua culpa que Rabadilla assassinou Pancho e diz ao padre que dopou a empregada, após o crime, para que esta dormisse e ela

mesma pudesse dar sua própria versão dos fatos à polícia, evitando, desse modo, um escândalo público. Posteriormente, ela convenceu Rabadilla a confirmar a versão apresentada, argumentando que se esta não o fizesse, seria condenada à prisão perpétua e nunca mais veria o filho (pequeno e bastardo, pois Pancho não o reconhecera publicamente), o que caracteriza, por parte de Mabel, uma atitude tipicamente melodramática. O padre, então, lhe dá, como penitência, a obrigação de cuidar da educação do filho de Raba, a partir de quando ele alcance a idade escolar, até o fim de seus estudos regulares. De tal trecho, merece destaque, pelo efeito humorístico, associado aos procedimentos já comentados, ao menos o seguinte:

Bueno, yo quería tener una casa y familia y ser feliz, Padre ¡yo no tengo la culpa si lo dejé de querer! Sí, Padre, soy débil, y pido perdón Ese hombre que le dije venía a mi habitación No, el enfermo no, el otro, el policía No, el enfermo no era policía. Y una noche de calor que dejé la ventana abierta lo vi que me miraba desde el jardín: se había metido en mi casa No, no tuve fuerzas para alejarlo y empezó a venir cuando se le daba la gana, ¿qué tengo que hacer para ser perdonada, Padre? No, mentí a la Justicia por otra razón. Resulta que ese muchacho era el padre de un hijo natural de mi sirvienta, que llegó de vuelta de Buenos Aires cuando yo ya había caído en la tentación con él No, volvió porque yo la llamé, mejor dicho mi mamá No, ella había trabajado con nosotros antes, cuando quedó embarazada No, yo no le podía decir nada a él porque en ese tiempo yo todavía no lo conocía, lo conocí después, cuando él empezó a trabajar en la Policía No, durante el proceso no, yo lo conocí antes, porque cuando el proceso él ya estaba muerto, era el proceso por el asesinato de él. Sí, empiezo de nuevo. Cuando llegó de vuelta la sirvienta de Buenos Aires (PUIG, 1984, p. 215-216; o trecho continua por várias páginas. Conforme citado, o trecho não tem ponto-final. Tradução no anexo 23)

O procedimento é o equivalente discursivo utilizado para, por meio do espaço em branco, se representar um elemento formal textual (a fala das personagens). Nesse contexto, o vazio também significa, funcionando como um processo de iconização, e sinaliza aquilo que o leitor não ouve nem vê, mas deve depreender.

Em *Boquitas pintadas*, todos os casos de iconização apresentam relevância formal e estética, exceto a presença de pequenas estrelas pretas entre uma e outra seção. O recurso às formas da oralidade, por sua vez, ao provocar certo estranhamento no leitor, pela visualização,

o impele a mobilizar todos os sentidos para o exame de formas (linguísticas) que, na fala cotidiana, passariam despercebidas. No romance de Abreu, a própria iconização do não culto, como na “placa de *en conserto* pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado” (ABREU, 1990, p. 37), e em outras como “Com a ponta de um prego, alguém riscara no esmalte vermelho: *Ti xupo todo goztozo*” (ABREU, 1990, p. 81), flagrada pela câmera-olho do narrador-protagonista, no décimo fragmento do romance, vai construindo uma ambientação caótica, quase bizarra. Essa pluralidade caracteriza, então, o ambiente urbano da narrativa, no romance, e, de certo modo, cria o espaço ideal para a exploração do artificioso.

A incorporação de formas e usos linguísticos típicos da oralidade, na literatura de Puig e de Abreu, constitui um modo de, paradoxalmente, tentar conquistar o envolvimento físico, visual e emocional do leitor com a matéria lida, mas, em certa medida, um modo de atingi-lo, também. Por outro lado, tal incorporação também aponta para certa tentativa de relativização do poder, da autoridade e do controle que a forma escrita carrega em si desde seu surgimento.

A visualidade é explorada, ainda, na narrativa de *Boquitas Pintadas* no episódio relatado sob o título de “ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES” (PUIG, 1984, p. 98, caixa alta do autor – tradução no anexo 24), na qual o resultado do procedimento se aproxima do formato gênero textual roteiro e, ao final, da própria focalização sob a objetiva de uma câmera. Já pelo título, o relato é apresentado como narrativa (cujo tom de subtítulo descritivo não deixa de recuperar, em certa medida, o estilo dos subtítulos folhetinescos), mas tal narrativa vai se desenvolver por meio de notas e descrições objetivas, como as que abrem tal seção:

Hora de apertura: 18:30 horas.

Precio de las entradas: caballeros un peso, damas veinte centavos.

Primera piezaailable ejecutada por el conjunto «Los Armónicos»: tango «Don Juan».

Dama más admirada en el curso de la velada: Raquel Rodríguez. (PUIG, 1984, p. 98, ressalte-se que as aspas baixas também fazem parte do texto original. Tradução no anexo 25)

Mas também vai dar espaço à movimentação do foco narrativo, mantendo, no entanto, sempre a mesma diferenciação entre grafias (itálico para o item a ser comentado e letra comum para o resto do texto ou comentário). Tal descrição, que no início é realmente objetiva, vai ganhando traços de intrusão que tanto revelam matizes cômicos quanto traços dramáticos na situação vivenciada pelas personagens. Desse modo, temos, ao longo desse “desarrollo y derivaciones” comentários referentes a: “*Dama más ilusionada de toda la concurrencia:* Antonia Josefa Ramírez, también conocida como Rabadilla o Raba.” (PUIG, 1984, p. 99 – tradução no anexo 26); “*Caballero que concurrió a las romerías con el propósito de irrumpir en la existencia de Raba:* Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho.” (PUIG, 1984, p. 99 – tradução no anexo 27); “*Circunstancia que desagradó a Pancho:* el hecho de que la casa del Intendente se hallase en la sección asfaltada y bien iluminada del pueblo, a sólo dos cuadras del domicilio del doctor Aschero, lejos ya de la zona de calles de tierra, arbolada y oscura en que se yergue el Prado Gallego.” (PUIG, 1984, p. 100 – tradução no anexo 28); “*Dama que quedó preocupada al ver alejarse a Raba en compañía de Pancho rumbo al domicilio del doctor Aschero:* la mucama del Intendente Municipal.” (PUIG, 1984, p. 100 – tradução no anexo 29); “*Circunstancias atmosféricas que facilitaron el cumplimiento de los propósitos de Pancho:* la temperatura agradable, apenas fresca, de 18 grados centígrados, y la falta de luna.” (PUIG, 1984, p. 100 – tradução no anexo 30). Podemos notar que essa descrição, inicialmente objetiva, é capaz de flagrar os desejos, os sonhos e os objetivos das personagens e, ainda, apresenta um aspecto notadamente lúdico.

Outro fato importante é que a forma como os itens são apresentados nos permite entendê-los, também, como uma protoforma de roteiro cinematográfico, mesmo porque se

trata, em todos os casos, de indicações com características imagéticas e cênicas. Tal procedimento se torna ainda mais evidente à medida que a descrição avança. Temos, então, o desenvolvimento do encontro entre Pancho e Raba, frente a frente, apresentado na seguinte situação: “*pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad*” (PUIG, 1984, p. 101 – tradução no anexo 31), cujo desenvolvimento se dá em forma de fluxo de consciência, manifestando os desejos de Pancho, ao mesmo tempo, por Raba e por Nené, sempre rodeado e ameaçado por sua condição social e étnica. Reciprocamente, temos: “*Pensamientos predominantes de Raba frente a Pancho en la oscuridad*” (PUIG, 1984, p. 102-103 – tradução no anexo 32), que também se desenvolvem num fluxo de consciência, cujos matizes, no entanto, se diferenciam do anterior, por apresentar uma visão romântica e idealizada do amor, traço comum nas personagens femininas de Puig. Tal procedimento de escrita se acentua e obtém um efeito de lirismo, ao final do relato desse trecho, num procedimento de focalização inequivocamente cinematográfico.³⁷

2.3. DOIS MOMENTOS EXPERIMENTAIS: DA FRAGMENTAÇÃO COMO CRÍTICA À CRÍTICA DA FRAGMENTAÇÃO

O leitor poderá observar, pelos procedimentos estudados até aqui, que o experimentalismo formal é mais radical em Puig do que em Abreu, nos dois romances em análise, no que se refere à adoção de procedimentos e recursos que subvertam o arranjo formal da narrativa. Pode-se observar que Puig dialoga intensamente com as tendências do *nouveau roman*³⁸ francês, adotando, também, o procedimento descritivo característico deste, mas que, como vimos, é mobilizado pelo autor argentino para criar o efeito ambíguo de, ao

³⁷ Tal procedimento está analisado no último capítulo desta dissertação.

³⁸ O *nouveau roman* foi desenvolvido na França, nos anos 40-50. Robbet-Grillet é um dos maiores expoentes dessa vertente narrativa e, também, seu maior teórico. O *nouveau roman* já dialoga com o contexto de crescente ascensão dos objetos, da mecanização da sociedade, e a paulatina aniquilação do indivíduo enquanto regulador de suas ações, na sociedade capitalista, e, de certo modo, responde a essa conjuntura, no âmbito de sua linguagem. As narrativas do *nouveau roman* investem no descritivismo e na focalização de detalhes, de modo a projetar para o primeiro plano a presença dos objetos em detrimento das relações interindividuais, o que constitui um modo de fazer a crítica dos modos e das relações de poder dessa sociedade. Cf. Robbet-Grillet (1963).

mesmo tempo, simular uma aproximação entre o narrado, a personagem e o leitor e, ainda, apontar as intrusões e as escolhas de focalização inerentes a tal efeito, nos comentários que se seguem às cartas incorporadas, à maneira de indicações cênicas de roteiros, na medida em que a visão, aparentemente construída de dentro, “visão com” (POUILLON, 1974), ao mostrar a exterioridade, desmascara a amostra espetacular da representação de papéis entre as personagens do romance. De certo modo, esse procedimento, digamos, afim ao *nouveau roman* francês, colabora para apontar e criticar certa naturalidade com que as personagens da narrativa assumem o conjunto de valores pertinentes às relações sociais. Esse procedimento constitui, também, uma conquista do cinema, apropriada por essa proposta de literatura. Como observa Robbe-Grillet,

Pode parecer estranho que estes fragmentos de realidade bruta [...] nos impressionem tanto, enquanto cenas idênticas da vida corrente não bastariam para nos abrir os olhos. Com efeito, tudo se passa como se as convenções da fotografia (as duas dimensões, o preto e o branco, o enquadramento, as diferenças de escala entre os planos) contribuíssem para nos libertar de nossas próprias convenções. O aspecto um pouco fora do habitual deste mundo reproduzido revela-nos, ao mesmo tempo, o caráter *inabitual* do mundo que nos rodeia. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 23)

A opção por assumir uma perspectiva múltipla e fragmentada constitui, em Puig, um questionamento das formas de representação do próprio tempo. Na medida em que se destitui o tempo cíclico, o tempo e o lugar eterno e não conflituado já não têm lugar, mas continuam sendo buscados pelas personagens. Não deixa de ser irônico, porém, o efeito criado, uma vez que as personagens não percebem tal fato e insistem em buscar conforto instalando-se numa pseudo-eternidade criada em torno de seu próprio passado, que é de ordem mítica (que elas mesmas criaram, no caso, a partir da personagem Juan Carlos). Nesse sentido, *Boquitas pintadas* constitui, também, uma paródia do paraíso mitificado que os discursos e as formas referentes às relações intersubjetivas veiculados pelos *mass media* constroem, em que a eterna felicidade se coloca no horizonte do sonho. Pois, no romance de Puig, o mito é produto do

imaginário modelado pelos *mass media*. Portanto, é mito num sentido ideológico e negativo, e tal mito se põe e é posto pelas personagens como transcendência para a contingência das vidas individuais das personagens. Nesse sentido, ele é falsa transcendência, pois só as reduz à sua condição de simulacro ou caricatura do que tal mito promete, encerrando-as mais e mais em suas vidas prosaicas e mesquinhas, uma contingência alienada. Aliás, o recurso ao folhetim e ao melodrama não é casual.

Seu paraíso degradado, criado a partir de conhecimentos e felicidades falsos em seu potencial de constituir conhecimento formador e humanizador, ao menos no modo como são transmitidos pelos *media*, faz com que tais personagens vivam na ilusão e, ao mesmo tempo, também, num grande vazio – argumento que podemos estender, também, para a leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?* –, pois o universo idealizado pelas personagens lhes oferece uma série de mitos como forma de concretizar-lhes, na esfera do desejo, a ideia de paraíso a que essas personagens almejam. Essa projeção, por parte delas, apresenta a imagem de uma intemporalidade perdida – o paraíso –, e, pela mitificação do seu espaço vivencial, sua realidade se torna, para as personagens, um lugar de eterna tristeza, como elas, de fato, percebem, ao longo de suas trajetórias. No romance de Puig, essa descoberta se dá a partir da segunda parte; no de Abreu, sob a perspectiva do narrador-protagonista, desde o início se percebe certa desconfiança em relação à aparência de seu universo real, mas essa desmitificação só acontece, de fato, quando ele encontra a cantora Dulce Veiga. Ocorre, pois, em ambos os romances, uma inversão da transcendência, na qual, dado que seu presente se constitui de uma série de espetáculos, a vida, mais um espetáculo sem graça, não tem lugar, e as personagens se flagram, pois, perdidas (senão jogadas) num vazio.³⁹

³⁹ A concepção acerca do tempo e da impossibilidade da transcendência, para o homem moderno, aponta para a pré-história da literatura experimental desenvolvida entre os anos 70-80, na América Latina, de que Puig e Abreu são representantes. A pré-história dessa produção literária é, segundo Severo Sarduy, o Barroco. O Barroco, diz ele, já problematiza a história como sendo seu próprio conteúdo e, além disso, constitui-se numa forma que está em permanente dissolução. Nesse sentido, podemos identificar seu procedimento fundamental, que consiste, contemporaneamente, em agenciar uma série de significantes medianamente difundidos no meio social, no caso,

Essa produção literária

Reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico, [...] reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, objeto para o qual o logos não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência. O olhar já não é somente infinito, como vimos, como objeto parcial converteu-se em objeto perdido. O trajeto – real ou verbal – já não salta somente sobre divisões inumeráveis, sabemos que pretende um fim que constantemente lhe escapa, ou melhor, esse trajeto está dividido por essa mesma ausência ao redor da qual se desdobra. [...] reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que não está “aprazivelmente” fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão. (SARDUY, 1979, p. 178)

Desse modo, Puig e Abreu nos apresentam, em seus romances, um questionamento acerca da concepção de um universo estável, coerente, contínuo e unívoco, na contemporaneidade, e, nesse sentido, nos aproximamos, novamente, da discussão acerca da vinculação de Puig e de Abreu a determinadas concepções relativas à produção cultural de seu tempo, que nos permitem compreender certas diferenças entre a produção literária de ambos, no que se refere, por exemplo, a um tratamento mais radical da linguagem como experimento, em Puig, e a um certo aparente retorno à técnica narrativa convencional, em Abreu, nos romances em análise aqui.

Já em crise quando do advento do próprio *nouveau roman*, os princípios miméticos tradicionais da narrativa realista sofrem uma crítica intensa a partir dos anos 70 do século XX, tanto como formas narrativas quanto como veículos dos valores de uma classe. O amadurecimento de tais questionamentos leva à emergência de propostas, por que não dizer, pós-modernas, nas quais se reconhecerá que não é o radicalismo contra o passado que deve

as formas escriturais e os discursos associados aos *mass media*, deslocando-as em suas funções semânticas e pragmáticas, sem, propriamente, substituir tais funções, direta e explicitamente, por outras ou por outras formas escriturais e discursos, o que questiona o artificioso por meio, também, do artificioso. Quando lido de modo relacional, então, os materiais esvaziados de suas funções e justapostos nessas narrativas experimentais conotam “uma presença, que em sua elipse assinala a marca do significante ausente, em que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas, faz referência” (SARDUY, 1979, p. 167). Nos romances em análise, são os próprios mitos burgueses veiculados e sustentados pela sociedade de consumo, via meio de comunicação de massa. Cf. Sarduy (1979).

ser problematizado pelo romance latinoamericano contemporâneo, mas a própria natureza desse passado como representação. Nesse sentido, notamos, em Abreu, uma preocupação maior do que em Puig em localizar os diversos discursos que constituem as possibilidades do narrar. Se, em Puig, já encontramos essa preocupação, em Abreu parece ser reafirmada a noção de que, no campo da linguagem, o natural não existe, e a aparente linearidade de sua narrativa funciona de modo a desmascarar, pelo desvio, as matrizes ideológicas que justificam e determinam cada um dos discursos de que ele se apropria e que nada têm de naturais. Seu aparente retorno à técnica narrativa realista é, também, uma imitação paródica.

Na verdade, os projetos escriturais de Puig e de Abreu – cada um a seu modo, mas em razão de um conflito um conflito comum: o de ser moderno no contexto latinoamericano, em que a modernidade não se concretizou plenamente em seus aspectos social e político-cultural – acabam por expressar, também, a crise da modernidade artística. De certo modo, seus textos literários, ao se articularem de modo a questionar, permanentemente, o estatuto da linguagem que mobilizam, seja no plano da enunciação, em Abreu, seja no procedimento de incorporação, em Puig, constroem, por um lado, uma realidade autossuficiente, a realidade da linguagem do e no texto literário, que se autorrefere e, desse modo, se institui como um meio autônomo de expressão; mas, por outro lado, ao se construírem por meio de procedimentos de intensa referência a outros meios de expressão ou comunicação e a outras linguagens, citações a elas, transposições de seus códigos e de seus modos de composição, tais textos expressam, também, o fato de que, para sua sobrevivência como arte expressiva afim a seu próprio tempo, a literatura contemporânea não pode dar as costas às forças exógenas que são significativas para as representações do homem de sua época, potencialmente expressivas das conquistas, das angústias e dos problemas do indivíduo que lhe é contemporâneo.

Entre essas forças exógenas ao fazer literário enquanto realidade autônoma e autossuficiente (PAZ, 1984) estão as tecnologias e as técnicas de produção e de reprodução

dos elementos de consumo e dos bens culturais produzidos numa dada época: em nosso caso, são ilustrativos os meios de comunicação de massa, bem como os modos pelos quais eles se promovem, via indústria cultural – o meio é a mensagem, no dizer de McLuhan (1996).

Na obra de Caio Fernando Abreu, a construção de uma voz autoral característica de suas *personae* de escritor aponta, de certo modo, para uma tensão que implica, para o autor, fazer uma arte bem acabada, “grande arte” – o que, pela leitura de suas crônicas, se depreende como sendo contos, romances e peças teatrais –, sob as condições adversas de criação artística que a realidade empírica lhe impunha – trabalho intenso como jornalista e dificuldades financeiras, o que lhe consumia o tempo para dedicar-se à escrita de contos e romances. Não é por acaso que Abreu se referia à sua produção como cronista como “algo menor”, por ser fruto de seu trabalho como jornalista, resultado, portanto, de uma escrita compulsória, pré-determinada pelas imposições editoriais do jornal.⁴⁰ Nesse sentido, se comparamos Abreu e Puig, no que suas obras apresentam em relação à assunção que cada um faz para si da imagem de escritor profissional e, no contexto em que escrevem, de sua condição de escritores que pertencem a uma categoria de artistas cujas obras são, também, produtos de consumo – o artista que escreve sob as ações da indústria cultural –, notamos que cada um dos autores se posiciona, em seus textos, de modo diferente no que se refere à aceitação (ou não) da profissão de escritor.

Não há, em nenhum texto de Puig, qualquer manifestação inconformada acerca da posição do escritor contemporâneo que é obrigado a assumir as imposições do mercado e da ordem capitalista (não necessariamente subordinando-se a elas, mas tendo-as, sempre, em seu horizonte de perspectivas), visto que escreve para ser lido e, portanto, para que suas obras

⁴⁰ Cf. Dias (2010). Ao estudar a construção das *personae* de escritor de CFA, a autora constata que a produção do autor como contista e romancista apresenta uma intensa relação de intertextualidade com suas crônicas e suas cartas, apesar de o autor sempre manifestar-se nelas de modo inconformado com a impossibilidade de dedicar-se exclusivamente à escrita ficcional. O estudo constata que, paradoxalmente, mesmo não dispondo das condições de criação que considerava ideais – liberdade, comodidade econômica e tempo livre –, Abreu, em seu conjunto de textos – contos, romances, crônicas, cartas e peças teatrais – procura, obsessivamente, construir e sustentar para si, para seus familiares e amigos e para seus leitores uma (auto)imagem de escritor, ou uma *persona* de escritor, nos termos da autora.

sejam comercializadas. Há, sim, em Puig, a clareza de que, na contemporaneidade, uma arte que se feche para o mundo está condenada ao desconhecimento, o que fica claro em seu romance *The Buenos Aires affair* (1973), quando a personagem-protagonista Gladys, uma escultora, escolhe um título em inglês para a entrevista que tinha concedido a uma revista norte-americana, o qual se torna, também, o título do romance, pois a personagem prefere uma construção em inglês por tratar-se, segundo ela, de um idioma chique e internacional. Metaforicamente, Gladys representa a condição que será, de fato, a de Puig, um artista argentino que escreve num idioma de menor alcance que a língua inglesa, procurando inserir-se num sistema de circulação de bens e produtos culturais de ordem internacional (ocidental) o qual, por sua vez, tem suas exigências: gosto e valores médios, acessibilidade e fluidez, entre outros. Ocorre, no entanto, que, na literatura de Puig, tal condição nunca foi, por si mesma, um problema. A recorrência a termos, formas escriturais e referências da sociedade de consumo está presente em sua obra desde seu primeiro romance, constitui o núcleo articulador de sua poética e nunca foi negada ou escamoteada, como tem observado a crítica (MATTOS, 1993; SANTOS, 1993; CHIAMPI, 1996).

Já Abreu, por mais que se valha da referência intertextual e da transposição de procedimentos escriturais dos produtos massivos para a criação de seus textos, procura fazê-lo a partir de uma perspectiva explicitamente crítica e autocrítica. Isso implica, sem dúvida, o reconhecimento da potencial expressividade dos produtos massivos – por meio da qual sua literatura se constitui também – e, paradoxalmente, certa negação pública da riqueza de tais produtos. Textos como o conto “Mel & Girassóis”⁴¹ – no qual o narrador faz questão de,

⁴¹ Conto do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), todo escrito a partir de clichês do cinema B. Trata-se de uma narrativa duplamente paródica, uma paródia à linguagem desgastada dos filmes B e uma paródia ao conto “Vientos alisios”, de Julio Cortázar, no livro *Alguien que anda por ahí*, reunido no segundo volume de seus *Cuentos completos* (2007). O conto de Abreu narra um fim de semana entre um homem e uma mulher de meia idade, ambos com uma vida tranquila do ponto de vista econômico, mas medíocre no plano das relações pessoais, que se conhecem numa praia meio exótica, em um cenário com hotel rústico, homens de camisas abertas tocando violão e muito sol. Como observa Dias (2010),

Metaforicamente, nas ocasiões em que as *personae* de escritor de CFA enunciam “como num conto de Cortázar” (ABREU, 1983, p. 141) e “Como naquele conto de

insistentemente, observar que o ambiente em que transcorre a narrativa é o de um filme B, ou mesmo um filme C, deixando claro que está ciente do *kitsch* e do já-dito, no texto – e o romance *Onde andar Dulce Veiga?* – em que a ironia e a autoironia mostram tanto o reconhecimento quanto a falência dos sonhos alternativos da sociedade ps-60 do século XX, tragadas pelo crescimento desordenado das cidades e pela fragilização das relaoes interindividuais – manifestam uma necessidade que é constantemente apresentada, por parte do autor, de marcar seu território crítico, seu distanciamento em relação  concessoes que faz ao universo massificado pela indústria cultural e pela cultura de massa. Aliás, as personagens Dulce Veiga (a ilusão alternativa dos anos 60) e sua filha Márcia F. (a falência das utopias alternativas, já nos anos 80) são ilustrativas desse posicionamento de Abreu, que deseja apresentar-se como sendo marcadamente consciente dos próprios limites de sua obra. No romance, não deixa de ser significativo o fato de que uma personagem  filha da outra, o que deixa a sugestão de que, em certa medida, uma está contida na outra, em alguma proporção, mas que são o amadurecimento ocasionado pela passagem do tempo permitiu ao narrador-protagonista notar a correlação de temporalidades que as une (e que as une, também, ao narrador-protagonista). Em última análise, é a voz-CFA que é representada, também, pelas personagens, e, portanto, sua trajetória se assemelha  delas.⁴² Em Abreu, o efeito operado pelo narrador-protagonista é o do reconhecimento de uma aprendizagem.⁴³

Cortázar” (ABREU, 1988a, p. 99)  como se a história já contada, os discursos/textos de JC tidos como frma/tipo/clich, produzissem, “no papel” de CFA, ao mesmo tempo, a “imagem” pré-estabelecida pela voz-JC e uma outra, a da *persona* do CFA-contista. Isso faz com que, em princípio, o próprio texto/discurso de CFA reverbere como um clich do que já foi narrado/dito por outrem. No entanto, o que é, aparentemente, um conjunto de lugares-comuns, por meio do uso de mecanismos de produção de sentido, a saber, a metáfora, a metonímia, a paródia e a ironia, revela-se como uma importante ferramenta para produzir algo novo/inédito. É neste processo que CFA imprime, digamos, a sua marca autoral (DIAS, 2010, p. 110-111).

⁴² é relevante observar, ainda, que Caio Fernando Abreu costumava assinar suas cartas como “Caio F.”, o que, mais uma vez, reitera a identificação de uma voz escritural sua  representação da personagem Márcia F.

⁴³ Com razão, Dias (2010) nota, em *Onde andar Dulce Veiga?*, a influência do romance de formação na criação da personagem-protagonista do romance. O romance de formação ou romance de aprendizagem tem como

Não é menos significativo, por outro lado, que o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* apresente traços estruturais das narrativas de aventura – como os romances de cavalaria –, as quais apresentam, junto ao sistema literário ocidental, o *status quo* de literatura elevada (PERRONE-MOISÉS, 1998). Distintamente de Puig, Abreu escreveu seu romance tendo em mente um gênero narrativo (um “modelo”) não corrente em sua época nem pertencente aos produtos de consumo da cultura de massa (os romances de cavalaria), mas insere em sua narrativa, também, informações, referências e gêneros textuais provenientes da cultura de massa. Tal procedimento pode sugerir que, para ele, a problemática de sua condição autoral (grande artista *vs.* artista que trabalha para embalar peixe na feira⁴⁴) nunca tenha sido plenamente resolvida. Quando levamos em conta sua insistência em afirmar-se como escritor, tal hipótese não parece descabida.⁴⁵ Há, na voz-CFA escritor, um desejo intenso de pertencer à tradição e, ao mesmo tempo, a consciência de que para realizar-se e ser reconhecido como escritor, em sua época, é preciso alcançar o novo. Trata-se do dilema característico do artista moderno, marcado pelo peso da tradição, por um lado, e pelo desejo de reconhecimento de seu talento individual, por outro (ELIOT, 2000).

Há, de fato, um distanciamento entre Puig e Abreu no refazimento dos quadros guardados na lembrança das personagens dos romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, que se dá, sempre, de modo a preencher as lacunas deixadas pelo tempo, as

fundamento estrutural “a necessidade formal de a reconciliação entre a interioridade [do indivíduo] e o mundo ser problemática” (LUKÁCS, s.d., p. 155). Desse modo, a trajetória do indivíduo o leva a procurar tal reconciliação à custa de buscas individuais concretas ou simbólicas, devendo estar, contudo, em condições de alcançá-las. Nesse tipo de romance, quem tem por grande modelo o *Wilhelm Meistre*, de Goethe, o indivíduo representado traz “consigo como signo de uma ligação já longínqua, mas ainda não averbada com a ordem transcendental, a nostalgia de uma pátria [...] correspondendo a um ideal que se mantém obscuro no que traz de positivo, ainda que sem equívoco naquilo que rejeita. Essa interioridade é, portanto, um idealismo alargado [...] e um alargamento da alma que aspira a viver não na contemplação, mas na ação, exercendo uma influência eficaz sobre a realidade” (LUKÁCS, s.d., p. 156). Desse modo, o processo de aprendizagem do indivíduo lhe permite o desenvolvimento de certas percepções críticas e o amadurecimento que o impelem em sua busca, mas que, talvez, não aconteceriam sem alguma intervenção (humana ou casual) na ordem dos acontecimentos ordinários. Sua solidão e seu isolamento, por vezes próximos da marginalização no universo em que vive, se coadunam à sua vontade de alcançar distanciamento crítico em relação às estruturas sociais.

⁴⁴ “Amanhã vamos embrulhar peixe na feira.” (ABREU, 1987, p. 2) Ironia do autor, sugerindo o destino de suas crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*.

⁴⁵ Cf. Dias (2010), integralmente dedicada ao estudo da construção das *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu.

quais não podem ser recuperadas e de cuja impossibilidade de recuperação o narrador-protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* desconfia e se torna consciente, posteriormente, depois que ele encontra Dulce Veiga, razão por que, muitas vezes, recupera uma cópia deformada do real em seu exercício de lembrar. Aliás, o procedimento de popularização da imagem através de cópia deformada também faz parte do imaginário contemporâneo, cujo contato com a arte, mesmo a considerada clássica, normalmente se dá por meio de fotos e reproduções e até caricaturas disponibilizadas pelos meios de comunicação e de educação massivos.

Segundo Dias (2006), o recurso da reconstituição cênica a partir de memórias e imagens suscitadas pelo contato das personagens com a realidade, que o narrador de CFA percebe tratar-se de um sentimento, mesmo que difícil de compreender e de sintetizar – “dei a volta pelo lago onde um barco solitário me fez lembrar, outra vez, aquela palavra que eu não sabia ao certo o significado. Pentimento, repeti: pentimento, um sentimento com pena” (ABREU, 1990, p. 35) –, opera de modo que

O narrador-protagonista se comporta, simultaneamente, como um operador de câmera e um montador das imagens que vê e/ou das quais se lembra. Ele é um grande observador, como se jogasse com uma diferente combinação de lentes para cada situação vivenciada/filmada, o que acarreta diferentes juízos de valor sobre o que está sendo visto/focalizado. Há, no narrador, uma consciência de que os referentes que o cercam — pessoas, sentimentos, objetos, situações etc. — já foram codificados, ou seja, já foram captados e rotulados por outras pessoas que se utilizaram da literatura, da música, do cinema etc. Ocorre que, ao reconhecer, na realidade, tais códigos, ele os utiliza de maneira crítica e lúdica a fim de comunicar-se a partir deles, mas não sem antes (re)codificá-los de acordo com a sua perspectiva, criando, deste modo, a sua história. (DIAS, 2006, p. 138, grifos nossos)

Ou seja, de certo modo, é assumido no imaginário do narrador-protagonista (e não se pode perder de vista a identificação dessa personagem com a instância autoral, nesse romance) que é a (re)construção do passado que o torna real e concreto para aquele que o (re)constrói. Lembrar, pois, é, também, reinventar – o que passa pela narração e, claro, afeta a

representação que dela resulta. O contato das personagens de Abreu com o mundo e com o passado se constitui, sempre, num desafio, mas nunca numa aceitação tácita.

Nesse ponto, podemos aproximar novamente Abreu e Puig, pois, em ambos, o consenso com as formas textuais do universo que os rodeia, apresentadas pelo cotidiano naturalizado como sendo naturais, pode ser apenas a ilusão de um consenso, e, nesse sentido, a escrita de seus romances tanto é politizada quanto é coerente com as próprias coerções do sistema (linguístico, social e cultural) a que o homem contemporâneo está exposto e sujeito.⁴⁶ Observando-os por esse aspecto, talvez não seja incoerente aceitar que Puig e Abreu se situam no que vem se convencendo chamar de Pós-modernismo, entendido, aqui, positivamente, como o entende Hutcheon (1991).⁴⁷

A complexidade da localização da produção literária de Puig e de Abreu, especialmente no que toca a seu matiz experimental, nos leva a pensar suas obras como situadas num lugar de enunciação fundamentalmente dinâmico, em movimento, marcado por tensões, trocas e elaborações simbólicas, eminentemente criado e arranjado pela linguagem, sejam quais forem os códigos por ela mobilizados em tal processo. Nesse sentido, nossa perspectiva dialoga intensamente com a noção de hibridação, apresentada por Canclini (1998) e revista e ampliada por ele em texto posterior (2003), uma vez que tratamos de processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que já existiam separadamente se associam para criar novas estruturas, objetos, práticas e valores, em nosso caso, no âmbito das

⁴⁶ Voltaremos a esse aspecto quando tratarmos dos mitos contemporâneos veiculados pelos *mass media*, no último capítulo desta dissertação.

⁴⁷ Esse aspecto merece uma observação. A noção de Neobarroco, por exemplo, é menos problematizada do que a de Pós-modernismo, em âmbito latinoamericano de língua espanhola, o que é bastante significativo quando se lembra que, na tradição hispânica, Modernismo tem um sentido muito diverso do nosso, referindo-se à produção literária desenvolvida já no final do século XIX e que, na tradição da literatura de língua portuguesa e, mesmo, francesa, é estudada sob os rótulos de Parnasianismo e Simbolismo. Tal fato aponta certa convergência conceitual no que se refere à perspectiva problematizadora e à recorrência a procedimentos escriturais que visam a romper a estabilidade e o fechamento sógnico característicos da visão de arte autônoma mais típica do Modernismo (*Vanguardias*), transbordando-o, de certo modo, e incorporando a história do presente no corpo dessa linguagem. Nesse sentido, seja sob quais forem os rótulos que se coloque tal discussão, não é alheia à produção cultural latinoamericana desenvolvida, particularmente, depois de meados dos anos 60 do século XX, a discussão acerca da emergência do que se vem chamando de pós-modernidade, no âmbito cultural mais amplo, e de Pós-modernismo, no campo da arte.

artes, em geral, e da literatura latinoamericana contemporânea, em particular.

Tal entrelugar,⁴⁸ como o entendemos, tem como uma de suas características fundamentais o fato de estar associado ao movimento de entrada na modernidade e de (possível ou esperada) saída dela, por que passam as nações da América Latina, desde fins do século XIX até o presente. Tal visão, em trânsito, nos possibilita flagrar o caráter desigual dessa modernização (CANCLINI, 2003) e, também, as tensões que, tanto no campo político-ideológico quanto socioeconômico e cultural, não se resolvem totalmente, e se manifestam nas relações intersubjetivas, entre elas as manifestações culturais.

É, também, a partir da assunção do fato de que Puig e Abreu adotam criticamente os signos e os produtos culturais contemporâneos que incorporam em sua linguagem, permanentemente sob o poder de ação dos *media* e da indústria cultural, que podemos entender o modo como tal incorporação funciona como fundamento estético e crítico nos romances estudados por nós, aqui. Ao colocarem as personagens de seus romances permeadas por filmes, revistas, vitrines, álbuns de fotografias, entre outros, Abreu e Puig as situam num universo em que tudo é representação, na interação das personagens com as imagens que compõem seu universo de vivência. Em *Boquitas pintadas*, as personagens, geralmente as

⁴⁸ Esse lugar enunciativo alternativo, na produção literária de Puig e de Abreu, foi estudado por Alves (2010). A noção de entrelugar pode ser analisada a partir das discussões de Soja (1996), Santiago (1978) e Canclini (1998; 2003) e é entendida não como um lugar indefinido, inalcançável e, desse modo, um lugar estável e seguro, por sua intangibilidade, no qual os sujeitos e as instâncias discursivas envolvidas estariam protegidos. Tal conceito se afasta, ainda, do conceito de terceiro espaço (SOJA, 1996), ainda preso a uma separação rígida entre o real e o imaginário, o qual é formado pelo primeiro (o real) e pelo segundo espaço (o imaginário), que se apresenta como um arquipélago discursivo, uma ilha que protege os indivíduos nela situados, longe das ameaças e das tensões externas. O entrelugar do discurso latinoamericano constitui-se, então, num meio fundamentalmente dinâmico, em movimento, marcado por tensões, trocas e elaborações simbólicas, eminentemente criado e arranjado pela linguagem, sejam quais forem os códigos por ela mobilizados em tal processo. Tal perspectiva oferece uma flexibilidade capaz de abarcar a diversidade latinoamericana em que se inserem as obras de Puig e de Abreu, pois, na América Latina, ainda hoje convivem, de certo modo, estruturas arcaicas de poder, projetos econômicos modernizadores (muitas vezes desiguais) e a presença/ação das indústrias culturais mais recentes, ou seja, mecanismos de poder alternativos ao lado dos poderes associados ao sistema de produção capitalista, projetos desenvolvimentistas e urbanísticos e a oferta massiva de bens de consumo típicos das sociedades capitalistas coexistem, mas nem sempre se harmonizam ou se acolhem reciprocamente. O entrelugar enunciativo de que falamos tem como uma de suas características fundamentais, justamente, o fato de estar associado ao movimento de entrada na Modernidade e de (possível/esperada) saída dela, por que passam/passaram as nações da América Latina, desde fins do século XIX até o presente. Em vez de tentar separar esses lugares (arcaico, moderno e pós-moderno), o conceito nos permite estudar a produção literária de que Puig e Abreu exatamente a partir das incertezas e das ambiguidades que tais cruzamentos criam nas formas de representação culturais.

femininas, se transportam para dentro de ficções em busca de uma vivência (aparentemente) impossível no seu mundo real. Mabel, enquanto está no cinema, com sua tia, numa tarde em Buenos Aires, deseja: “En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso” (PUIG, 1984, p. 140-141). Situação semelhante encontramos, também, em *Onde estará Dulce Veiga?*, num trecho em que o narrador-protagonista planeja o que faria se encontrasse Dulce:

Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show de Márcia. Happy end: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão original de Nada Além, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano, Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada (ABREU, 1990, p. 135, destaques do autor).

Como notamos, aqui, a vida é projetada (fantasiada) como um filme, em que o final feliz é a grande recompensa por haver encontrado a cantora, mas é só um desejo, num momento desesperado de busca, em que Dulce Veiga lhe parece, na verdade, mais distante e impossível de localizar. No caso específico de Abreu,

é como se CFA, valendo-se de situações e sentimentos que explicitam o clichê e que, de antemão, são utilizados para produzir um *happy end* semelhante ao dos filmes hollywoodianos, conseguisse, por meio de sua narrativa, afirmar que, mesmo com base em lugares-comuns, é possível construir uma “verdade”, pois, de certa forma, as situações e sentimentos ali narrados se traduzem na padronização de comportamentos que a vida em sociedade repete e afirma no senso-comum e vice-versa. (DIAS, 2010, p. 109-110)

Desse modo, a imagem do outro coloca para as personagens de Puig e de Abreu, nas narrativas em análise, as determinações do espaço e de sua relação com os indivíduos, o que justifica, também, essa necessidade de ficção, e, mesmo, de inserirem-se nela, que

encontramos nas personagens dos romances estudados.

Essa captação espacial funciona de modo a suprir a insuficiência que a realidade deixa no indivíduo. Nesse sentido, podemos entender a estratégia de espelhar-se no outro, comum às personagens dos dois romances em questão, empregando, para tal, imagens já popularizadas e facilmente identificáveis, como uma forma de estabelecer uma relação entre o indivíduo e sua realidade (mesmo quando essa realidade já é um conjunto de representações), ou seja, esse mesmo processo, que é, ao mesmo tempo, alienador porque num primeiro momento deixa o indivíduo iludir-se, tornando-se indistinto do outro, também lhe oferece as bases para a sua autorrepresentação.⁴⁹ Tal fato, por um lado, acarreta a inserção desses indivíduos no espaço dos valores dominantes da cultura que tais personagens têm por modelo, tornando-as porta-vozes desses valores, mas, por outro lado, esse contato alienado é, potencialmente, capaz de marcar a exterioridade do universo em que estão inseridas. Esse duplo movimento lhes permite divisar, ainda que problematicamente, as fronteiras com o outro e, portanto, lhes confere uma identidade. Essa caracterização ambígua das personagens de ambos os romances lhes possibilita instalarem-se em ficções para escaparem de suas realidades opressivas e insatisfatórias, como “o advento de dois modos intrincados numa mesma experiência e que concorre para dissolver a hiância que só [somente] o imaginário provoca no seio da constituição do sujeito” (KAUFMANN, 1996, p. 160), situando-os num único tempo.

Essa experiência funciona, para as personagens de Puig e de Abreu, num contexto em

⁴⁹ Ao observar o comportamento jubiloso da criança ao perceber sua imagem refletida no espelho, Lacan (1972) propõe o espelhamento ou fase do espelho. Segundo ele, da experiência lúdica da criança com a imagem se produz uma relação virtual e complexa com a realidade, com o corpo e com os próprios objetos que a rodeiam. Ocorre, porém, que, durante o processo de reconhecimento que pode levá-la a afirmar sua identidade, ela se confunde com a imagem que observa. A imagem funciona, portanto, de forma alienadora. De acordo com Lacan, esse processo desencadeia uma identificação que transforma o indivíduo envolvido. Esse processo serve de matriz para o “eu” lançar-se à relação de identificação com o outro, de autorreconhecimento e possível assunção da condição de sujeito discursivo e social. A própria identificação da forma do corpo, como um fator biológico, colabora para a alienação acerca da condição do sujeito em relação ao outro, num momento inicial. Mas, por outro lado, “a imagem do espelho parece ser a porta de entrada ao mundo visível” (LACAN, 1972, p. 13), ou seja, ela é fundamental e necessária para que o homem tome consciência de si mesmo, a partir do outro. Cf. Lacan (1972).

que a totalização é difícil, como uma maneira de enfrentar a miscelânea de imagens despedaçadas que constituem seu universo, no qual o próprio indivíduo é, também, uma de tais imagens. A estratégia de reduzir a imagem a símbolo remete ao grande drama humano de busca por sua identidade. Nos romances, esse recurso tem, ainda, a consequência cruel de expor as personagens a si mesmas, de modo que elas se reconhecem através desse processo de identificação-alienação em relação ao outro, ao final de suas trajetórias.

De algum modo, Puig e Abreu articulam a mímese à percepção objetiva da realidade, assumindo que os objetos são percebidos por um indivíduo determinado, num tempo e num espaço definidos, o que o torna relativamente responsável pela apreensão que ele faz do universo à sua volta, e é esse conjunto de determinações que o situa como ser social. Já podemos assinalar, então, uma perspectiva de relativização dos posicionamentos e dos valores absolutos por parte desses escritores, pois sua produção literária coloca tanto o romance quanto a percepção humana dentro de condições temporais e subjetivas (mesmo que alienadas, do ponto de vista das personagens, situação em que o sujeito pode não ter consciência de que vê apenas aquilo que foi educado para perceber). Enfim, ambos os escritores, cientes de que a produção literária experimental latinoamericana da época “carece de uma linguagem” (JOZEF, 1974, p. 28) e precisa construí-la, buscam para seus romances uma linguagem desenvolvida a partir dos códigos que a América Latina tem por modelo. Por vezes, a alta modernidade toma tais valores como menores, por estarem diretamente relacionados ao popular, às massas e ao grande público, como ocorre com as manifestações do homem local – as letras de tangos e de boleros que aparecem em *Boquitas pintadas*, cultivados, fundamentalmente, por um grupo de imigrantes ou descendentes de italianos, à margem tanto geográfica quanto linguística e socialmente, na Buenos Aires das primeiras décadas do século XX; o cinema (às vezes, o cinemão hollywoodiano) e os meios de comunicação destinados ao grande público, produzidos sob o modelo do hemisfério Norte,

construídos com linguagem já pré-mastigada e moldada para um público que, em geral, desconhece os valores norteadores da tradição cultural ocidental dos últimos séculos, base para o modelo tradicional de arte na modernidade, mas quer apresentar-se como partidário deles. Também a própria miscelânea de tipologias textuais, a recorrência a formas e padrões vulgares de linguagem e a exploração do mau gosto e do *kitsch*, em Puig e em Abreu, colaboram para a configuração de tal linguagem, na produção de ambos.

Nesse sentido, os dois autores mostram-se conscientes, também, do fato de que o suposto domínio racional da realidade e da linguagem no mundo contemporâneo é questionável. O que o homem representado em suas narrativas fez foi privar-se do contato direto com o mundo concreto, numa estratégia à defensiva, visando a manter certa impressão de identidade por meio da linguagem. Os dois autores aceitam e assumem as influências tanto de outros idiomas (especialmente o francês e o inglês, mas ainda outros) quanto de outros códigos de linguagem e, com isso, representam um indivíduo inserido na profusão de signos que caracteriza a contemporaneidade, que não dispõe de elementos simbólicos que lhe ofereçam, tranquila e plenamente, a sustentação de um mundo e de uma identidade totalizadores, estáveis, fixos.

Mesmo tratando-se de escritores de países distintos, eles se aproximam por abordarem uma problemática comum do continente americano: o conjunto de determinações e influências que constitui a base de seu pensamento e de sua cultura dominante. Nesse universo, a realidade que cerca o sujeito é, também, produto de discursos que incidem em sua formação e podem, em certa medida, moldá-lo.

A literatura de Puig e de Abreu, no universo do homem contemporâneo que *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* representam, convida-nos a olhar a obra, as aparências, e a ver quais significações as formas e as imagens popularizadas pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa podem assumir. Tal apropriação coloca em questão o papel

das matrizes europeia e norteamericana de gosto e de comportamento sobre a produção artística latinoamericana contemporânea e estabelece, nas obras de tais escritores, uma relação crítica e reflexiva em relação a tais modelos. E é por meio da linguagem do cinema, especialmente da montagem como procedimento construtivo e como metáfora, e, mesmo, da referência a tal linguagem, que ambos os romances se constroem criticamente e se emancipam em relação aos signos que tomam emprestados à indústria cultural e à sociedade de consumo. É isso o que discutiremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

DESMONTANDO FÁBRICAS DE SONHOS

*Em que o autor analisa a presença de procedimentos e concepções característicos da linguagem cinematográfica transpostos para os romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, especialmente a concepção de montagem como forma de arranjo narrativo, e sua função nos desmascaramentos dos mitos da sociedade de consumo, de modo que acabam por criar, também, seus contramitos.*

Em todo caso, uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo. (Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”)

Neste capítulo, nossa reflexão se volta para outro elemento muito presente na literatura de Puig e de Abreu, o cinema, que também serve de base às suas experimentações e cuja linguagem lhes oferece uma gama de procedimentos escriturais para seu fazer literário e lhes permite apropriar-se, para a construção de suas narrativas, de uma concepção de criação e organização do universo narrativo calcada na ideia de montagem, identificada com a montagem cinematográfica. Desse modo, a escrita de suas obras se produz a partir de um conjunto de “peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final” (ABREU, 1990, p. 56). Capazes de chegar a “formar quase uma história” (ABREU, 1990, p. 56), essas peças, fragmentos complexos de histórias, ora imaginadas, ora reais, ora indivisíveis, questionam o lugar enunciativo da história e de suas próprias histórias narradas, por vezes interrompendo-se “bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada [têm] a ver com aquelas primeiras. Outras [restam] solitárias, sem conexão com nada em volta” (ABREU, 1990, p. 56).

É dessa abertura que resulta a singularidade das narrativas dos autores, pois, em vez de, ingenuamente, assumirem um posicionamento unívoco tanto acerca da forma narrativa

que desenvolvem quanto das questões sociais, históricas e culturais que permeiam seus elementos temático-formais, os autores mobilizam para suas obras fragmentos da cultura ocidental provenientes da literatura, de filmes, etc. e, com isso, instigam o leitor à reflexão tanto acerca da expressividade e do efeito estético que tais romances obtêm pela via da tradução cultural quanto acerca do lugar e do papel do intelectual latinoamericano da segunda metade do século XX, cuja produção artística é pressionada, por um lado, por necessidades mercadológicas e, por outro, por questões éticas e sociais que os levam a colocar em suas obras um questionamento fundamental: o que são a Argentina, o Brasil e a América Latina contemporâneos?

Nesse contexto, a incorporação de recursos e procedimentos narrativos característicos da linguagem cinematográfica e o intenso diálogo com o próprio universo *pop star* espetacularizado pelo cinema voltado ao grande público (e, ainda, pela TV, mais recentemente, no caso do texto de CFA) constituem o núcleo escritural fundamental de sustentação das possibilidades crítico-reflexivas dos romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*. Suas narrativas investem na exploração de procedimentos cinematográficos, pautados em sequências, cortes, relações de continuidade, diversas concepções e formas de montagem, alternâncias de ponto de vista, entre outros recursos. Desse modo, dialogam com o contexto dos *mass media*, do excesso de informação, da onipresença da indústria cultural no cotidiano da vida urbana, da vida sob regimes políticos autoritários (no Brasil e na Argentina), por meio de um uso intenso da citação, da intertextualidade e da apropriação de recursos, procedimentos e signos próprios da cultura de massa e da sociedade de consumo.

De certo modo, via meios de comunicação massivos, a partir do início da segunda metade do século XX, o mundo tornou-se uma unidade operacional única (HOBSBAWM, 1995). Praticamente em todo lugar encontramos as mesmas imagens, os mesmos símbolos e a

disseminação dos mesmos valores, conduzidos, fundamentalmente, pela dinâmica do mercado capitalista liderado por EUA e Europa, que nos apresenta os gostos possíveis de serem consumidos pelo grande público e busca torná-los obrigatórios, com uma política, já internacionalizada, de iconização e divulgação de seus produtos por meio dos *mass media*. Ao assumirem tal condição como sendo aquela sob a qual escrevem seus romances, Puig e Abreu passam a abordar uma problemática comum do continente americano: o conjunto de determinações e influências que constitui a base do pensamento e da cultura dominantes e os elementos simbólicos de que o homem latinoamericano dispõe para afirmar-se como sujeito no universo em que vive e, em alguma medida, inserir-se, mesmo que pelas margens, nos horizontes dessa cultura. Um fato importante no tocante a essa linha de produção literária experimental está, pois, na consciência dos autores acerca da diversidade e da riqueza expressiva potencialmente oferecidas pelos *media* e pelos gêneros e discursos que eles veiculam. Nesse sentido, no que diz respeito a Puig e a Abreu (mas isso se estende aos demais escritores que podem se vincular a tal linha de escrita literária), podemos afirmar que eles reconhecem, no contexto em que escrevem, que

a própria discussão em torno da possível contribuição expressiva da linguagem dos *media*, mesmo que se termine por considerá-la inexistente, obriga o escritor latino-americano, na medida em que crê na mudança das formas como condição fundamental que permite a sobrevivência da literatura, a considerar os elementos comuns a ambas as linguagens, ou então seus aspectos exclusivos. (SAER, 1979, p. 310)

Nesse processo, ambos tomam a câmera como o aparelho que focaliza o ambiente e as personagens nele envolvidas. Então, captam, por procedimento que mimetiza a câmera, minúcias reveladoras dos conflitos individuais vivenciados por cada personagem. Os textos nos apresentam a vida das personagens como se fossem filmes que tanto nos mostram o desenvolvimento de uma história narrada – as vivências de Nené, Juan Carlos, Pancho, Mabel e Rabadilla, em *Boquitas pintadas*, e o desenrolar da busca por Dulce Veiga, em *Onde andaré*

Dulce Veiga? – quanto a construção da trama narrativa (nos moldes do cinema), seja de um cinema mais radical e experimental, em Puig, seja de um cinema de padrão hollywoodiano clássico, em Abreu. Esse efeito que mimetiza o procedimento construtivo de narrativas fílmicas está associado aos procedimentos de montagem.

Ambos os romances se valem, para a obtenção de tal efeito, de recursos cênicos e da movimentação espaço-temporal proporcionada pela câmera, focalizando ora os acontecimentos presentes nas histórias narradas ora as personagens e o narrador, particularmente, e, por vezes, aproximando-se do próprio leitor. Além disso, adotam a montagem de cenas e sequências de modo a criar um efeito que se aproxima do efeito cênico cinematográfico, empregado como recurso legítimo de construção formal de seus romances, num procedimento que é, também, paródico, pela mesma natureza de apropriação com distância crítica (HUTCHEON, 1985) que sustenta a experimentação e o diálogo com os produtos culturais já analisados nos capítulos anteriores.

Para dar seguimento ao nosso estudo, faz-se necessário, então, a essa altura de nossa reflexão, definir o que entendemos por montagem e em que sentido empregamos este termo em nossas análises. Neste trabalho, usamos o termo “montagem” numa acepção cinematográfica, como sendo uma categoria necessária e estrutural sem a qual o cinema normalmente não se realiza, que se caracteriza como um sistema ou um conjunto de estruturas móveis que podem ser alteradas e substituídas, física e significativamente, numa sequência, o que a dota de dinamismo e mobilidade (METZ, 1972; REIZ; MILLAR, 1987). Nessa acepção, a montagem funciona como um princípio estrutural de justaposição, encadeamento e organização de fragmentos plásticos e narrativos, numa determinada relação temporal (AUMONT *et al.*, 1995). Num sentido mais amplo, porque passível de aplicação ao estudo da narrativa, de um modo mais geral, assumimos, também, a montagem como o efeito decorrente da relação estabelecida entre dois ou mais fragmentos postos em relação entre si; logo,

resultado de uma ação arranjada. Nessa acepção, cada fragmento mobilizado (seja ele fílmico ou não, mas, de qualquer modo, linguagem) é uma unidade de discurso e é, portanto, potencialmente expressivo estético e culturalmente.¹ Desse modo, entendemos, ainda, que o recurso à montagem vinculado à narrativa romanesca pode, como ação discursiva, mostrar determinados atos sociais e levar a reconhecer os esquemas culturais vigentes, o que encerra, também, na opção pela montagem como recurso de estruturação literária por parte dos escritores em questão, uma ação crítica de reflexão e, mesmo, de denúncia da condição, por vezes, bárbara e catastrófica, do homem contemporâneo, no tecido social latinoamericano inscrito no ambiente urbano da segunda metade do século XX.

O papel potencialmente crítico do recurso à montagem, em Puig e em Abreu, reside, então, na capacidade de significação dos fragmentos mobilizados na montagem, pois sozinhos eles significam, quando postos uns em relação aos outros eles também significam (de modo e alcance mais amplos) e sempre que são rearranjados eles podem significar de modo, senão novo, ao menos sutilmente diferente. Nesse sentido, se, por um lado, o fragmento porta a marca do desenraizamento, decorrente do fato de que não se liga, organicamente, a uma história sequenciada e organizada, por outro, ele constitui uma espécie de documento de história e de cultura de cuja fertilidade podem aparecer, o tempo todo, novas traduções, do que decorre que “o mero fato de que assim desmembrad[o]s [eles] continuem significando alguma coisa dá a esse significado residual um caráter ameaçador” (BENJAMIN, 1984, p. 229-230) e potencialmente crítico, em que, a partir de um mesmo significante, podem surgir significados diversos e, até mesmo, invertidos.

A mobilidade decorrente de tal fato dota o texto de recursos de desestabilização das vozes historicamente dominantes – vinculadas à história, à cultura considerada elevada e legítima e, em nosso caso, também aos discursos hegemônicos voltados à profusão do

¹ Essa concepção também é tributária das ideias sobre montagem cinematográfica, especialmente da chamada montagem construtiva, de Eisenstein. Cf. Aumont (1995) e Eisenstein (1986).

consumo – cujas interpretações da história e do homem latinoamericanos quase sempre se pautaram nos modelos filosóficos, políticos, científicos e sociais gestados na Europa (e mais recentemente nos Estados Unidos), isto é, criados e impostos pelo(s) colonizador(es).

Entenderemos, portanto, a montagem como, também, metáfora da (possível) emancipação/subversão do discurso latinoamericano em relação aos modelos textuais e discursivos e aos elementos simbólicos importados de que os escritores latinoamericanos dispõem, na contemporaneidade, para a confecção das representações próprias de suas culturas e da(s) cultura(s) estrangeira(s). A metáfora, aqui, constitui, então, uma relação verbal que se condensa em uma ideia, uma imagem ou um símbolo e que pode, pelo contato com outras ideias, outras imagens e outros símbolos, tornar-se mais complexa, desencadeando um processo de liberdade criadora sobre a língua e inscrevendo, nela, a subjetividade criativa, para cuja apreensão se necessita analisar a operação textual, porque o texto trata não só da figura pronta, mas do contexto linguístico que possibilita esse tratamento. Podemos, então, falar em opacificação da linguagem, posto que, nas metáforas resultantes, há o significado primeiro, o significado do elemento que se sobrepõe e o significado proveniente da relação estabelecida entre eles – relação que constitui, pois, um terceiro signo, que é, portanto, uma das possíveis traduções que o elemento estrangeiro incorporado assume na passagem pela tradução.²

3.1. UM GRANDE QUEBRA-CABEÇA FEITO DE LINGUAGEM: A MONTAGEM COMO PROCEDIMENTO CONSTRUTIVO EM MANUEL PUIG E EM CAIO F. ABREU

Em *Boquitas pintadas* e em *Onde andar Dulce Veiga?*, ao projetar um olhar,  maneira de uma câmera, que revela e desvenda o mundo representado, o texto não são induz o leitor/espectador a apreender o objeto focalizado, mas também torna esse leitor um indivíduo

² Tal acepo decorre de uma leitura das reflexões de Ricoeur (1992), Sacks (1992), Tolentino (1990), Guimarães (1988) e Genette (1972) sobre a metáfora.

integrante do próprio sentido que se está construindo na movimentação, pois

apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória é tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido, [ou seja], o mundo não se constituirá somente através dele [o leitor], mas para ele (BAUDRY, 1983, p. 391).

Buscando entender o universo de que fazem parte, as personagens de *Boquitas pintadas* e de *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao conceberem suas vidas como se fossem filmes, procuram, pois, reconfortar-se e entender o universo de que fazem parte, apresentando a si mesmas uma realidade “menor e muito convincente, fragmentando ainda mais o mundo, até que tudo o que [lhes] resta é um contínuo fluir das memórias visuais que tomam o lugar das experiências vividas” (REISZ; MILLAR, 1978, p. 374) e constituem uma espécie de lugar imaginário de vivência das personagens. Ou seja, suas vidas individuais são cindidas na base, pois resultam de um amálgama entre realidade e imaginário. Tanto na realidade quanto no imaginário a ação da indústria cultural se faz presente, dinâmica. As vidas das personagens são, portanto, duplas, pois, nelas, realidade e imaginário se articulam, borrando suas fronteiras e, ao mesmo tempo, dando a ver suas incongruências ou incompatibilidades, suas fraturas, enfim. É na fratura que reside a possibilidade de crítica que uma faz à outra. Segundo Jasinski, isso se articula à relação das narrativas de Puig e de Abreu com o universo mitificado do cinema comercial hollywoodiano, de modo que

O cinema comercial, como constituinte cultural na América Latina, e a ideologia que passa, manifesta-se pela linguagem dos personagens, mas a confrontação dessa imagética hollywoodiana com a realidade resulta em uma visão irônica e desalentadora, produto do choque entre ilusão do cinema (ideologia do *way of life* americano) e a opressão da realidade latino-americana. (JASINSKI, 1998, p. 93)

Em ambos os romances, flagramos esse sentimento, por exemplo, na maneira como as

personagens ou jogam seu presente para uma perspectiva temporal e espacialmente distante, geralmente no imperfeito do indicativo, ou nos reapresentam o tempo e o espaço distantes como sendo atuais, presentificando-os, portanto, por meio da lembrança ou do desejo. Como procedimento, essa associação normalmente aparece combinada com a terceira pessoa verbal, o que, de algum modo, colabora para a ambiguidade da localização espaço-temporal da personagem em relação ao objeto observado/analísado. No romance *Onde andar Dulce Veiga?*,  essa estratégia que o narrador-protagonista identifica como sendo “um ponto como a lente na extremidade de um telescópio [no centro de sua testa] que [ele] apontava para as pessoas que amava, e estavam distantes” (ABREU, 1990, p. 211). Esse “olhar telescópico” está subordinado a suas possibilidades de lembrar-se de suas vivências anteriores . Por mais que se esforce para reconstituir tais lembranças, aproximando-as de si e do seu presente, nem sempre consegue.  cruel, nesse processo, o fato de que o narrador-protagonista não consegue se lembrar, justamente, da pessoa mais importante para ele: Pedro. Note-se:

Quase todos dormiam, menos Saul, deitado numa cama de hospital, com Márcia fumando ao lado dele, Patrícia sentada no chão, a cabeça encostada nos joelhos dela, Vita Sackville-West no colo. Eu desejei que Márcia tocasse Patrícia. Ela então apagou o cigarro, abriu os dedos e mergulhou-os nos cabelos de Patrícia, ainda grossos de maresia.// Ao lado de Castilhos, Teresinha O’Connor também dormia. E Filemon, inteiramente nu, virado de bruços. E Jacyr, num pijama curto um tanto ridículo, a cara de Garfield estampada. E Jandira de Xong, sem turbantes. E Lilian Lara, o lenço ainda nos cabelos, retesada como se estivesse desperta. E Alberto Veiga entre Arturo e Marco Antonio, numa cama de motel, e todos os outros, e Lidia em sua casa de janelas azul-marinho, entre quadros inacabados, e outros de antes deles, os de muito antes ainda.// São não vi Rafic e Silvinha, uma nuvem toldava as lentes.// Voltei-as na direção de Pedro, mas continuavam embaçadas (ABREU, 1990, p. 211).

Já a narrativa de *Boquitas pintadas*, por sua vez, agencia a focalizao por fora (POUILLON, 1974), também associada à simultaneidade das tomadas de cena de cada uma das personagens, flagrando os desejos e os temores de cada uma delas. A ambiguidade decorrente de tal procedimento, em Puig – distintamente do texto do romance de Abreu, no

trecho acima, em que o narrador-protagonista, de fato, se envolve com suas memórias – está em que não há cumplicidade entre a instância autoral e a perspectiva das personagens, de modo que o efeito resultante é o humor. É o que notamos nos excertos seguintes, em que temos o fim de cena referente ao dia de cada personagem da narrativa, na nona entrega, simetricamente iniciada com: “El ya mencionado 27 de enero de 1938, haciendo un alto en el trajín del día”. Antes do corte, para cada personagem, temos um desejo e um temor, que também apontam para os conflitos, a psicologia e o universo das personagens, apresentados nessa ordem, após a descrição do dia de cada um:

[Nélida] En ese momento su mayor deseo era que Juan Carlos recuperase el empleo de la Intendencia.// ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?// En ese momento su temor más grande era que alguien se encargase de enterar al joven martillero público llegado poco antes a Vallejos — con quien tanto había bailado en la kermese navideña— de su pasada relación equívoca con el Dr. Aschero. (PUIG, 1984, p. 137)

[Juan Carlos] ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?// En ese momento su mayor deseo era conseguir de algún modo el dinero para dejar el pueblo y continuar la cura en el sanatorio más caro de Cosquín.// ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?// En ese momento su temor más grande era morir. (PUIG, 1984, p. 138 - 139)

[Mabel] ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?// En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas rojas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso.// ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?// En ese momento su temor más grande era que su padre perdiera el proceso iniciado por su detestado ex prometido Cecil, lo cual acarrearía daños importantes para la situación económica y social de la familia Sáenz. (PUIG, 1984, p. 140 - 141)

[Pancho] ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?// En ese momento su mayor deseo era dar una vuelta por las calles principales de Vallejos, con su flamante uniforme.// ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?// En ese momento su temor más grande era que Raba lo denunciase a la Comisaría de Coronel Vallejos como padre de la criatura por nacer. (PUIG, 1984, p. 142)

[Rabadilla] ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?// En ese momento su mayor deseo era que la criatura naciera sana.// ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?// En ese momento su temor más grande era que Pancho volviera y repudiara a ella y a la criatura. (PUIG, 1984, p. 144 – tradução no anexo 33)

O que se constrói de modos distintos e com efeitos diferentes, em cada um dos romances, é uma situação em que são mostradas as personagens enquanto elas vivenciam o

efeito de continuidade temporal criado por suas memórias ou seus desejos, com o sentido de uma avaliação do passado, em Abreu, e de desejo ambíguo de transcendência e realização pessoal, em Puig. Em *Boquitas pintadas*, o possível efeito de realização pela via do imaginário é, simultaneamente, denunciado como mais um produto da vida alienada de suas personagens nos casos em que o desejo delas se deve à sua própria alienação e decorre, portanto, de seu envolvimento sentimental com as figuras popularizadas pelo cinema. Nesses casos, trata-se de mais um procedimento paródico, na narrativa do romance.

De qualquer modo, em ambos os romances, tal efeito de realização ou de proposição imaginária ecoa no presente das personagens e, por vezes, se torna um efeito positivo. Nesse caso, trata-se de uma estratégia que lhes torna visível a vida, permitindo ao narrador-protagonista do romance de Abreu divisar as dimensões de seu conflito dramático, e a algumas personagens do romance de Puig, Nené principalmente, tal procedimento lhes possibilita reviver, mesmo que problematicamente, por meio do imaginário, o “tempo perdido”.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é, também, o sentimento de um “tempo perdido” que evidencia a disjunção entre o ser e o estar no mundo, por parte do protagonista, e se torna a razão que sustentará toda a sua busca por Dulce Veiga. Aliás, a narrativa desse romance se inicia com a confissão de uma necessidade do protagonista: “Eu deveria cantar” (ABREU, 1990, p. 11). E termina com uma revelação: “E eu comecei a cantar.” (ABREU, 1990, p. 213) O recurso empregado por Abreu aponta para a situação disfórica do narrador-protagonista, no início da narrativa, e para a síntese final alcançada em sua trajetória de busca – uma aprendizagem – no desfecho da história narrada.

Apesar da perspectiva da “visão com” (POUILLON, 1974) assumida pelo narrador ao longo do romance, na qual vemos o desenrolar dos acontecimentos a partir de seus olhos, sua visão, em vários trechos do romance, implica certo distanciamento em que o passado aparece

especializado, ou o presente é lançado para um passado distanciado. “Dulce Veiga, eu tinha que encontrar Dulce Veiga” (ABREU, 1990, p. 119), é como começa a sequência narrativa trinta e três, repetindo o procedimento inicial. Ocorre, no entanto, que jogar os acontecimentos para o passado, quando eles são presentes, é apenas um recurso de visualização, uma vez que essa aparente visão distanciada é, na verdade, colocada como um plano de fundo que é visto concomitantemente ao desenrolar da trama. É o que vemos na sétima sequência do romance, em que, após acreditar ter visto a cantora Dulce Veiga, no trecho narrado no final da sexta sequência, o protagonista recorda a primeira vez que a viu, narrando-nos esse dia, no imperfeito do indicativo, enquanto volta para casa. Na verdade, a partir do momento em que empreende sua busca pela cantora desaparecida, o narrador-protagonista confunde, por várias vezes, outras pessoas na rua com a figura de Dulce Veiga. Na referida cena, depois de um dia de investigações infrutíferas, a personagem se lembra de seu primeiro contato com Dulce: “*A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde*” (ABREU, 1990, p. 33 – itálico do autor). A cena continua, enquanto o narrador-protagonista vai caminhando de volta para casa. De certo modo, trata-se de um recurso que funciona de modo a “constituir a imagem misteriosa de Dulce, único personagem que é constituído por imagens desconectadas, até mesmo contraditórias, e passa a maior parte do romance sem ter voz (JASINSKI, 1998, p. 171), aparecendo, na narrativa, muito mais associado às vivências pessoais das demais personagens do que como indivíduo autônomo.

Na cena em questão, a visão do narrador-protagonista é algo paradoxal, uma vez que, ao propor-se distanciado, coloca-se como intermediária entre o narrador e o acontecimento narrado. Isso implica que quem nos narra o acontecimento “a primeira vez que viu Dulce Veiga” tenha uma imagem absoluta do que conta, o que pressuporia a unidade. No entanto, temos, aí, o próprio protagonista que (se) reflete, e percebemos que o narrador tem uma visão

limitada dos acontecimentos, reduzindo, portanto, nosso conhecimento deles ao conhecimento que ele tem do fato narrado. Na verdade, quando simula mostrar o passado que narra – a primeira vez que viu Dulce Veiga –, está mostrando-se a si mesmo, inclusive pelo fato de que essa é uma sequência referente aos pensamentos dele enquanto caminha.

No romance em questão, esses *flashes* à maneira cinematográfica se relacionam, ainda, à marcação rítmica do texto. De um modo geral, ao longo da narrativa, o narrador-protagonista, por diversas vezes, acredita ver Dulce Veiga. A repetição do motivo da “presença de Dulce Veiga”, cuja figuração sofre, por vezes, alguma variação – ora ela aparece mais claramente como Dulce Veiga, ora como mendiga que, de repente, mostra ser a cantora, ora como alguém que foge –, liga-se ao presente da narrativa e às memórias do narrador-protagonista, pela repetição (pentimento?) da ação de levantar o braço direito, apontando para cima, por parte da (suposta) Dulce Veiga que ele vê. Ora, esse foi exatamente o movimento que o narrador-protagonista tinha visto Márcia F. fazer quando a encontrou pela primeira vez, justamente cantando o sucesso que ele conhecia pela voz de Dulce, a música “Nada além”. Aliás, é nesse encontro que ele descobre que Márcia é filha de Dulce e, de certo modo, é, a partir dele, que suas memórias acerca de Dulce Veiga são mobilizadas, numa espécie de primeiro encontro entre ele e (pelo imaginário recuperado pela canção) Dulce Veiga. Do ponto de vista estrutural, por sua vez, a recorrência do motivo da aparição de Dulce Veiga, que aparece nas cenas 6, 15-16, 26, 37, 50 e 71,³ sustenta o próprio ritmo da busca que se narra no texto, marcando, alternadamente, o jogo presença/ausência de Dulce Veiga, na perspectiva do narrador, seja como realização imaginária, seja como presença concreta (no último caso). O princípio rítmico “levantar o braço direito apontando para o céu” vincula-se, ainda, no romance, ao desejo tanto de Dulce quanto do próprio narrador-protagonista, de encontrar algo superior a todas as possibilidades de realização individual possíveis no

³ Na cena 71, o que se repete é, apenas, o princípio de levantar o braço direito e apontar para o céu, pois o narrador-protagonista, aí, já tinha encontrado a cantora.

universo concreto de que fazem/fizeram parte. Em última instância, tal princípio aponta para o desejo de salvação que move a ambos: Dulce em sua fuga, e o narrador na busca por Dulce. Nesse sentido, representar Dulce (por meio da imaginação) e, também, representar-se a si, inserindo-se como parte do imaginado, de modo a tornar o desejo uma realidade virtual – como se fosse um filme – constitui, também, um modo empreendido pelo protagonista de tentar salvar a humanidade de ambos, narrador-protagonista e Dulce Veiga, na medida em que eles passam a ser agentes de sua própria conquista, de seu próprio triunfo, interpretando suas próprias máscaras (ainda que somente pelo imaginário) e, por essa via, (re)afirmando a humanidade que tal máscara esconde, mas que está ali presente e pode ser recuperada.

Nesse sentido, essa estratégia funciona de modo a miniaturizar e presentificar a própria história de *personae* e de mascarada social a que ambos estiveram submetidos ao longo de suas vidas. Há que ter em mente que Dulce Veiga obriga-se a fugir por não suportar as pressões do mundo *star system* e pelo medo da repressão política, enquanto que o narrador-protagonista investe em sua busca por Dulce Veiga, entre outros motivos, numa tentativa de reaver seu próprio passado e saldar dívidas consigo mesmo, pois fora ele que, sem querer, denunciara Dulce e Saul aos policiais repressores do DOPS, no passado. Dada a intensidade com que o destino incidiu sobre suas vidas, determinando-as de certo modo, tal procedimento de representação de suas *personae* mostra como essas personagens foram impotentes sobre o mundo (do que emergiu, numa, a necessidade de fugir, e, na outra, a necessidade de salvar esse passado), pois estiveram submetidas, em alguma medida, à condição de fantoches na esfera social, sob a aparente ação natural do que era, na verdade, parte de um movimento político-social ideologicamente gerado.

Logo, tal condição é, também, a de todas as personagens desse romance, que, ao longo da narrativa, precisam esconder tudo o que sabem sobre Dulce Veiga, em razão da insegurança (talvez medo) que paira sobre seu desaparecimento. Jasinski observa que, em

Onde andar Dulce Veiga?,

As fontes de informação do investigador nem sempre são fidedignas. Os depoimentos muitas vezes buscam despistar o protagonista, obscurecendo ainda mais os acontecimentos enquanto objetos da investigação. Isso resulta, por um lado, no suspense e na demora narrativa, elementos que formam a duração (característica fundamental para o suspense policial, segundo Boileau e Narcejac), e, por outro, em alimento para o desenvolvimento da investigação. Baseado nos despistes lançados pelos outros personagens, o investigador passa a fazer relaoes de significado entre elementos dos quais antes não suspeitava. O que dizem uns complementa o que não-dizem outros, colaborando na montagem da trilha que percorreu Dulce Veiga. (JASINSKI, 1998, p. 111-112)

Desse modo, podemos considerar que o conjunto de pistas falsas distribuídas ao logo da narrativa constitui outro aspecto importante para a montagem, em sentido amplo, no romance, na medida em que o narrador-protagonista deve tentar articulá-los para encontrar Dulce Veiga. Não se pode, pois, desconsiderar o incomodo das personagens quando, ao longo da investigação, o protagonista lhes pergunta sobre Dulce Veiga (vejam-se, especialmente, os casos de Lilian Lara, Alberto Veiga e, ainda, do proprio Saul). Tal incomodo decorre, claro, de tratar-se de algo supostamente desconhecido (o paradeiro de Dulce Veiga), mas, ainda, do fato de que tocar em tal historia implica, tambem, revolver ruínas de um passado individual e coletivo catastrofico, como foram os anos 60 no Brasil, a partir da ditadura militar, tempo vivido pelas personagens da narrativa. Nesse sentido, a personagem Saul  sintomática. Note-se que, no romance, na cena 63, em que o narrador-protagonista dialoga com Saul, mesmo estando este sob forte descontrolo emocional,  beira da loucura, é a memoria da experiência da tortura que lhe vem à tona, exatamente quando o paradeiro de Dulce  descoberto pelo narrador-protagonista, quando este encontra o caderno em que consta a indicação da cidade de Estrela do Norte, onde, de fato, Dulce está. “Os fios – gemeu Saul. – As faíscas.” (ABREU, 1990, p. 191) “Os fios, os fios não – ele gritava. – As faíscas, não!” (ABREU, 1990, p. 192).

Mexer no passado da historia de Dulce Veiga significa, tambem, para os envolvidos, mexer em seu proprio passado e, ainda, no passado da historia recente do Brasil e, desse

modo, desmascarar uma série de mitos que se ligam a tal fase da história, como a própria caracterização desse momento – ditadura ou revolução –, o chamado milagre econômico e a ideia de progresso social. Nesse sentido, falar de Dulce Veiga não significa, apenas, retomar a era do rádio na música brasileira, mas, sim, notar, também, que há, simultaneamente, uma intensa movimentação política no país e algum diálogo, por parte de minorias, com discursos opositores, em geral associados ao pensamento de esquerda e à guerrilha, os quais, de um modo geral, o poder oficial tentou silenciar, diretamente pela força (como no caso de Saul), ou indiretamente, por obrigar à fuga, no caso de Dulce. Isso torna coerente a estratégia de plasmar a narrativa de pistas falsas sobre o paradeiro de Dulce, visto que acaba por conotar a atmosfera de medo, insegurança e horror relacionados ao contexto de autoritarismo vivido pela maioria das personagens. O passado (perdido) da música romântica de Dulce Veiga é, pois, apenas a ponta de um *iceberg* dessa história que o esquecimento, individual e coletivo, ameaçava apagar.

O romance sugere esse apagamento paulatino, efetuado pela própria mídia, que, das primeiras notícias de destaque sobre o desaparecimento de Dulce Veiga, passa, progressivamente, a falar cada vez menos no assunto, até abandoná-lo de todo. Criadora de mitos, a mídia é, ainda, criadora de história(s). A montagem, no romance de CFA, funciona, entre outras coisas, como um recurso que possibilita a leitura dessa(s) história(s) a partir de ângulos diversos e, desse modo, nos permite lançar um olhar crítico sobre ela(s), criando, por meio desse procedimento, outra versão de tal(is) história(s), a contrapelo, talvez.

Nesse contexto, instituir-se e instituir o outro como personagens imaginárias que se autorrepresentam

implica uma radical recusa de toda imposição sobre o ser, ou seja, a afirmação da liberdade; [...] essa substância conjectural cria modelos, mantém uma atividade sobre si mesma que se traduz – em virtude de sua liberdade – numa quantidade infinita de operações: desdobrar-se, dividir-se, reproduzir-se, projetar-se. (JÍTRIK, 1979, p. 223)

Nesse sentido, tal operação coloca em questão os limites da própria narrativa moderna e contemporânea, ao trabalhar com a simultaneidade, e as estratégias encontradas para tentar driblar essas barreiras, dado que o código linguístico é linear. Em momento algum a narrativa de Abreu, por exemplo, nos diz explicitamente que se trata de duas ações ocorrendo ao mesmo tempo: lembrar e caminhar, no trecho dos fragmentos 6, 7 e 8 a que nos referimos mais acima, em que o narrador-protagonista reconstrói seu passado (a primeira vez que viu Dulce Veiga) enquanto caminha de volta para sua casa. Porém, o corte efetuado na sexta sequência, cuja continuidade é retomada na oitava, provoca o efeito de simultaneidade, corroborado pela grafia em itálico da sétima sequência. Trata-se de um procedimento tornado comum pela linguagem cinematográfica, a que Metz (1972) chama sintagma alternante.

Retomando, pois, o trecho em que o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* relembra a primeira vez que viu Dulce, observe-se, no entanto, que a grafia em itálico em si, à que aludimos acima, não é suficiente para produzir o referido efeito de simultaneidade de ações do protagonista – caminhar e lembrar –, no máximo nos sugere o monólogo interior. Mesmo porque há outros trechos, como as sequências sessenta e quatro a sessenta e sete, emolduradas pela sexagésima terceira e pela sexagésima oitava, em que não há qualquer marcação gráfica que distinga os planos narrativos, mas o efeito de simultaneidade permanece. Nesse ínterim, temos, depois de o narrador já ter encontrado a cantora Dulce Veiga, um momento em que o protagonista revive todo o seu passado, enquanto Dulce canta e toca violão perto dele, numa beira de estrada, exatamente no dia em que o narrador-protagonista encontra a cantora, também dia do aniversário dele. Esse procedimento tem uma correspondência sintagmática com o chamado sintagma em episódios (METZ, 1972), na linguagem cinematográfica. Não há nada novo nos procedimentos em si, o novo, aí, reside na liberdade conferida ao uso de tais procedimentos, cuja fragmentação e o

efeito de montagem encerram um efeito expressivo, mas, ainda, ideológico: “a escrita deixa de ser repetição, mesmo partindo de um já-dito” (JÍTRIK, 1979, p. 238). Isso se deve a que tanto a obra de Puig quanto a de Abreu têm

uma relação muito grande com a linguagem cinematográfica: enquadramento de momentos narrativos; montagens de seqüências de ação; linguagem técnica de recursos expressivos (*zoom*, fotogramas, closes, *happy end*); citação direta de músicas e cantores (como em um fundo musical), além de diretores, filmes, atores e atrizes, passagens de obras cinematográficas, como estratégias para elaborar imagens analógicas no pensamento ou criar clímax para o contexto narrativo. Estes recursos pretendem alcançar uma visualização dos fatos da história de acordo com a sua disposição na trama, influenciando na compreensão (JASINSKI, 1998, p. 13).

O narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo, enquanto ouvia Dulce Veiga, portanto, no presente, via

Encadeadas, cronológicas, como slides ou fotogramas, alguns coloridos, outros preto e branco, quadros vivos – assim a minha vida passava em frente dos meus olhos, dia após dia, uma por uma todas as cenas daquela última semana. Tudo lógico, natural, uma cena gerava outra e outra e unidas me conduziam exatamente até aquele lugar onde eu estava. (ABREU, 1990, p. 210)

Como podemos observar, é o próprio procedimento do romance e o sentir a vida como um filme que aí se apresentam. Nesse ponto, a frase final do romance, já citada, fecha também uma espécie de moldura de todo o romance, em que se conclui o ciclo do dever cantar, do início, e do começar a cantar, do final, que coincidem com a própria construção do romance. Por outro lado, chama-nos a atenção a analogia que o trecho anterior estabelece entre o processo de realização do filme e o do romance em questão, identificados, ambos, com a vida do protagonista. *Onde andaré Dulce Veiga?* se realiza num conjunto de setenta e um capítulos-fragmentos cuja continuidade é obtida exatamente como nos sugere o narrador: uma cena gera outra, que se une a outra, sucessivamente.

Na relação entre montagem, continuidade e cortes cênicos operados em *Boquitas pintadas* e em *Onde andar Dulce Veiga?*, podemos observar que Puig emprega procedimentos mais lúdicos e menos clássicos. J CFA recorre a uma montagem tecnicamente perfeita, mais afim ao cinema hollywoodiano mais recente, especialmente o de ação, voltado para o grande público. Em *Onde andar Dulce Veiga?*, os cortes são realizados entre o fim de um movimento e o início de outro, para criar os efeitos de continuidade e o ritmo contínuo. Há, também, maior linearidade na disposição das sequências narrativas, de modo que elas seguem o seguinte esquema, numa relação entre o foco dado em uma cena e seus desdobramentos: uma determinada cena termina com o mote a ser desenvolvido na cena seguinte. Essa condição são  quebrada, ainda que parcialmente, quando a cena ou a sequência de cenas seguintes constitui ação simultânea (mesmo que em pensamento)  que acaba de ser narrada, como observamos anteriormente, por exemplo, para as sequências sessenta e quatro a sessenta e sete. Mas a conexo, dentro de um mesmo plano temporal, permanece. Desse modo, seu esquema de montagem é, basicamente, o seguinte: A se desdobra em A', que se desdobra em B, que origina B', e assim sucessivamente. Eventualmente, cenas são retomadas ou continuadas depois de algum corte brusco, dadas as necessidades dramáticas e de manutenção do ritmo pretendido, mas isso não problematiza a tendência geral aqui caracterizada.

Associado ao ritmo e à montagem, podemos observar, também, o fato de que as sequências tornam-se mais curtas a partir do momento em que o narrador-protagonista encontra a cantora desaparecida. Esse efeito é semelhante ao que se dá entre as sequências cinquenta e três e cinquenta e cinco. Na sequência cinquenta e quatro, o narrador encontra o diário de Dulce Veiga, e, nessa sequência, acompanhamos um contínuo afunilamento da focalização. Na cinquenta e três, em que houve a primeira viso da imagem do diário de Dulce Veiga, a focalização do ambiente, que, de certo modo, mimetiza as tomadas de cena na

narrativa fílmica, se dá a partir de uma posição de observação mais distante. Na sequência cinquenta e quatro, já há um contato direto e mais próximo do diário. Por fim, na sequência cinquenta e cinco, o protagonista abre e lê o caderno encontrado, e o caderno passa a ser o objeto focalizado, exclusivamente. O movimento é semelhante a um *zoom* que, paulatinamente, modifica nosso contato com o objeto observado. Num movimento similar, é também uma espécie de restrição contínua do foco, que diminui o campo de visão, mas aumenta o poder de visão sobre o campo focalizado. Então, verificamos esse procedimento até o final da sequência cinquenta e nove, quando o protagonista encontra a cantora, num processo que, desde o momento da descoberta do diário pelo narrador-protagonista, coloca-o cada vez mais perto do objeto buscado, a cantora, como numa operação de ativação do *zoom*. De certo modo, esse procedimento narrativo corresponde, no plano da história narrada, ao processo de desvendamento do mistério do desaparecimento de Dulce Veiga, pois

O diário é como o fio de Ariadne, o condutor que o levará para fora do labirinto, ou para o centro. Como a gota de mercúrio que se junta, os múltiplos pedaços de histórias, que constituem as palavras alheias "quase invisíveis de tão mínimas" (p. 173), serão reunidos em função de sua ação. Como guardião das palavras alheias, elas estarão sob a sua égide logo que o personagem perceber-se também sujeito da própria palavra. Ele passará a orquestrar todos esses discursos enquanto narrador. (JASINSKI, 1998, p. 168)

Em *Boquitas pintadas*, a montagem como procedimento narrativo se relaciona, como já vínhamos observando, à presentificação do tempo passado, mas também se vincula à relação entre indivíduos e objetos focalizados. Esse procedimento escritural pode ser observado já na terceira entrega, em que nos são apresentados o álbum de fotografias, um quarto de Mabel e a agenda de Juan Carlos. A estratégia distingue-se, no entanto, da de CFA, uma vez que Puig torna a experimentação mais extrema, empregando como foco narrativo principal a câmera aparentemente objetiva e identificada com o olhar, numa tentativa de eliminar qualquer efeito aparente de intromissão do narrador. Desse modo, apresenta-nos

situações ou acontecimentos passados como sendo presentes, pela ausência de continuidade temporal que nos permita divisar o antes e o depois do mostrado. Como procedimento, ele recorre ao que poderíamos chamar de justaposição de sintagmas paralelos (METZ, 1972), que formam uma unidade de sentido, mas não se conectam organicamente.

No caso de Puig, em *Boquitas pintadas*, essa busca de objetividade também dialoga com as propostas do *nouveau roman*, e um dos efeitos obtidos é o fato de que a obra se apresenta não como testemunho de uma realidade anterior, mas como sendo (pretensamente) a própria realidade. Desse modo, temos, sim, um desenvolvimento subjetivo, mental e pessoal, apresentado já no início do romance, quando Nélide procura relembrar o passado, após a notícia da morte de Juan Carlos, mas que não se apresenta como pertencente a uma realidade pré-existente. Como procedimento experimental, aqui, Puig já se aproxima do cinema, uma vez que nos apresenta o narrado em contato direto com o leitor, responsável por estabelecer as relações entre as sequências e os fatos justapostos, o que também se liga à maneira como o romance dispõe as cenas que o constroem. Numa analogia: do mesmo modo que, no cinema, o único tempo que importa é o do filme, o espectador passa a atuar como um agente importante, pois é na sua mente que se desenrola toda a história, que é imaginada (e, nesse sentido, concretizada) por ele (ROBBE-GRILLET, 1963).

Em se tratando, ainda, de *Boquitas pintadas*, é o leitor o responsável por estabelecer alguma conexão e, talvez, linearidade para organizar mentalmente o desenvolvimento da história narrada. Na verdade, podemos afirmar que, como sinalização do romance, o que se busca é, ao contrário, a perda de qualquer indício de continuidade temporal (o que não significa que não haja continuidade cênica), tanto que a apresentação das datas em todas as cartas que aparecem ao longo do texto está mais relacionada à materialização de um formato de carta do que ao intuito de situar o leitor a respeito da cronologia dos acontecimentos. Aliás, o efeito resultante é o oposto da localização espaço-temporal: no decorrer de sua leitura, o

leitor perde toda e qualquer orientação acerca do momento em que aconteceram os fatos com que se depara. A única orientação que permanece segura em sua mente é a de anterioridade ou posterioridade em relação ao que ele está lendo, resultado da exploração de analepses e indiciamentos antecipadores realizados no romance. Nesse sentido, o romance se aproxima do efeito objetivado, de criar a sensação de que só o presente existe, ou ainda, de que o tempo pára. Se, por um lado, essa estratégia torna possível reviver algumas experiências do passado, por outro, impõe ao presente, também, as agruras constitutivas desse passado e, desse modo, torna mais evidentes as relações de semelhança e, mesmo, de pertencimento entre acontecimentos do passado das personagens e de sua vida presente: é tal condição que torna irônico, por exemplo, o fim da personagem Mabel, em *Boquitas pintadas*, obrigada a sobreviver com o que recebe das aulas particulares que ministra e a cuidar do neto deficiente, depois ter sido rica e de valer-se de sua condição social para alcançar seus objetivos (amorosos), na juventude.

Tal efeito não é afirmado no romance, mas, sim, constitui-se em efeito expressivo, potencialmente perceptível pelo leitor, decorrente da montagem dos próprios fragmentos da narrativa. De certo modo, estendendo tal raciocínio também ao romance de Abreu, é, também, o passado o que é retomado pelo protagonista, e, portanto, que retorna, na cena 67, por exemplo, quando ele se lembra de quase todas as personagens que estiveram presentes em sua vida ou em sua busca por Dulce Veiga.

Em ambos os romances, tal procedimento não se torna um modo regulado pelas personagens de reviver seus desejos; ao contrário, trata-se de uma possibilidade inerente ao próprio tempo em que estão inseridas (tempo narrativo, claro) de encontrar-se com o próprio destino ou com as marcas por ele deixadas. Esse olhar para o passado não deixa de ser um espetáculo, também, mas é um espetáculo caracterizado pela consciência da perda e da mudança: “uma nuvem toldava as lentes. Voltei-as na direção de Pedro, mas continuavam

embaçadas.” (ABREU, 1990, p. 211), nos diz o narrador-protagonista de Abreu. Nesse espetáculo, o tempo assume a condição de palco, porém palco móvel, mudança em direção ao novo e, ainda, permanência do passado. Seria isso, única e exclusivamente, mais um esboço de um mito por parte das personagens? Seria, sim, apenas um mito, se tal palco/tempo fosse fixo, pois ele se mostraria único, estável, e tanto suas personagens quanto o leitor estariam, irreparavelmente, submetidos à sua lógica. Móvel como está o tempo/palco nos romances, consegue-se, justamente, tensionar o mito do tempo linear, ao menos como efeito expressivo, na medida em que ambas as narrativas parecem colocar o destino e o futuro de suas personagens ao acaso, o qual pode ser um retorno ao passado ou pode ser algo totalmente novo e inesperado, mesmo que, no plano dos significantes, seja o já-dito.

E que outro recurso mais adequado para textualizar o retorno e a permanência do passado, realizando-se uma vez mais no presente, o mesmo, um outro, do que o cinema e sua linguagem? De certo modo, o cinema consegue simular o efeito de, metaforicamente, “congelar” o tempo nos fotogramas e dotá-los, ao mesmo tempo, de uma possibilidade de diálogo com o sempre presente de cada (re)apresentação.

O cinema e sua linguagem colocam em evidência o fato de que o homem só compreende sua existência dentro de um tempo e de um espaço determinados, portanto como parte de uma história. Logo, os autores encontram, aí, a semelhança que justifica a opção pela forma e pela linguagem cinematográficas em suas narrativas: a percepção da vida cotidiana não é totalmente diferente da sobrevivência que se obtém com a máquina cinematográfica – somos uma fábrica de vontades (alheias, geralmente) para retomar, aqui, uma ideia de J. L. Borges (1997). Sob essa concepção, o reconhecimento da arte como parte da vida se faz, entre outras formas, na medida em que o objeto artístico se mostra capaz de captar essas “irrealidades” visíveis constitutivas da vida diária.

Congelar imagens da vida, alterá-las, (re)combiná-las e gravá-las (pela escrita), de

modo a criar com elas uma outra realidade, funciona, pois, como recurso para dar alguma concretude ao desejo humano e patético de viver eternamente (na dimensão psicológica), ao menos os momentos felizes distribuídos ao longo de sua vida. Mas o homem moderno, solitário como é, não pode fixar seu passado: “Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas” (BIOY CASARES, 2006, p. 120)⁴, como nos lembra outro escritor argentino.⁵ É o que fazem Puig e Abreu, ao fixarem, pela escrita de seus romances, imagens da Argentina e do Brasil, que retratam em seus romances, por meio das vivências de suas personagens. É o recurso ao cinema e à sua linguagem que permite a ambos os escritores articular objetividade narrativa e subjetividade criativa (para a criação de suas personagens) e interpretativa (para a retomada de fatos e contextos históricos), de modo a criar, em seus romances, uma dupla face: uma história narrada (por vezes banal) de vidas que falharam em seus projetos individuais, por vezes, pela ausência mesma de qualquer projeto crítico e consciente; e a narração da história, isto é, faz-se uma abertura para a discussão a) acerca do fazer romanesco em que estão envolvidos e b) do fazer da história (como ciência) que, do mesmo modo que a ficção, se faz como uma narrativa.

Essa objetividade, todavia, não torna a narrativa de *Boquitas pintadas*, por exemplo, meramente descritiva ou inanimada, mas, sim, diz respeito ao modo como se impõe a relação entre foco narrativo, personagens e leitor, nesse romance. Como o leitor se depara com um tempo que, por mais que se desenvolva, lhe é apresentado como sendo sempre presente (e o recurso a trechos que se constituem à maneira de cenas/sequências curtas colabora para a

⁴ “Um homem solitário não é capaz de construir máquinas nem de fixar visões, exceto pela forma incompleta de escrevê-las ou desenhá-las” (BIOY CASARES, 2006. p. 120 – tradução nossa).

⁵ O romance *La invención de Morel* (1940), do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, do qual extraímos a frase citada, trata, exatamente, do efeito de retorno e permanência do passado cuja simulação o cinema tornou possível, abordando as implicações de tal efeito para o homem moderno, tanto no que se refere ao seu desejo de imortalidade e de felicidade quanto à sua posição de ator e de espectador da história, tanto no cinema quanto na vida ordinária, de modo a apontar que a aparente regularidade da vida cotidiana pode ser, também, um efeito proveniente, por um lado, das limitações de nossa percepção e, por outro, dos discursos que organizam o meio social.

obtenção de tal efeito), a narrativa lhe permite acompanhar a personagem e vê-la formando-se gradativamente, numa acepção em que conhecer uma personagem é viver em sua companhia (POUILLON, 1974). Nesse aspecto, ainda que por vias distintas, *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Boquitas pintadas* se aproximam, uma vez que, no primeiro, a “visão com” nos obriga, como leitores, a acompanhar o desenvolvimento do narrador-protagonista e, no segundo, porque somos colocados em contato direto (sempre lembrando que a linguagem é, claro, já um meio de mediação) com as realidades apresentadas como constituintes do universo das personagens.

No caso de Puig, também nos identificamos, como leitores, com a lente da câmera que flagra os acontecimentos. É o que se dá com o contato do leitor com o conjunto de cartas que formam a primeira e a segunda entregas. O efeito resultante é de descoberta, como se a câmera flagrasse, voyeuristicamente, essas cartas onde elas estavam. Nesse primeiro contato com o romance, as personagens de Puig ainda não têm passado nem futuro, e é exatamente por nos depararmos com uma realidade tomada como presente que o tempo se apresenta como indefinido em suas duas direções. Podemos, aqui, pensar na noção de contingência, como o conjunto de acontecimentos que pode ou poderia ocorrer num outro tempo. Como só encontramos o presente, as personagens estão sempre à mercê do possível. Nesse sentido, não é só o transcorrer do tempo que determina as transformações da trama e, mesmo, das personagens, mas as relações conflituosas vividas pelas personagens, num tempo necessário à sua existência, apresentado como sempre presente. Portanto, não é o tempo que as define, mas, sim, elas que definem o tempo, pois, se o passado as determina, é porque elas o retomam, tornando-o presente (POUILLON, 1974). De certo modo, também verificamos isso em *Onde andaré Dulce Veiga?*, mas realizado de um outro modo.

No romance de Abreu, há uma comparação explícita entre a vida do protagonista e um filme, cujo desenrolar, depois que ele empreende a busca pela cantora Dulce Veiga, já não

pode deter-se nem voltar atrás, tanto pelos compromissos assumidos com Rafic quanto por si mesmo, pois ele vê, na possibilidade de reencontrar a cantora, uma chance, quase mítica também, de viver e sentir um outro tempo (passado e, em seu lembrar, imaginado), reavaliando-o, portanto. Desse modo, ainda que se trate de ficção – “São tudo histórias, menino” (ABREU, 1990, p. 203), como diz Dulce Veiga ao narrador-protagonista –, ele só tem diante de si a possibilidade de viver a ficção, tornando-a, portanto, real, o que lhe permitirá, também, avaliar o que há de ficcional e de historicamente construído nas versões da história cultural e social do país no qual está imerso. Nesse ponto, da perspectiva do narrador, um escritor que vive como jornalista, podemos estabelecer uma analogia entre a realização de sua busca e a de um documentário criativo.⁶

Na verdade, *Onde andar* Dulce Veiga? é um romance construído a partir de um olhar que é, à sua maneira, cinematográfico, em sua capacidade de flagrar fragmentos de histórias, destacando-os de um determinado contexto, para, nesses fragmentos, buscar percepções que

⁶ O documentário criativo ou documentário poético caracteriza-se por sua natureza documental não restrita, exclusivamente, ao caráter informativo do tema e dos objetos abordados. Há, nesse tipo de filme, a concentração de conteúdos potencialmente emocionais que se vinculam aos elementos denotados pela narrativa fílmica, de modo a desfuncionalizar o caráter meramente expositivo e referencial que o documentário típico apresenta. O efeito obtido é a desautomatização das percepções e das expectativas em geral associadas ao conteúdo denotado, do que resulta sua potencialidade estética e crítica. Segundo Reizis e Millar (1978), o efeito poético do documentário criativo se deve principalmente a um trabalho documental que vai além da mera observação descritiva e superficial de seres, situações e objetos e procura exprimir associações emotivas potencialmente relacionáveis aos significados da temática escolhida. O longa-metragem *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (URSS, 1929), é um excelente exemplo de documentário criativo. O filme nos apresenta um dia comum na cidade de Moscou, durante o regime socialista soviético, mostrando desde situações rotineiras, como o trabalho de operários em fábricas ou de telefonistas, até situações individuais, como a cena de um parto. A montagem do filme consegue produzir um efeito ora de deslumbramento – como nas cenas de trabalhos nas fábricas, em que a repetição de situações e movimentos em série funciona como um princípio rítmico – ora de tensão – como na cena do parto, já referida, ou na cena em que se mostra um acidente de trânsito –, do resulta uma visão singular da sociedade soviética do período, conotando desde as diferenças sociais às imposições do sistema socialista, então recém implantado, sobre o cotidiano das pessoas. No Brasil, um curta-metragem de excelente qualidade que constitui um documentário criativo é o filme *Ilha das flores*, de Jorge Furtado (Brasil, 1989). O filme narra a trajetória de um tomate, desde a plantação até o seu aproveitamento, após ter sido jogado no lixo, por moradores que vivem abaixo da linha de pobreza, na região de Ilha das Flores, em Porto Alegre. O procedimento construtivo da narrativa desse filme consiste na vinculação de um elemento conceitual e um elemento conotado, de modo a realizar uma crítica da mecanicidade, da desumanização e da animalização do homem na sociedade de consumo. A articulação dos motivos narrativos aos procedimentos empregados para a construção do filme são, basicamente, o desdobramento do rema de uma proposição em tema da proposição seguinte e o contraste entre o conceito dos lexemas apresentados e a cruel realidade a que eles se relacionam, no contexto da população pobre da região de Ilha das Flores. O resultado é o efeito crítico de denúncia da disforia entre o direito à vida e o desejo de liberdade, por um lado, e o horror e a barbárie decorrentes do que se convencionou chamar de civilização, sob os princípios do sistema de produção capitalista, por outro.

beiram (e, por vezes, alcançam) a dimensão poética. O narrador-protagonista articula sua visão da vida e da situação real em que se encontra, por vezes crua e desesperançada, seja no plano das vivências individuais seja no plano coletivo, ao estado de melancolia em que vive, provocado pelas perdas que vivenciou, no plano amoroso, com o desaparecimento de Pedro, o único amor que teve, e no âmbito das relações coletivas associadas às ideologias alternativas dos anos 60 do século XX, lembradas, no presente da narrativa, como um sonho que falhou. Todo o fragmento 32, do romance, evidencia esse trabalho que pode ser aproximado ao documentário criativo. Desse fragmento, citamos alguns pequenos trechos:

Cada vez mais clara, a luz da manhã varava as folhas de jornal que eu colocara nas vidraças. Feito uma cortina de crimes, intrigas e miséria. [...] A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem. [...] Quando Pedro voltou, estava anoitecendo. Foi como se todas as luzes da casa se acendessem ao mesmo tempo. [...] Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tinha antes de Pedro, não encontrei outro. [...] Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse (ABREU, 1990, p. 113-116).

Trata-se do fragmento em que, após ter uma relação sexual com uma prostituta para tentar esquecer Pedro, o narrador-protagonista percebe que, ao contrário, a lembrança de Pedro está ainda mais viva, e a sensação de vazio deixada por ele em sua vida é, em seu presente, muito forte. A esse motivo introspectivo se articulam, no trecho citado, questões de ordem política e social (“Feito uma cortina de crimes, intrigas e miséria”) que, no contexto do romance, remetem ao contexto da vida sob o regime militar. O mais importante, no entanto, no que se refere ao procedimento narrativo empregado, não é a natureza potencialmente emocional dos motivos narrativos desse trecho, mas o modo como eles são arranjados, no plano da expressão. No trecho “Cada vez mais clara, a luz da manhã varava as folhas de jornal que eu colocara nas vidraças. Feito uma cortina de crimes, intrigas e miséria” (ABREU, 1990, p. 113), o plano sonoro da expressão de sobrepõe ao plano do conteúdo. A percepção do sol na vidraça referida pelo narrador-protagonista e das imagens, possivelmente de fotos e de

conteúdos que o jornal utilizado para tapar o vidro traz, se subordinam ao plano sonoro da linguagem. Não se trata, simplesmente, de contar que havia sol passando pelo vidro da janela, e esse vidro foi tapado com jornais em cujas páginas constavam matérias que tratavam da condição de barbárie do Brasil da época. O que se afirma é: “Cada vez mais clara, a luz da manhã varava as folhas de jornal que eu colocara nas vidraças. Feito uma cortina de crimes, intrigas e miséria” (ABREU, 1990, p. 113). A reiteração de fonemas fricativos – /z/, /s/, /v/, /f/, /j/ – e fonemas africados – /tʃ/ –, bem como de consoantes líquidas ou laterais – /l/ e /ʎ/ – desautomatiza a recepção da informação referencial, uma vez que mobiliza a percepção para o plano sonoro dos significantes, por meio de aliteraões. Na sequência do mesmo trecho, uma vez mais, o descritivismo da informação se desfuncionaliza, pois, em “A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem” (ABREU, 1990, p. 113), o significado denotado como relação homoerótica assume uma dimensão sensível, tornando-se erótico no sentido pleno do termo, de modo a invalidar qualquer juízo de valor associado a preconceitos que, em outro contexto, poderiam vulgarizar a relação entre dois homens. Isso se dá por meio do transbordamento dos signos que designam e concretizam o desejo: a língua (de Pedro) se desdobra em boca (do narrador-protagonista) que se mistura à língua (de Pedro) que já não é mais Pedro, mas um homem que sente desejo por outro homem. O papel expressivo do plano dos significantes, no fragmento 32, se coaduna, ainda, ao arranjo sintático do trecho final, que reitera as perdas sofridas pelo narrador-protagonista, e sua falência enquanto indivíduo no mundo, depois de tê-las sofrido: “Desde esse dia, **perdi** meu nome. **Perdi** o jeito de ser que tinha antes de Pedro, não encontrei outro. [...] **Parei** de trabalhar. **Parei** de ser e [**parei**] de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse” (ABREU, 1990, p. 116).⁷ Sentimento de falência que permanecerá

⁷ Apesar de pouco estudada pela crítica, a atenção de Abreu às possibilidades poéticas da linguagem utilizada em sua obra é notável. Mendes (2009) observa, por exemplo, o trabalho com o plano sono da linguagem da novela “O marinheiro”, presente no livro *Triângulo das águas* (1983), e nota que, no referido texto, a sonoridade colabora para a expressão do efeito aquoso associado à temática do conto.

até, ao menos, o momento em que ele encontra a cantora Dulce Veiga.

Além da afinidade com o documentário criativo, a perspectiva cinematográfica de *Onde andaré Dulce Veiga?* se concretiza na medida em que o romance mostra certa consciência de que se desenvolve num universo sempre vigiado, o próprio narrador-protagonista tivera “o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como o das moscas” (ABREU, 1990, p. 13). Desse modo, o desenvolver da vida de cada personagem é algo do qual elas não têm controle, mas que se constitui como sendo permanentemente controlado: “Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro.” (ABREU, 1990, p. 13). É nesse universo encenado, talvez filmado, que o romance se situa e, a partir dele, conta sua história. Conta Verdades? Fantasias? “A realidade não importa, o que importa é a ilusão” (ABREU, 1990, p. 13), cita o próprio narrador, para não citar, aqui, a própria canção “Nada além”, inúmeras vezes mencionada ao longo do romance. É, pois, por esse exercício do lembrar (ou imaginar) que se articula o documentário poético da história de Dulce Veiga e da história da vida urbana no Brasil da ditadura militar e do processo de abertura política, no final do século XX, realizado por Caio F. Abreu, em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Por meio de um olhar-câmera o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* flagra, aparentemente de modo desprezioso e casual, fragmentos da história política do Brasil. Quando visita Rafic, cumprindo ordens deste, que é seu patrão, o narrador-protagonista nos mostra: “Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do *Diário da Cidade*, desde 64 ou 68, transformadas em posters. Numa delas, li: ‘Comunismo finalmente extinto do país’” (ABREU, 1990, p. 104, itálico do autor). Há que notar a aparente naturalidade com que se focaliza o detalhe, no romance, o tom prosaico com que se expõem determinadas percepções: “64 ou 68”, respectivamente, data do golpe militar que inicia a ditadura, no Brasil, e do ano em que o regime acirrou-se e tornou ainda mais dura a realidade

política do país, com a promulgação do AI-5, ambos expressos como se fossem uma dúvida na cabeça do narrador-protagonista. A aparente desimportância com que são expressas as datas faz com que a crítica potencializada possa passar despercebida. Memória do jornal, memória de Rafic, do narrador-protagonista, mas, em última instância, também, a memória histórica do Brasil dos anos 60/70. Por meio desse olhar “descobridor”, a narrativa trata com ironia a disforia entre o discurso da história oficial (as versões veiculadas pela mídia, por exemplo, que, ao menos inicialmente, foi favorável e mantenedora ao golpe militar no país, além de, claro, ter sido obrigada a trabalhar sobre a permanente ameaça de censura) e as reais dimensões das ações político-repressoras empreendidas pelo governo militar: “Deu um gole no uísque, cravou os olhos em mim. Eu estava ocupado em ler outra manchete do jornal: ‘Militares moralizam o país’” (ABREU, 1990, p. 105). Nesse sentido, o deslocamento do fragmento e a apreensão do detalhe têm poder de tradução crítica, pois, se o significante é o mesmo, o signo já não é. “Moralizar”, aí, é um signo que porta valores associados à religião, à direita política, à intolerância ideológica e, enfim, à máscara discursiva de que a política adotada pelo governo militar se valia para justificar suas ações repressoras em nome da ordem, do anticomunismo, da governabilidade e do progresso do país.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, esse escamoteamento do discurso é o que sustenta o mistério em torno do desaparecimento de Dulce Veiga. Segundo o narrador-protagonista, desde o momento em que ele empreende sua busca pela cantora Dulce Veiga, ninguém conhece o destino da cantora, para ele, desaparecida. E, de fato, as demais personagens, de um modo geral, não lhe oferecem qualquer ajuda precisa para desvendar o mistério do desaparecimento de Dulce Veiga e aceitam o fato de que ela está desaparecida. Ocorre, porém, que, no fragmento número sessenta e um, após o narrador-protagonista já ter encontrado a cantora, descobrimos o seguinte:

Passava da meia-noite. Era meu aniversário, lembrei. Quis contar para Dulce Veiga, a sala estava vazia. Meu corpo não doía mais, nem a cabeça. Levantei, fui espiar pela casa. No quarto dela, ao lado da cama de solteiro, havia uma carta. A letra no envelope era exatamente igual à de Márcia, na dedicatória que escrevera para mim no disco *Armagedon*. Abri a gaveta da mesinha de cabeceira. Estava cheia de outras cartas com a mesma letra. Algumas mais embaixo, em envelopes embruados de vermelho e branco, vindas do exterior. Fechei a gaveta, eu não tinha vontade nenhuma de lê-las, as cartas de Márcia F. (ABREU, 1990, p. 207).

O trecho nos mostra que outras pessoas já conheciam o paradeiro de Dulce Veiga, visto que Márcia F., filha de Dulce Veiga, e mesmo outras pessoas, já que era grande o número de cartas e variados os tipos, lhe enviavam cartas, que chegavam ao seu destino. O próprio Saul, personagem marcada pelo sofrimento físico e psíquico decorrente do uso de drogas e também consequência da tortura sofrida no passado, sabe onde está Dulce Veiga. Portanto, Dulce Veiga não estava, exatamente, desaparecida. De fato, Dulce decidira abandonar o *star system* quando estava no auge da fama.⁸

No caso de Dulce Veiga, é relevante, também, o fato de que sua opção pela fuga se associa, ainda, à necessidade de proteger-se da repressão política da ditadura militar brasileira. Esse fato é relevante, na medida em que colabora para certa desmitificação geralmente associada às escolhas de Dulce, ao abandonar o mundo *pop star*. Por um lado, de fato, a

⁸ Há nisso, ainda, uma alusão à trajetória de vida de Greta Garbo em Dulce Veiga. Como Garbo, no auge do sucesso e da fama, Dulce Veiga sumiu, abandonou tudo. Diferentemente de Garbo, entretanto, ela, no final do romance, é flagrada pelo narrador, feliz e realizada. Há, também, referência à atriz brasileira Odete Lara, famosa nos anos 50-60 do século XX, a quem, inclusive, Caio Fernando Abreu dedica o romance *Onde andará Dulce Veiga?*. Segundo Dias,

Para construir a personagem Dulce Veiga, o CFA-romancista se vale do entrelaçamento de um fato verídico com uma ficção: o exílio voluntário da atriz Odete Lara e a personagem por ela interpretada no filme *A estrela sobe*, da década de 80 do século XX, de Bruno Barreto. Este filme é baseado no romance homônimo de Marques Rebelo, que teve sua primeira edição em 1939. No filme, Odete Lara interpreta a cantora Dulce Gonçalves, expoente da música brasileira da era do rádio, símbolo de êxito e glamour para outras cantoras em início de carreira. Seu papel é secundário, apenas um ponto de referência para a protagonista do filme/livro Leniza Maia, que também é, rapidamente, citada no romance de CFA. Assim como a atriz Odete Lara, a cantora de rádio Dulce Veiga, no romance, abandona o cenário artístico em busca de “encontrar outra coisa” (ABREU, 1990, p. 56). Aliado às referências textuais verbais e não verbais (diálogos com outros personagens, livros, propagandas, *outdoors*, gestos de outros personagens que evocam lembranças do narrador-protagonista, filmes, shows de rock, videoclipes etc.), esse entrelaçamento entre ficção e realidade utilizado na construção do seu romance, remete-nos a um dos processos de produção artística de CFA (DIAS, 2010, p. 165).

cantora já havia deixado muito clara sua opção por uma vida que lhe oferecesse uma vivência plena, menos presa aos valores do mundo da fama: “*Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa*” (ABREU, 1990, p. 194; destaque do autor), o que é coerente, também, com sua ida para uma cidade do interior do país, identificada com a representação de um *locus* que pode aproximar-se, na esfera da representação, do ideal das comunidades alternativas dos anos 60. Mas não se pode desconsiderar, por outro lado, o fato de que sua fuga se dá, também, por uma questão de risco de morte, prisão e tortura. A personagem Saul é a prova concreta de que tais riscos eram palpáveis.

Convém, aqui, fazermos uma paráfrase da história de Saul e Dulce Veiga. Quando a cantora estava no auge de sua carreira, apesar de casada com Alberto Veiga, ela teve vários amantes. Saul, apesar de sua homossexualidade, já notada na época, foi um desses amantes. Na verdade, ele é o pai de Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga, apesar de, publicamente, Márcia ser conhecida como filha de Dulce Veiga e Alberto Veiga. Quando, posteriormente, Saul, maltratado pela dependência de drogas, assume sua homossexualidade, ele toma a imagem de Dulce Veiga como um mito com o qual se identifica, razão por que está travestido de “Dulce Veiga” quando o narrador-protagonista o encontra, em sua investigação sobre o paradeiro da cantora. Feita a paráfrase, retomemos a reflexão.

Quando viu Dulce Veiga pela última vez, e com ela estava Saul, o narrador-protagonista, ao sair do apartamento em que a encontrou, deparou-se com policiais do DOPS que os procuravam. Por descontrolar e, mesmo, certa ingenuidade, o narrador-protagonista, ainda muito jovem na época, sem querer, os delatou, informando à polícia que ambos estavam no prédio. Como Dulce e Saul eram considerados suspeitos de colaborar com subversivos – leia-se comunistas ou guerrilheiros –, poderiam ser presos e torturados. Foi o que aconteceu com Saul, como podemos perceber ao associarmos a cena do último encontro entre o

protagonista e Dulce à cena em que o narrador-protagonista encontra Saul vivendo num cortiço, protegido por Márcia F., sob o efeito anestésico das drogas, cerca de vinte anos depois do desaparecimento de Dulce Veiga. Saul é a encarnação concreta da ruína, aquele que porta as marcas do passado deteriorado, em decomposição, doente. Seu corpo porta as marcas da destruição acarretada pela (sua) história, que ainda provoca impacto na memória do narrador-protagonista. Logo, Dulce foge, também, para salvar a própria vida. Numa espécie de espelho invertido, talvez rachado, para retomar outra figura recorrente na obra de Abreu,⁹ o Saul que o narrador-protagonista encontra disfarçado de Dulce Veiga, no cortiço, sintetiza, de certo modo, o que poderia ter sido o fim de Dulce Veiga, caso ela não tivesse fugido.

O romance deixa de ser, então, a mera concretização de um desejo individual do narrador-protagonista e assume um caráter, simultaneamente, documental e criativo, semelhante, em termos cinematográficos, a um documentário criativo. Algo semelhante a isso é o que Rafic havia proposto ao narrador-protagonista: encontrar a cantora Dulce Veiga e tornar público o seu paradeiro, narrar onde ela viveu ao longo dos vinte anos de desaparecimento, viabilizar a publicação de um livro e até mesmo a realização de um filme. De fato, o que torna sua realização algo mais do que uma reportagem cinematográfica é, entre outros recursos, o fato de que seu olhar vai além do registro objetivo, exprimindo associações emotivas que, ao longo de sua busca, a vivência lhe desperta: ora lembranças de imagens reais do passado, em parte recriadas pelos limites da memória, ora visões, num tempo presente, que são manifestações de seu desejo de encontrar a cantora Dulce Veiga. Aliás, a ordem relativamente natural, ou ao menos prosaica, em que se desenvolve a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* pode associar-se ao fato de que, por razões de coerência, o narrador nos apresenta os acontecimentos simulando a espontaneidade deles, o que reforça o efeito de

⁹ Veja-se, por exemplo, o conto “O rapaz mais triste do mundo”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Aliás, imagem do espelho rachado parece estar associada em sua obra, sempre, à justaposição do presente ao passado, por meio do encontro de personagens ou de situações dramáticas, cuja expressividade está em revelar verdades inscritas nas próprias personagens, por vezes, em seu corpo (ou por meio dele representadas).

verossimilhança da narrativa, ao explorar o movimento e as ações como desencadeadores da continuidade dramática. Esse efeito reforça, também, o paralelismo com o procedimento cinematográfico do documentário criativo. Esse tratamento conferido à linguagem da narrativa se deve a que,

Em Caio Fernando Abreu, a linguagem cinematográfica tem relação com a ampla formação cultural do protagonista e serve para que ele visualize em sua mente personagens e fatos do enigma que o está atordoando. Servem como símbolos significantes de compreensão do mundo que apóiam a interpretação da realidade imediata. Geertz, em sua teoria interpretativa da cultura, considera que esses símbolos são uma informação adicional no sentido de agir, funcionam como pré-requisitos da existência. (JASINSKI, 1998, p. 13)

Em *Boquitas pintadas*, Puig também deixa marcas da história registradas na vivência de suas personagens, porém de um modo mais discreto e menos enfático, ao menos no que se refere à interpretação da política nacional argentina. Nené, por exemplo, depois de separar-se do marido,¹⁰ viaja a Córdoba em busca de conhecer a senhora com quem Juan Carlos viveu por um tempo enquanto estava em tratamento. Em sua viagem, acompanhamos seus pensamentos, por meio de um procedimento que oscila entre a análise mental e o fluxo de consciência, que se desenvolve simultaneamente ao *travelling* lateral de seu olhar pela estrada, de dentro do ônibus em que viaja. Note-se:

...«—Mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse»... Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas? «A LA FALDA 40 KILÓMETROS» sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo... «—¿Y qué más decía de

¹⁰ Há que observar que, posteriormente, Nené e seu marido Massa se reconciliam e voltam a viver juntos. O desentendimento ocorrido entre eles, no âmbito da história narrada, foi resultado, na verdade, da ação vingativa de Celina, irmã de Juan Carlos, que, ao longo de boa parte do desenvolvimento da narrativa, se passara pela mãe do rapaz falecido, D. Leonor, na troca de cartas com Nélide. Fora, pois, Celina quem trocara cartas com Nené desde o início da trama e juntara-as, usando-as como sendo provas de que Nené não amava seu marido nem era feliz com a vida que tinha com ele em Buenos Aires, eternamente presa à paixão por Juan Carlos e às lembranças de sua mocidade com ele (o que, de fato, é verdade). Há que observar que Celina age desse modo por considerar, de modo patético, que Nené é culpada pela doença e pela morte de seu irmão, por causa dos encontros de ambos, na juventude, e de seu “namoro na frente do portão” e, mesmo, às escondidas, quando jovens, o que, segundo seu ponto de vista, teria provocado a tuberculose em Juan Carlos.

mí?.....—Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted»... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 50 KILÓMETROS» ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí «¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA» ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclípsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser más querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... «GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA» ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? la gente falleció, los cuerpos tiesos de mis familiares abajo quedaron, aquel que pellizcarse quisiera para de un posible sueño despertar en vano intentaría con sus dedos de algodón o de nube la piel tocar ¡pues toda carne se volatilizó! y en nombre de este amor y por el bien de él propongo un trueque a Dios, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS» si yo habré de salvarme antes ha de salvarse él ¿estará cerca o distante? esas nubes de azabache entrever dejan un cementerio blanco, creo reconocerlo... es suelo de la pampa... con florcitas silvestres que otrora recogí ¿por qué mandato extraño aquí habré llegado? ¿será éste un cementerio cercano al de Vallejos? (PUIG, 1984, p. 245-246; a descrição continua por diversas páginas, no romance – tradução no anexo 34)

Desse modo, ao mesmo tempo em que expressa sua angústia pela não realização pessoal ao longo de toda sua vida, por ter sido preterida por Juan Carlos, Nélide flagra, pelo olhar, placas de trânsito à beira da estrada, e, ainda, *outdoors* comerciais, que acabam motivando seus pensamentos. “Em Puig, a influência do cinema tem relação com a formação do autor, que usa do seu conhecimento para criar o clímax de cada momento narrativo – num processo de paralelismo de situações em linguagens diversas – e para dar maior agilidade ao texto” (JASINSKI, 1998, p. 13). Se, da perspectiva da personagem, e mesmo no que se refere a uma possível intencionalidade autoral, se trata, apenas, de um olhar sobre o espaço físico por onde passa a personagem, fica latente, ainda, que tal procedimento nos aponta e representa, por meio da focalização, fragmentos do estágio de desenvolvimento da Argentina da época e da inserção do país na era da sociedade de consumo – “¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA” (PUIG, 1984, p. 245), “GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA” (PUIG, 1984, p. 245-246) – e das ações mercadológicas

empreendidas em larga escala com fins comerciais, por meio dos produtos oferecidos pela tecnologia (no caso, o *outdoor*), a serviço do mercado. No caso de Puig, não se trata, como em Abreu, de uma crítica à sociedade, mas, sim, da constatação, à maneira de um inventário, talvez, das transformações por que o país passa, relacionadas à transição da condição de eminentemente agrícola e rural para a de urbano e industrial, cujas consequências atingem, diretamente, a vida da população, no caso do romance, representada por suas personagens: retrata os grupos populacionais designados, historicamente, como a “primeira geração argentina”, descendente de camponeses espanhóis e italianos, predominantemente.

A relação das personagens de *Boquitas pintadas* com a moda entre o passado e o presente, que, mal articulados, resulta num efeito *kitsch* (especialmente no caso das personagens femininas) e, ainda, no desejo de posse por bens materiais e produtos culturais veiculados pelos *media*, tanto produtos materiais quanto ideológicos por parte das personagens, é significativa. A personagem Pancho é característica desse lugar de transição de desejos e valores, pois deseja tornar-se membro da polícia e possuir bens que satisfaçam, ao menos para si e problematicamente, o seu desejo de ascensão social.¹¹ A situação é semelhante ao que, no romance de Abreu, se dá com a personagem Filemon, na cena em que fala com o narrador-protagonista, no bar, nas dependências do jornal, sobre um livro de poemas publicado, no passado, pelo narrador-protagonista.¹² Nesse contexto, as personagens

¹¹ Esse efeito está relacionado ao gosto pelo *kitsch*, em Puig e em Abreu, e vinculado à questão da mobilidade social na América Latina. No caso de Pancho, há um forte contraste entre sua casa, que representa sua condição social, pobre, em construção ainda, sem piso, o equivalente a um barraco, em português, e sua cama, que “tenía un elástico a resorte”, a qual, por sua vez, se afasta totalmente das demais camas e dos objetos da casa. Enquanto suas irmãs dormem juntas, amontoadas na mesma cama, e seu irmão sequer tem uma cama, Pancho ostenta uma cama exclusiva, que lhe confere certa sensação de superioridade em relação aos demais, numa situação análoga à da cama em relação aos demais móveis da casa. Chega a ser grotesco o destaque que a cama adquire nesse universo miserável em que Pancho e sua família vivem. Santos (1993) refere-se a situações semelhantes em habitações suburbanas brasileiras, em que há um amontoamento de objetos díspares que, saídos de seus devidos lugares, formam um outro lugar. Nesse caso, Pancho tem aspirações pequeno-burguesas – razão pela qual quer se tornar oficial da polícia –, e a posse da cama, comprada por teimosia, manifesta, para ele, no microcosmo de sua casa, essa ascensão almejada no âmbito social.

¹² Filemon também trabalha no *Diário da Cidade*, como o protagonista. Em geral, seu discurso é marcado pelo constante testemunho religioso, que soa descabido em determinados contextos. A personagem Filemon procura, também, situar-se num lugar supostamente elevado e de bom gosto (cultural, no caso), com o objetivo de projetar-se numa posição social e intelectual elevada, por meio de um discurso pomposo e retórico que, a partir

tomam determinados produtos como potencialmente capazes de lhes conferir alguma notoriedade social e, desse modo, de torná-las membros potenciais das classes consumidoras e, também, detentoras de poder político ou prestígio social no meio de que fazem parte, o que lhes possibilitaria, segundo creem, alcançar determinados objetivos ou desejos pessoais. Quando se trata de personagens femininas, tais objetivos se relacionam ao reconhecimento à sua singularidade no universo em que vivem; no caso dos homens, a satisfação de desejos sexuais e a elevação do *status* associado à posição ocupada no espaço público. É o que representam a posição de oficial da polícia, no caso de Pancho, em Puig, e a de intelectual, no caso de Filemon, em Abreu.

Em *Boquitas pintadas*, encontramos, ainda, certo efeito de revelação da realidade associado à experimentação narrativa, que decorre da exploração de uma perspectiva cinematográfica. É o que ocorre na primeira, segunda, terceira e quarta entregas, pois, juntas, elas compõem uma espécie de apresentação geral do universo e das personagens que configuram o romance. Desde as cartas de Nélide à mãe de Juan Carlos, nas duas primeiras entregas, passando pelo álbum de fotografias, pelo “dormitorio de señorita” e pela agenda de Juan Carlos, na juventude, na terceira entrega, o efeito que temos é de nos depararmos com a realidade do passado das personagens flagrada por uma câmera. Na quarta entrega, obtém-se o efeito de objetividade, ao serem apresentadas as horas exatas de cada atividade, movimento ou pensamento das personagens ao longo do dia. Mas desse procedimento também resulta a

do jargão empregado, parodia a(s) voz(es) da crítica literária tradicional. Podemos notar, no caso dessa personagem, o desejo de ser vista como um homem de letras, capaz de avaliar e julgar o fazer literário, tomando como padrão os valores canônicos. Como o próprio narrador-protagonista nota, no entanto, Filemon apenas se vale de um jargão incompreensível e vazio, que nada porta de contribuição aos comentários que ele faz sobre os versos do protagonista que, como bem já havia observado, “fazia o possível para esquecer aqueles péssimos poemas” (ABREU, 1990, p. 59). Ressalta-se, ainda, a incoerência da situação, ambos estão num bar, “ali, no ar azedo do bar do jornal, em frente àqueles vidros redondos atulhados de ovos de cascas azuis, às travessas de peixe frito, coxinhas, empadas, cheiro de cebola e presunto gordo” (ABREU, 1990, p. 59), e Filemon falando dos valores simbolistas daquela poesia. A situação se torna piegas, pois o único efeito que provoca em seu interlocutor, o protagonista, é o tédio. Por sinédoque, Filemon apresenta todas as características tradicionais que definem o (bom) gosto canônico: ar sofisticado, europeu, aristocrático e humanista. Mas é, também, Filemon que se mostra incapaz de reconhecer, nos versos que ele avalia, a qualidade questionada, ou melhor, negada, pelo próprio autor deles.

apresentação da rotina que encerra as personagens, especialmente Nélide, Mabel, Pancho e Rabadilla, ou seja, de todas as personagens fundamentais da trama, exceto Juan Carlos, uma vez que ele não apresenta uma vida regrada por trabalho, horários ou compromissos definidos. Desse modo, faz-se, discretamente, uma crítica à vida despersonalizada e automatizada dessas personagens. Na medida em que seu dia-a-dia é, minuciosamente, controlado por demandas que, em geral, lhes são exteriores – horários de trabalho e uma rotina a ser rigorosamente cumprida –, as personagens ficam sujeitas à alienação compulsória, uma vez que suas vidas estão permanentemente marcadas pelo dever-ser e dever-fazer imposto de fora. Além disso, as personagens se mostram pouco críticas em relação a tal condição, mesmo que sejam inconformadas ou insatisfeitas com ela.

O desejo de ostentação de bens econômicos e culturais, comum às personagens de *Boquitas pintadas*, se relaciona, nesse sentido, a certa necessidade de evasão que suas vidas demandam como forma de, no limite, expressar a condição de enlutadas, decepcionadas, em que elas, especialmente as mulheres, se veem, mas só no final da narrativa elas se dão conta disso, em meio ao espetáculo de que, ao longo de suas vidas, foram personagens, numa espécie de tango-biografia que protagonizaram, às avessas, a partir de modelos que, na verdade, lhes ofereciam espelhos falsos. Afinal, elas nada tiveram, em suas vidas, de semelhante aos prazeres, ao *glamour* e à satisfação pessoal e amorosa que sempre viram nas novelas e nos filmes a que assistiram (e desejaram).

É da disforia entre a realidade local das personagens e os símbolos, signos e valores que elas têm por modelo que decorre a necessidade notada pelos escritores de uma tradução crítica capaz de recuperar o caráter humano da comunicação que envolve tais personagens, inclusive a que elas experimentam por intermédio dos *mass media*. Se, sob a perspectiva das personagens, isso não ocorre, tal crítica poderá ser realizada pelos próprios romances que elas integram, o que faz com que tais obras se realizem, também, como acontecimento, além de,

claro, realizarem-se como estrutura.¹³

Tal movimento crítico se faz necessário em razão do fato de que, “no espelho dos *mass media*, todos os valores inimigos da América Latina estão presentes: as formas de vida que são estrangeiras, as ilusões mais extravagantes e os modelos mais desarrazoados” (SAER, 1979, p. 308). Mas é por essa razão, também, que devemos desconfiar da aparente despreensão e da alienação de tais obras – e, aqui, pensamos, mais especificamente, no romance de Puig, pois, se, por um lado, o que aparece como significativo primário é a felicidade – “eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad” (PUIG, 1984, p. 175, trecho de letra de tango)¹⁴ – por outro, essa suposta identificação acrítica imediata constitui, paradoxalmente, uma espécie de “alteridade”, em que o sujeito firma identidades a partir de imagens que foram importadas de outros – quando não impostas por esse(s) outro(s). Trata-se, na verdade, de um gesto cujas dimensões politizadas e potencialmente críticas podem escapar à percepção das personagens, mas, por outro lado, pode tornar-se evidente no contato do leitor com o texto, de modo que o escritor assume para si a função social de, sem assumir posições ideológicas declaradas, potencializar a crítica do próprio contexto em que sua arte se desenvolve. Por sua relação de pertencimento a essa mesma cultura de massas que é alvo de crítica, sua posição em relação à condição da cultura contemporânea é, em geral, ambígua, mas nem por isso menos importante ou nula. Na verdade,

Na América Latina, toda a literatura deste século [XX] foi escrita num processo paralelo ao desenvolvimento da sociedade de massas, de sua cultura e de seus meios de informação, e os escritores que começam a escrever nos últimos vinte anos [o autor escreve em 1979], fazem-no no interior de uma cultura de massas que em grande parte já se consolidou. Por

¹³ Pensamos, aqui, na perspectiva de Michel Pêcheux (1990), para quem o discurso não só porta se manifesta numa estrutura linguística que é, já, uma interpretação, pois os objetos por ele apreendidos não existem *a priori*, mas também se relaciona a práticas histórico-sociais que o instituem como acontecimento e que, portanto, o vinculam às representações ideológicas de grupos potencialmente politizados, na esfera social.

¹⁴ “minhas pupilas eram como dois espelhos onde se enxergava a felicidade” (PUIG, 1984, p. 175 – tradução nossa). A tradução utilizada para os anexos também não traduz os trechos de letras de canções inseridos ao longo da narrativa. Para manter a coerência de nossas escolhas, do mesmo modo que fizemos para os casos das epígrafes e dos subtítulos, preferimos apresentar, aqui, também, uma tradução.

sua origem e formação, os escritores da América Latina estão vinculados a essa cultura, mesmo quando mantêm com ela uma relação ambivalente, que às vezes supõe a rejeição violenta ou a ignorância quase perfeita. (SAER, 1979, p. 309)

A partir desse tratamento ambíguo dos materiais tomados para a realização da narrativa, os romances em análise nos obrigam a repensar o modo como concebem o tempo, em suas narrativas, e a forma como realidade e ficção se tensionam, se complementam e se determinam mutuamente em suas obras. Podemos, então, constatar um conceito de tempo pautado na simultaneidade e caracterizado pela espacialização do elemento temporal, que se configura nos romances de Puig e de Abreu em análise, e que mobiliza para o espaço da narrativa tanto elementos estritamente ficcionais quanto fragmentos característicos do contexto contemporâneo – extraídos de filmes, revistas, jornais, *outdoors*, enfim, de produtos de consumo cujo contato com o público pode dar-se concretamente ou apenas por meio da ação dos próprios *media*, no nível da imagem e do desejo. Esses recursos, fundamentalmente oferecidos pelo desenvolvimento dos *mass media*, são assimilados nas narrativas modernas e contemporâneas pelo fato de que a identidade entre os métodos técnicos do filme, da TV, enfim dos produtos provenientes de tais meios, e o conceito de tempo tal qual o homem moderno o percebe, é tão completa que se tem a impressão de que as categorias temporais da arte moderna e contemporânea devem ter surgido do espírito da forma e das potencialidades oferecidas pelos *media*. Como procedimento escritural, a montagem cinematográfica e, mesmo, jornalística, a fragmentação do tempo, do espaço e da própria matéria narrada por esses suportes e a interpretação fragmentada e móvel das formas espaciais dos produtos oferecidos pelos *media* são o recurso que acentua, na chamada “era do filme”, a simultaneidade dos conteúdos na consciência e o fluir dos períodos simultâneos da vida.¹⁵

Os romances de Abreu e de Puig alcançam tal efeito de simultaneidade e, por vezes,

¹⁵ Saldemos, aqui, uma dívida: devemos a orientação desse argumento à expansão do raciocínio desenvolvido por Hauser (1972), em seu texto, hoje já clássico, “A era do filme”.

de aproximação do real, na medida em que seu olhar crítico colabora para apontar o jogo de manipulações e posições sociais que envolve suas personagens e os lugares socioculturais que elas ocupam. Além disso, os autores mobilizam para suas narrativas fragmentos documentais da condição do homem do século XX em um contexto mais amplo, ocidental, ao menos, o que insere tais obras, ainda, no sistema de produção cultural em escala mundial (ou, no mínimo, ocidental) vigente ao longo do século. Nesse sentido, aproximam de nós não só recursos procedimentais, obras literárias e linguagens estrangeiras (em sentido amplo), mas toda a conjuntura política, econômica e social que, na era de trocas culturais e de forte envolvimento comercial que caracteriza o Ocidente pós-anos 60, torna todo produto da cultura um documento das condições de produção do(s) discurso(s) que cada um desses produtos mobiliza. Sem distinguir entre grandes e pequenos acontecimentos, o intelectual latinoamericano dos anos 70-80 expressa-se em relação às problemáticas que lhe são pertinentes, atuais e contemporâneas no âmbito de seu próprio campo de atuação; no caso da literatura, a partir do trabalho com a própria linguagem de que dispõem e que empregam.

3.2. NARRATIVAS DESMONTÁVEIS: PEÇAS QUE SE COMPLETAM, SE ESCLARECEM, SE AMPLIAM E SE REMETEM

Um modo de concretizar o projeto de atualização da linguagem literária, no contexto em que Puig e Abreu escrevem, e do qual ambos se servem, é investir na montagem como recurso de flexibilização da forma narrativa, de modo a expandir tanto o potencial de arranjo do texto literário quando a própria materialidade narrativa.¹⁶ Como os acontecimentos

¹⁶ A fragmentação que caracteriza alguns romances experimentais, a partir dos anos 60 (não necessariamente do período estudado), além de problematizar a ideia de unidade orgânica da narrativa e a posição ocupada pelo leitor, multiplica intensamente as possibilidades de combinação dos fragmentos que constituem tais narrativas e, desse modo, expandem, concretamente, a narrativa como matéria. Um romance será, em potência, lido diferentemente quantas vezes seu leitor se dispuser a lê-lo sob combinações diferentes. Nesse jogo entre o mesmo e o outro, amplia-se, ainda, a possibilidade crítica tanto em relação à forma narrativa quanto em relação aos conteúdos por ela veiculados, na medida em que os mesmos significantes podem ser observados sob óticas distintas e, no conjunto, oferecerem ao leitor uma visão sistêmica e, potencialmente, mais rica e menos automatizada. Podemos pensar tais possibilidades, por exemplo, em relação a romances como *Rayuela* (1963),

narrados se organizam por meio da justaposição de fragmentos, por vezes constituindo o equivalente de uma cena cinematográfica, dentro dos romances, a montagem ganha relevo como procedimento literário.

Esse procedimento também se mostra crítico, na medida em que possibilita às personagens driblar a permanente atemporalidade de suas vidas (calcadas em experiências reduzidas ao presente) e tentar encontrar alguma historicidade e continuidade ao longo de sua existência, revista nos romances, principalmente por Nélide, em *Boquitas pintadas*, e pelo narrador-protagonista, em *Onde andará Dulce Veiga?*. No romance de Puig, por exemplo, a passagem das “boquitas pintadas de rojo carmesí” para as “boquitas azules, violáceas, negras” realiza esse movimento, que dá consciência às personagens femininas do romance da real dimensão de abandono, solidão e não realização em que viveram ao longo de suas vidas, buscando um passado que não podia voltar. Já em Abreu, chegar à cidadezinha do interior, perceber um outro espaço, aparentando tratar-se, também, de um outro tempo, permitiu ao narrador-protagonista repensar a sua própria condição de ser no mundo, provocando-lhe uma espécie de choque, em que, como em poucos momentos ao longo do romance, ele consegue divisar criticamente um antes e um depois em sua vida:

Minhas pálpebras, meus membros começaram a pesar toneladas. Árvores gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha. // Senti medo. Eu era um alienígena vindo da corte neurótica e mínima do centro do país. Se quisesse, poderia voltar na mesma noite, havia outro vôo em seguida, bastava comprar algumas revistas e – absurdamente – pensei na *I-D, The Face*: escapar de tudo aquilo, para o século quase XXI –, seria fácil esperar o tempo passar. (ABREU, 1990, p. 195; destaque do autor; grifo nosso.)

Nesse sentido, dado que a identidade da experiência se desintegrou (BENJAMIN, 1985a; 1986), o recurso encontrado em ambas as narrativas para dar um efeito de realidade à

de Cortázar, *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e o próprio *Boquitas pintadas* (1969), que colocam em questão o lugar e a condição da leitura e do leitor.

existência das personagens é pensar suas vidas analogamente a um filme, pois, como método de representação do mundo que nos rodeia, a justificativa psicológica para pensar a vida em termos cênicos, ordenada pela montagem, está em que nossa atenção pode direcionar-se ora para um ora para outro ponto do ambiente em que estamos e, nesse sentido, pode reproduzir a vida de uma maneira relativamente semelhante ao modo pelo qual a percebemos, situação em que a obra não é relato linear da realidade exterior, mas, ao contrário, procura aproximar-se da própria realidade (apresentar-se como sendo ela mesma).

Nos dois romances em análise, Puig e Abreu procuram tal efeito, ao assumirem a importância da distância estética entre leitor e narrador, entendendo que essa distância era fixa no romance tradicional, mas agora “ela varia como as posições da câmera do cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). O caso do narrador protagonista do romance de Abreu, que, antes, havia se sentido observado por uma câmera, que era como um Deus, e, agora, é quem observa, de fora, sob esta perspectiva, é significativo a esse respeito:

O vento batia na cara de E. M. Forster, equilibrado na garupa da motocicleta de Virginia Woolf. A cara dele era queimada pelo sol de Calcutá, Nova Délhi, talvez Poona. A cara dela parecia magnífica, com seu capacete de astronauta, jaqueta e botas de couro negro. Desviava dos ônibus, costurava em ziguezague entre os carros, fazia curvas como quem desafia a gravidade no globo da morte, quase deitada no asfalto, passava embaixo dos espelhos retrovisores dos caminhões (ABREU, 1990 p. 99).

Desse modo, o leitor desses romances está, ao mesmo tempo, dentro e fora do texto, numa situação em que a experiência de leitura não fica restrita à contemplação do trabalho dos escritores, mas também se realiza como experiência do leitor com o signo, em seu contato solitário com o texto, espaço de encontro voluntário com a ficção, como na sala escura do cinema, presente no ato da leitura.

Em Abreu, ainda, a consciência do narrador-protagonista de que o enquadramento

poderia alterar sua percepção das posições e, portanto, das relações entre as personagens chega a textualizar-se, tornando-se autorreflexiva, como notamos no trecho seguinte:

Mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém prostrado atrás dele, por sobre seus ombros curvos –, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria.

Entrei. Tão sorrateiro que Teresinha levou um leve susto quando li em voz alta a frase no calendário:

– “Seja o personagem principal em qualquer circunstância”. Ela sorriu melancólica, parecia ter chorado.

– Pobre de mim, sou apenas uma coadjuvante. – E acrescentou, apontando minha mesa: – A estrela hoje é você, querido. Acabaram de chegar (ABREU, 1990. p. 93).

Como vemos, tanto em Puig quanto em Abreu, nas cenas dialogadas, muito mais do que apenas mostrar as personagens, trata-se de enfatizar a reação delas ante a situação de que participam. Em Puig a cena em que Nélide e Mabel dialogam, enquanto assistem à radionovela *El capitán herido*, na décima terceira entrega, produz, também, esse efeito. A percepção do detalhe atua emotivamente sobre o leitor e torna eficaz a sequência, reveladora do jogo de opacidade e transparência presente na encenação de suas vidas diárias. Em CFA, esse efeito se dá pela sensação de viver o filme por parte do narrador-protagonista, e em Puig, por colocar a atenção do leitor ora sobre Nené ora sobre Mabel, na cena referida, num artifício que, no cinema, equivaleria a posicionar a câmera por cima do ombro de cada uma por vez, para simular a troca de olhares entre os interlocutores, durante o diálogo. Esse processo também é explorado por CFA em vários momentos, como, por exemplo, na sequência quarenta, quando Patrícia procura o narrador protagonista e dialoga com ele, desesperada, porque Márcia F. havia desaparecido, e quando o protagonista interroga Saul sobre o paradeiro de Dulce Veiga, na sequência cinquenta e três, na qual as frases curtas também colaboram para a fluidez e o ritmo acelerado do texto.

Voltando ao raciocínio acerca da focalização e do ritmo, em CFA, o fato de estar

narrado sob a “visão com” (POUILLON, 1974), na qual vemos os fatos por meio dos olhos do narrador-protagonista, além de promover uma aproximação entre o narrador e o leitor, faz com que tendamos a ler superficialmente os acontecimentos narrados, muitas vezes não os lendo totalmente, pois a identificação cria, no leitor, a percepção de que ele sente o narrado, como o narrador, e, por isso, não se detém sobre os detalhes, o que dota a narrativa de uma grande fluidez. Nesse sentido, há que observar que a variação do ritmo é importante, na medida em que aguça o interesse pelo conflito dramático (REIZ; MILLAR, 1978), e não há equivalência entre duração e extensão da sequência narrativa. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, um outro elemento rítmico que, em princípio, não está associado à montagem, mas que, no movimento operado em relação ao narrado, também dialoga com um procedimento fílmico, é a recorrência, ao longo da narrativa, de indicações, por meio de frases, geralmente associadas a discursos obscuros e místicos, de que o protagonista encontrará Dulce Veiga. Isso caracteriza o recurso à montagem rítmica como operador textual na narrativa. De origens diversas – sorteado por um “papagaio da sorte”, lido em calendários Seichonoie, ou proferido por Jandira, em leitura de búzios –, esse motivo aparece nas cenas 2, 4, 13, 34 e 38. De certo modo, esse procedimento funciona como índice, em relação ao desfecho da narrativa, alimentando, pois, a expectativa de que o narrador-protagonista alcançará seu objetivo: encontrar Dulce Veiga.

Observemos, agora, alguns aspectos pertinentes à posição da câmera associados à montagem, em *Boquitas pintadas*. Num conjunto de sequências simétricas, todas iniciadas por “El ya mencionado día 23 de abril de 1937 [fulano] se despertó...”, abordando, respectivamente, Nérida, Juan Carlos, Mabel, Pancho e Rabadilla, temos uma apresentação externa e objetiva de um dia de cada personagem, desde a hora em que ela se levanta até quando vai dormir, o que também constitui um princípio rítmico. Ocorre, no entanto, que, na mesma objetividade com que nos são apresentados fatos ou situações observáveis pela visão,

seguem, também, com o mesmo tempo verbal, inclusive, observações acerca do estado de espírito e dos pensamentos das personagens, como notamos no trecho que segue:

El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50. Soplaban vientos leves de norte a sur, el cielo estaba parcialmente nublado y la temperatura era de 14 grados centígrados. Nérida Enriqueta Fernández durmió hasta las 7:45, hora en que su madre la despertó. Nérida tenía el pelo dividido en mechones atados con tiras de papel, mantenidos en su lugar por una redecilla negra que ceñía el cráneo entero. Una enagua negra hacía las veces de camisón. Calzó un par de alpargatas viejas sin talonera. Tardó 37 minutos en componer el peinado diario y maquillarse, interrumpida por cinco mates que le alcanzó su madre. Mientras se peinaba pensó en los entredichos del día anterior con la cajera de la tienda, en la inconveniencia de desayunarse con café con leche acompañado de pan y manteca, en la languidez de estómago que habría de sentir a las once de la mañana, en la conveniencia de tener en el bolsillo un paquete de pastillas de menta, en el paso siempre animado y rápido de la caminata a mediodía de vuelta a su casa, en los forcejeos consabidos con Juan Carlos la noche anterior junto al portón de su casa, y en la necesidad de quitar las manchas de barro de sus zapatos blancos con el líquido apropiado. Al maquillarse pensó en las posibilidades seductoras de su rostro y en las distintas opiniones escuchadas sobre el efecto positivo o negativo del sombreado natural de las ojeras. A las 8:30 salió de su casa. Vestía uniforme de algodón azul abotonado adelante, con cuello redondo y mangas largas (PUIG, 1984, p. 53 - 54; grifos nossos; a descrição continua, no romance – tradução no anexo 35).

O fato de empregar o mesmo tempo e modo verbais e, ainda, de atribuir vários complementos ao mesmo verbo, criando uma enumeração de observações descritivas (que é um procedimento herdeiro do *nouveau roman*), dá-nos o efeito de visão externa, mas, aí, tem-se um conhecimento amplo das personagens. O recurso joga com características do foco câmara, da visão por fora (POUILLON, 1974), de modo que a visão apresentada pelo foco narrativo e a do leitor se superpõem, mas o resultado é um único aparecimento, e esse distanciamento não nos confere propriamente capacidade de julgamento, mas nos permite sentir as personagens, e apresenta-nos uma problemática que talvez seja maior que a da visão por fora. Nesse sentido, como salienta Pouillon (1974), não podemos mais qualificar essa visão. Trata-se de uma visão, e nada mais.

Segundo Jasinski (1996), nos romances de Puig esse efeito é reforçado pela citação

minuciosa do espaço cenográfico parcialmente descritivo, que, não fosse pelo foco câmera, passaria despercebido pelo olhar humano, e permite à narração elaborar a cenografia do ambiente, associando a ela o drama das personagens, e misturando, desse modo, os gêneros do discurso. Do ponto de vista das personagens, essa descrição pode ser vista como um aparecimento, e a câmera, por haver assumido uma mobilidade que lhe permite posicionar-se de modo ideal, parece ser a solução mais adequada para apresentar-nos esse lugar de observação e desvendamento.

Desse modo, tal procedimento alcança o objetivo de fornecer-nos uma visão da realidade, sem embelezamentos aparentes (POUILLON, 1974). Ao tornar-se recorrente, para a apresentação do dia de cada uma das personagens, o referido procedimento nos dá a ver as suas reais preocupações, o dia de trabalho de Nené e de Mabel, o incômodo desta com o noivo, os desejos de Pancho em relação a Mabel e a Nené, transferidos, por impossibilidade de realização com elas, para Rabadilla, a angústia de Juan Carlos entre o desejo de viver os prazeres de sua juventude e a ação da doença que o condiciona, apresentados, todos, de modo objetivo.

No caso de Puig, especificamente em *Boquitas pintadas*, Graciela Speranza (2000) atribui esse procedimento à aprendizagem do autor, no tocante ao cinema americano dos anos 30 e 40, especialmente no protagonismo feminino dos *woman's films*, já que as mulheres de seus romances estão sempre em primeiro plano em relação aos homens. O conjunto de trechos de *Boquitas pintadas* que referimos acima também revela um outro procedimento relacionado à montagem, no romance: a simultaneidade. Note-se:

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937 Juan Carlos Jacinto Eusebio Etchepare se despertó a las 9:30 cuando su madre golpeó a la puerta y entró al cuarto. Juan Carlos no contestó a las palabras cariñosas de su madre. La taza de té quedó sobre la mesa de luz. Juan Carlos se abrigó con una bata y fue a cepillarse los dientes. El mal gusto de la boca desapareció. Volvió a su habitación, el té estaba tibio, llamó a su madre y pidió que se lo calentara. A las 9:55 tomó en la cama una taza de té casi hirviente, con la

convicción de que ese calor le haría bien al pecho (PUIG, 1984, p. 61).

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937, María Mabel Sáenz, conocida por todos como Mabel, abrió los ojos a las 7:00 de la mañana cuando su reloj despertador de marca suiza sonó la alarma. No pudo mantenerlos abiertos y volvió a quedarse dormida. A las 7:15 la cocinera golpeó a su puerta y le dijo que el desayuno estaba servido (PUIG, 1984, p. 70).

El ya mencionado día jueves 23 de abril de 1937, Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho, se despertó a las 5:30 de la mañana como era su costumbre, aunque todavía no hubiese aclarado el día. No poseía reloj despertador. Había luna nueva y el cielo estaba negro, al fondo del terreno en que se levantaba el rancho estaba la bomba hidráulica. Se mojó la cara y el pelo, se enjuagó la boca (PUIG, 1984, p. 76).

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937 Antonia Josefa Ramírez, también llamada por algunos Rabadilla, y por otros Raba, se despertó con el piar de los pájaros anidados en el algarrobo del patio. Lo primero que vio fue el cúmulo de objetos arrumbados en su cuarto: botellas de lavandina, damajuanas de vino, latas de aceite, una barrica de vino oporto, ristras de ajo colgando de la pared, bolsas de papas, de cebollas, latas de kerosene y panes de jabón (PUIG, 1984, p. 83 – tradução dos quatro trechos no anexo 36).

Para apresentar-nos um mesmo dia comum na vida de suas personagens, bem como as relações entre elas na convivência diária, Puig recorre a uma descrição minuciosa dos horários e das atividades de cada uma delas. Desse modo, podemos confrontá-las, o que não só nos permite observar a situação social de cada uma, em razão de seus hábitos e de sua rotina, mas também nos possibilita observar, a partir de mais de um ponto de vista, um mesmo acontecimento. Note-se, no primeiro caso a seguir, na apresentação do dia de Nélide, numa perspectiva identificada com a dela, e, no segundo trecho, a mesma situação, mas referente à apresentação do dia de Juan Carlos, portanto, identificada com a perspectiva deste:

Nélide le miró la nuez colocada entre los dos fuertes músculos del cuello, y los hombros anchos, y sin saber por qué pensó en los nudosos e imbatibles árboles de la pampa bárbara: el ombú y el quebracho eran sus árboles favoritos. A las 23:20 Nélide le permitió pasarle la mano por debajo de la blusa. A las 23:30 Juan Carlos se despidió reprochándole su egoísmo. A las 23:47 Nélide terminó de dividir su pelo en múltiples agrupaciones sujetas con papel. Antes de dormirse pensó en que el rostro de Juan Carlos no tenía defectos. (PUIG, 1984, p. 60 - 61; grifo nosso)

Estuvo por decirle que no era un tonto, que solamente hacía el papel de tonto: «che pibe, vos estás delicado, no te pasés de hembras porque vas a

sonar, trata de reducir la cuota, yo no te lo digo más, la próxima voy y como médico de la familia se lo digo a tu vieja». Dominado por un impulso Juan Carlos repentinamente tomó una mano de ella y suavemente la llevó hacia abajo, frente a su bragueta, sin alcanzar a apoyarla. Era la primera maniobra de su estrategia habitual. La mano de Nené oponía una resistencia relativa. Juan Carlos titubeó, pensó que en el jardín de Nené no crecían flores silvestres de manzanilla, según algunos eran venenosas ¿sería cierto?, ese invierno haría mucho frío en el portón ¿se cumpliría su plan secreto antes de empezar los fríos? ¿todas las noches de invierno en ese portón? pensó en un picaflor que deja una corola para ir a otra, y de todas liba el néctar, ¿había gotas de néctar en las flores de manzanilla? parecían secas. Pensó que tenía veintidós años y debía conducirse como un viejo. Soltó bruscamente a Nélica y dio un paso hacia el cerco de ligustro. Con rabia arrancó una rama. A las 23:20 consideró necesario acariciarle los senos pasando su mano por debajo de la blusa y corpiño, porque debía mantenerla interesada en él. A las 23:30 se despidieron. (PUIG, 1984, p. 68 - 69; grifos nossos – tradução dos dois trechos no anexo 37)

Além de produzirem um efeito de humor, os trechos nos mostram a reação e a visão de cada uma das personagens e os distintos pontos de vista acerca da mesma situação. Enquanto Nélica age em nome do recato, pois, apesar de permitir a Juan Carlos tocar-lhe os seios, fica subentendido que ela não lhe permitiu alcançar o que ele queria – o que fica explícito no trecho seguinte –, ele interpreta o gesto dela como “egoísmo”, mas, no trecho em que acompanhamos sua perspectiva, notamos seu interesse sedutor, já repetido muitas vezes, “Era la primera maniobra de su estrategia habitual”, apontando para seu caráter pouco afeito ao amor romântico e ao namoro tradicional. De um lado, temos a mocinha apaixonada, mas ainda ingênua e preocupada com a chamada moral e os bons costumes; do outro, o sedutor donjuanesco interessado apenas em seduzir a jovem e, depois, esquecê-la.

De acordo com Jasinski (1996), em Puig, a montagem de cenas é corroborada pela fragmentação discursiva, uma vez que cada técnica discursiva apresenta objetivos e efeitos diferentes que, associados, colaboram para a densidade da história narrada, nos seus momentos significativos. De um modo geral,

1) o discurso indireto monta a cenografia, elementos dos contextos espaço-temporais, inclusive na suspensão do tempo linear presente; 2) o discurso direto representa a atuação das personagens, seus dramas, sua profundidade

psíquica; e 3) o discurso indireto livre demonstra o envolvimento das personagens e do narrador com os contextos espaço-temporais, e sua importância como elementos interatuantes (JASINSKI, 1996, p. 318).

Ainda sobre esse conjunto de trechos apresentados como simultâneos, no romance, a ligação entre eles se mantém, também, pelo efeito de suspense resultante dos cortes realizados entre um e outro. Ao longo das descrições, vão sendo dadas indicações de acontecimentos que, por sugestão, ligam duas sequências narrativas, por exemplo, mas o corte é efetuado antes que acompanhem a realização da ação que as uniria. Nesse caso, o acontecimento fica sugerido, e sua construção é cifrada ao longo do conjunto dessas sequências. Esses rastros contribuem, exatamente, para deixar o leitor atento, esperando que algo aconteça. É o que ocorre, por exemplo, em Puig, no conjunto de fragmentos que narram a visita de Juan Carlos ao quarto de Mabel, à noite, às escondidas. Temos, respectivamente, Juan Carlos preparando-se para dar um salto, durante uma noite, para o outro lado do muro da construção de uma delegacia; em seguida, mas sem nenhuma conexão explícita, um trecho em que Mabel se prepara para dormir, mas antes observa se seus pais estão dormindo e, então, leva para seu quarto uma garrafa de conhaque e duas taças, além de abrir a janela, que fica de frente para o muro da construção da delegacia; e, por fim, uma conversa entre Pancho e Juan Carlos, em que aquele diz a este que tenha mais cuidado, porque pode ser descoberto. Note-se:

A las 23:46 Juan Carlos pasó por la construcción de la Comisaría. En las casas de la cuadra no había ventanas encendidas, no había gente en las veredas. A una cuadra de distancia se veía una pareja caminar en dirección a él. Tardaron cinco minutos en pasar, en la esquina doblaron y desaparecieron. Juan Carlos miró nuevamente en todas direcciones, no se divisaba ningún ser viviente. Ya era medianoche, la hora de la cita. El corazón empezó a latirle más fuerte, cruzó la calle y entró en la construcción. Se abrió paso más fácilmente que la noche anterior, recordando los detalles del patio vistos a la luz del día. Pensó que para subir al tapial de casi tres metros de altura un viejo necesitaría una escalera, no podría treparse como él por los andamios. Ya en lo alto del tapial pensó que un viejo no podría pasar de un salto al patio contiguo. Sin saber por qué recordó a la niña casi adolescente que lo había mirado esa tarde, provocándolo. Decidió seguirla algún día, la niña vivía en una chacra de las afueras. Juan Carlos se refregó las manos sucias de polvo contra la campera de estanciero y se preparó para

dar el salto. (PUIG, 1984, p. 69)

[Cecil, novio de Mabel] Se retiró a las 23:05 después de haber tomado tres copas de cognac sentado junto a Mabel, que se sumaban a las dos que había tomado en el escritorio, a los dos aperitivos de vermouth y a las tres copas de vino tinto vaciadas durante la comida. Mabel exhaló un suspiro de alivio y miró si la puerta del dormitorio de sus padres estaba abierta. Estaba cerrada. Llevó la botella de cognac a su cuarto y la escondió debajo de la almohada. Volvió al comedor, abrió el aparador y sacó dos copas para cognac, que se unieron a la botella escondida. Fue al baño y rehizo su maquillaje. Se perfumó con la loción francesa que más atesoraba. Se puso el púdico camión de batista con manga corta, buscó dos revistas, entreabrió la ventana, reacomodó botella y copas y se acostó. A las 23:37 estaba cómodamente instalada y en condiciones de iniciar la lectura de las revistas *Mundo femenino* y *París elegante*. Empezó por esta última. [...] Pensó en que Cecil no tenía hermana mujer y que la madre algún día moriría en la casa de North Cumberland, Inglaterra. Miró el reloj despertador, marcaba las 23:52. Apagó la luz, se levantó, abrió la ventana y miró en dirección a la higuera. El patio estaba sumido en una oscuridad casi total. (PUIG, 1984, p.76)

Sentados en la fonda Pancho le dijo que tuviera cuidado con ser descubierto en casa ajena ¿por qué no se conformaba con Nené? Juan Carlos le dijo que ni bien consiguiera lo que ambicionaba, se acabaría Nené, y pidió a Pancho que jurara no contarle a nadie: Mabel le había prometido convencer al inglés para que lo tomara como administrador de las dos estancias. (PUIG, 1984, p. 81 – tradução dos três trecho no anexo 38)

É a combinação das três sequências narrativas que nos permite descobrir que Juan Carlos ia, todas as noites, ao quarto de Mabel, pois, isoladamente, por mais que sejam estranhos os comportamentos dele e dela, eles não são suficientes para comprovar qualquer ação comprometedora entre ambos. O efeito resulta do emprego cumulativo de uma série de imagens mais ou menos desconexas que apresentam um motivo comum e dependem, portanto, da seleção dessas imagens e da combinação delas. Nesse sentido, tal procedimento aproxima-se, também, da narrativa policial, ao oferecer-nos inúmeras pistas, deixando-nos, no entanto, livres para realizar as investigações e as considerações a respeito do fato apresentado. De certo modo,

Os recursos expressivos do cinema e do policial, seus significados e variantes conceptuais, se associam para enfatizar a visualidade das imagens narrativas, ao definir a palavra como ponte de transmissão da experiência do olhar e meio de composição do mistério pelo esfacelamento de perspectivas

sobre o conteúdo do narrado (JASINSKI, 1998, p. 7).

Há que observar que esse trabalho reforça o já mencionado ritmo acelerado tanto da narrativa de Puig quanto da de Abreu. No caso de Abreu, o conjunto de pistas que não se confirmam e as visões do narrador acerca do paradeiro de Dulce Veiga também nos colocam numa perspectiva investigativa. De um modo geral, em ambos, esse procedimento tipicamente popular, como também é a relação de movimento, luta e ação no cinema, dota as tramas de mobilidade, relacionando-se, pois, à continuidade narrativa, a partir da justaposição de imagens e situações. Cria-se, na verdade, um jogo tenso em que o instante, por ser o único tempo, a única pista à disposição do leitor, parece negar a continuidade, e, exatamente por isso, colabora para o andamento da leitura, uma vez que incentiva o leitor a seguir sua operação de contato e de experiência com as pistas para desvendar o mistério. Nesse sentido, “a temporalidade preenche a espera. A instantaneidade ilude-a; do mesmo modo que a descontinuidade espacial [presente, por exemplo, na distribuição das cenas, separadas umas das outras no espaço e no tempo, pelos cortes] se *desprende* da armadilha da anedota” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 169, destaque do autor).

Tanto em Puig quanto em Abreu, temos um processo de organização cênica realizado, fundamentalmente, por meio de uma montagem por justaposição. Esse procedimento normalmente se contrapõe à montagem que se propõe trabalhar com questões mais abstratas, de ideias, em que a ordenação dos planos narrativos provoca conflito, os quais nos apresentam experiências formadoras. A justaposição, ao contrário, é mais livre e evita a exposição explícita de julgamentos (REISZ; MILLAR, 1978).

Em *Boquitas pintadas* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*, esse procedimento se presta a expressar a atmosfera em que estão imersas as personagens. Além disso, chama a atenção para o corte e para a posição de cada uma das cenas, uma vez que é a combinação e a ordem delas que determina o sentido que devem assumir. No romance de Puig, em momento algum,

até descobrir-se que Rabadilla está grávida, aparece a informação de que ela tivera uma relação sexual com Pancho, no entanto, com a justaposição das cenas em que nos são apresentadas a ficha médica dela e, em seguida, a ficha policial em que Pancho é despachado para La Plata para estudar no colégio militar, não só desvendamos o caso, mas, ainda, temos a percepção de que ele pôde fugir ou escapar da responsabilidade para com seu filho. O procedimento, em Puig, nesse caso, remete à transparência do cinema clássico, ao esconder a voz narrativa para que pareça que a história se narra por si mesma. Note-se:

MINISTERIO DE SALUD PÚBLICA DE LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES

HOSPITAL REGIONAL DEL PARTIDO DE
CORONEL VALLEJOS

Fecha: 11 de junio de 1937

Sala: Clínica General

Médico: Dr. Juan José Malbrán

Paciente: Antonia Josefa Ramírez

Diagnóstico: Embarazo normal

Síntomas: Última menstruación segunda semana de abril, vómitos, mareos, cuadro clínico general confirmatorio.

Notas: Internación prevista en Sala Maternidad última semana de enero. Paciente domiciliada en calle Alberti 488, como doméstica del Sr. Antonio Sáenz, soltera, no reveló nombre presunto padre.

Pasar duplicado ficha a Sala Maternidad

*

POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Comisaría o Seccional: Coronel Vallejos

Destino de expediente: Archivo Local

Fecha: 29 de julio de 1937

Texto: Por la presente se deja por sentado el embarque en el tren de pasajeros con destino a la Capital Federal, en el día de la fecha, a las 19:15 horas, de los aspirantes a suboficial que se nombran a continuación: Narciso Ángel Bermúdez, Francisco Catalino Páez y Federico Cuello. Los acompaña el Cabo Primero Romualdo Castaños, portador de la documentación requerida tales como libreta de enrolamiento y legajo de inscripción de cada uno de los aspirantes. El Cabo Primero Castaños los acompañará en el trasbordo de la Estación Once del Ferrocarril Oeste a la estación Constitución del Ferrocarril Sur donde se embarcarán en el primer tren disponible con

rumbo a la ciudad de La Plata, donde de inmediato se presentarán a la División N° 2 de la Policía de la Provincia. Se prevé la iniciación de los cursos para el día 1° de agosto por una duración de seis meses.

Benito Jaime García
Sub-Comisario a Cargo

(PUIG, 1984, p. 127-128, marcas em itálico do autor – tradução no anexo 39)¹⁷

Esse trabalho com a montagem de cenas ou imagens justapostas chama atenção para os cortes e, desse modo, para a própria forma. Em Puig, observamos, então, uma montagem mais lúdica e, nesse quesito, menos linear do que a de Abreu, em *Onde andará Dulce Veiga?*. Na verdade, seguem modos diferentes de realização. Em *Boquitas pintadas*, também vamos encontrar sequências narrativas que seguem alguma linearidade narrativa, como na quarta e na quinta entregas, por exemplo, mas, ainda assim, elas são apresentadas sem uma condução prévia, como se a câmera as flagrasse. Nesse sentido, associam-se à memória das personagens e relacionam uma personagem a outra, ao colocá-las lado a lado. Seus cortes, no entanto, tanto provocam suspense, como apontado anteriormente, quanto chamam a atenção para a própria escrita. É o que se pode notar, pelo trecho seguinte:¹⁸

La verdad es que yo me estaba haciendo el loco con el tratamiento, pero a partir de hoy todo va a cambiar, lo que me va a costar más es no ir al río, a bañarme, porque eso lo supo el médico y por poco me saca a patadas del consultorio. Pero ahora estoy tan contento, que cosa, me acuerdo el día que mi viejo me dio permiso, de que fuera en bicicleta las cinco leguas hasta el campo que había sido del abuelo. Lo había oído nombrar tanto que quería ver cómo era, yo tenía nueve o diez años más o menos, y cuando llegué había otro pibe cerca del casco de la estancia, que habían edificado hacía poco. El pibe andaba con un potriyito, solo porque no lo dejaban jugar con los peones, era el hijo del dueño y se puso a jugar conmigo, y me pidió la mitad de las milanesas que me había preparado la vieja. Y cuando lo llamaron a almorzar, la niñera se dio cuenta de que el otro ya estaba comiendo y me hizo pasar adentro de la casa para que yo me terminara de llenar. Me habrán visto que no era un negro croto y me pusieron en la mesa, me llevaron primero a lavarme las manos, y la madre

¹⁷ Os dois boletins aparecem nessa mesma disposição, no romance, seguidos, um do outro.

¹⁸ Cabe observar que o erro gráfico presente no texto (“potriyito” em lugar de “potrillito”) é intencional. Na verdade, é recorrente nas cartas escritas por Juan Carlos e, de certo modo, ironiza, uma vez mais, a personagem, indiciando seu nível precário de alfabetização e, por sinédoque, de cultura.

Bajo el sol del balcón interrumpe la escritura, hace a un lado la manta, deja la reposera y se dirige a la habitación número catorce. Es cordialmente recibido. Como de costumbre entrega el borrador pero interpone una variante: más que corrección de ortografía solicita ayuda para redactar la carta en cuestión. Su propósito es enviar una carta de amor muy bien escrita, y tal pedido es acogido con entusiasmo. El profesor le propone de inmediato componer una carta parangonando la muchacha al Leteo, y le explica detalladamente que se trata de un río mitológico situado a la salida del Purgatorio donde las almas purificadas se bañan para borrar los malos recuerdos antes de emprender el vuelo al Paraíso. El joven ríe burlescamente y rechaza la propuesta por considerarla «muy novelera». Su interlocutor se ofende y agrega que es necesario para un enfermo desconfiar de las promesas de las mujeres, si ellas ofrecen mucho cabe la posibilidad de que se muevan por lástima y no por amor. El joven baja la vista y pide permiso para retirarse y descansar en su cuarto mientras se lleva a cabo la nueva redacción de la carta. Al llegar a la puerta alza la vista y mira al anciano en los ojos. Éste aprovecha la oportunidad y agrega que es injusto someter a una muchacha a tal destino. Ya en su cama el joven trata de dormir la siesta prescrita por los médicos. Obtiene un descanso relativo, su estado nervioso no le permite más que un sueño agitado por frecuentes pesadillas. (PUIG, 1984, p. 119-121 – tradução no anexo 40)

Nesse trecho, Juan Carlos escrevia uma carta a Nélide, enquanto ele estava internado para recuperar-se de sua tuberculose, na cidade de Cosquín, interior da Província de Córdoba. Sem qualquer sinalização, sua escrita é interrompida, um corte é efetuado no meio da linha, na página, e o elemento focalizado passa a ser o ambiente em que se encontra o próprio Juan Carlos. Nesse ponto, tensionam-se dois modos de narrar, um centrado num foco narrativo narrador onisciente, típico do romance folhetinesco, com o qual *Boquitas pintadas* dialoga, e o outro centrado no foco dramático, que procura simular uma focalização à maneira de uma câmera cinematográfica. Trata-se, de certo modo, de uma tensão presente ao longo de todo o

romance, devida à tentativa de Puig de valer-se das técnicas popularizadas pelas narrativas cinematográficas para a construção de sua narrativa, ao mesmo tempo em que tenta manter-se ligado aos procedimentos e às concepções das matrizes narrativas folhetinescas. Ao longo do romance, temos, ainda, a presença de inúmeras indicações cênicas, especialmente as que se referem ao momento de escrita de cartas entre as personagens, o que tanto confere um formato roteirístico ao texto quanto nos permite observar os dois planos do acontecimento narrado. É como se tivéssemos um olhar focalizado na carta, permitindo ao leitor que a leia e, em seguida, um grande plano que nos dá as dimensões do espaço em que a personagem está encerrada, além de seu estado de espírito e seus pensamentos durante a escrita das cartas, logo, também a visão por detrás (POUILLON, 1974), sob a perspectiva narrativa. No trecho citado, o lúdico é, ainda, reforçado, quando observamos que a referida carta não chega a ser enviada à destinatária. Na verdade, o objetivo de Juan Carlos era escrever-lhe uma carta romântica e, como ela foi interrompida quando ele havia ido pedir ajuda a seu colega de hospital, ex-professor universitário, mas não foi continuada, pois o jovem não concordou com a proposta do professor, mas também não conseguiu criar algo original, a carta existiu apenas como necessidade de escrita. O corte, aí efetuado, coloca em relevo a forma fazendo-se, experimentando-se na criação do romance.

Nesse sentido, essas indicações cênicas assumem, também, um papel de abrangência, constituindo-se numa alternativa ao impasse de como representar, no texto escrito, o alcance espacial da tela larga, capaz de apresentar-nos, em tamanhos e enfoques diferentes, vários detalhes e acontecimentos que se dão ao mesmo tempo. Terminada a carta escrita por Nélide a D. Leonor em forma de condolências pela morte de Juan Carlos, a primeira delas no romance, ainda na primeira entrega, por exemplo, vemos a seguinte indicação cênica:

Iluminada por la nueva barra fluorescente de la cocina,
después de tapar el frasco de tinta mira sus manos y al

notar manchados los dedos que sostenían la lapicera, se dirige a la pileta le lavar los platos. Con una piedra quita la tinta y se seca con un repasador. Toma el sobre, humedece el borde engomado con saliva y mira durante algunos segundos los rombos multicolores del hule que cubre la mesa (PUIG, 1984, p. 10-11 – tradução no anexo 41).

Como observa Fernández (1986), trata-se, na relação entre a apresentação da carta e, em seguida, da indicação cênica, de um complexo jogo de aproximação e distanciamento, em que

Em aparência, a personagem é exibida por dentro (a carta), recurso que nos torna compadecentes de sua dor, e por fora (na intervenção do narrador). No entanto, a carta, depositária do sentimento íntimo, transforma-se em exterioridade, se levarmos em consideração que à luz do espetacular, Nené se encontra representando o papel de ex-namorada pesarosa. Por isso o refletor dos estúdios hollywoodianos encontra-se sugerido (e degradado) na lâmpada fluorescente da cozinha. [...] Deste modo, o interno torna-se externo e, como contrapartida, o externo é interiorizado: o sujeito se reifica (FERNÁNDEZ, 1986, p. 69).

Em *Boquitas pintadas*, diversos são os cortes que passam de uma situação a outra sem qualquer conexão causal aparente. Na sexta entrega (PUIG, 1984, p. 91 - 105), Juan Carlos vai a uma cartomante, numa consulta em que só vemos/lemos as falas dela, e as de Juan Carlos ficam pressupostas, indicadas por espaços em branco na página, o que já nos aponta o foco do olhar-câmera, aí identificado, inclusive, com o trabalho sonoro.¹⁹ Terminada a consulta, mas sem qualquer despedida, há um corte ao qual se segue a apresentação, num estilo de anotações detetivescas, das “ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES” (PUIG, 1984, p. 98; caixa alta do autor). No final destas, o foco flagra Rabadilla e Pancho juntos, no fim da noite, e passa da objetividade externa à intimidade de cada um dos dois, num fluxo de consciência, e mais uma vez temos a encenação do narrado.

¹⁹ Tal cena foi analisada no segundo capítulo desta dissertação.

A simultaneidade entre “*Pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba*” (PUIG, 1984, p. 101; destaque do autor) e os “*Pensamientos predominantes de Raba frente a Pancho en la oscuridad*” (PUIG, 1984, p. 102, destaque do autor) marca a situação cênica e cria um efeito de humor, uma vez que desvenda os desejos e a insegurança de ambos, um diante do outro, quando ficam juntos pela primeira vez, ainda na juventude. Terminado o encontro, sem qualquer marca explícita, a câmera passa a percorrer detalhes do ambiente em volta deles, como em “las cucarachas de la obra en construcción, las arañas de las telas tejidas entre ladrillos sin revoque y los cascarudos volando en torno a la lamparita colocada en el medio de la calle y perteneciente al alumbrado municipal” (PUIG, 1984, p. 103 tradução no anexo 42). Mudando, portanto, o objeto focalizado, temos um corte e, em seguida, a apresentação de uma carta do médico Juan José Malbrán a outro médico, tratando do estado de saúde de Juan Carlos.

Como se pode notar, não há nenhuma relação necessária entre as situações apresentadas de um corte a outro, e o objetivo parece ser a movimentação do texto, o que também questiona a noção de constituição orgânica da narrativa, pautada numa lógica baseada em relações (por vezes lineares) de causa e consequência. Em vez de o acontecimento ser o centro da montagem, aqui é a própria montagem que se destaca como procedimento e como acontecimento. Como o corte é, necessariamente, um recurso que interfere na continuidade dos acontecimentos, o procedimento não deixa de ser interpretativo do mundo apresentado, mas tende a matizar os julgamentos nele presentes ou, então, chama a atenção para a construção e observa a relação dos objetos com o ambiente, singularizando-os.

O último trecho citado de Puig chama a atenção, também, para o diálogo que o autor estabelece com o *nouveau roman*, e mesmo com as experiências do neorrealismo e da *Nouvelle Vague* no cinema, quanto ao procedimento (é significativo, quanto a isso, o corte direto para indicar a passagem do tempo). No que se refere à *Nouvelle Vague*, percebemos

certa identificação no trabalho de escritor-diretor-roteirista, fundindo as funções, pois a cena é tomada não como uma ilustração de uma situação, mas como a própria situação e, portanto, seu efeito depende da forma de escrevê-la. Além disso, quanto ao procedimento, esse tipo de filme parece mostrar que o enredo linear é uma convenção, como qualquer outra, e pode ser questionado (REISZ; MILLAR, 1978), o que se faz, analogamente, no romance de Puig. Quanto à concepção de mundo vinculada a tal opção procedimental, o que podemos estender, também, a *Onde andará Dulce Veiga?*, toma-se a vida como um conjunto de descontinuidades, em meio às quais não se pode conceber uma essência do “eu” e, com isso, já não há uma realidade estável que sustente os valores morais tradicionais, o que se conjuga à solidão das personagens. Desse modo, as ações do narrador-protagonista de Abreu, por exemplo, cumprem o único objetivo de iniciar uma descoberta de si mesmo, e podem parecer destituídas de motivo ou de significado aos olhos dos outros. Aliás, esta última observação é o que nos ajuda a compreender o gesto de Celina, em Puig, ao passar-se pela mãe, na troca de cartas com Nélide, para vingar-se desta, enviando a Massa, marido de Nélide, as cartas em que Nené revela a insatisfação de sua vida. Celina faz isso por atribuir a Nélide a responsabilidade pela morte de seu irmão Juan Carlos.

Boquitas pintadas nos apresenta, pois, um conjunto de focalizações realizadas pelo foco narrativo câmera, que deslocam o objeto do ambiente ou, então, focalizam-no com tal ênfase e proximidade que alteram suas dimensões em relação ao ambiente (contexto ou situação dramática) em que se situa. Na mesma cena em que Raba está diante de Pancho, encontramos este trecho: “*Recorrido de las lágrimas de Raba: sus mejillas, su cuello, las mejillas de Pancho, el pañuelo de Pancho, el cuello de la camisa de Pancho, los yuyos, la tierra seca del pastizal, las mangas del vestido de Raba, la almohada de Raba*” (PUIG, 1984, p. 103; destaque do autor – tradução no anexo 43). Sob nossa visão, temos apenas a lágrima de Rabadilla em seu trajeto de queda. A proximidade com que é focalizada amplia suas

dimensões, produzindo um efeito de lirismo, pelo relevo que dá à ação e pela sensibilidade que desperta. Nesse sentido, desreferencializa-a enquanto lágrima, apontando a natureza de seu potencial estético a partir da aproximação do foco e da focalização do detalhe. A perspectiva, aí, não deixa de ser realista, mas concebe o real de outro modo, entendendo que “cada um fala do mundo tal como o vê, mas ninguém o vê do mesmo modo” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 172). O real, dado o tratamento recebido pelas técnicas de narração empregadas, torna-se hiper-real e, paradoxalmente, ganha uma dimensão inteiramente conotativa.

Há que observar que esse procedimento está, também, relacionado à utilização do *kitsch*, no romance de Puig, como se nota, por exemplo, pelas observações feitas sobre o “ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS” e o “DORMITORIO DE SEÑORITA”, na segunda entrega. Se a acumulação já é, realmente, a característica decorativa do quarto de Mabel, a câmera focaliza cada objeto, tornando-os uma forma de representar a própria personagem e, desse modo, sugerindo a maquiagem que a esconde e protege ou afasta do contato subjetivo e direto com os indivíduos que compõem o mundo em que vive.

É, também, a desautomatização do olhar que vai permitir a Puig questionar, em seu texto, os limites da percepção humana, e as operações de passagem da observação ao pensamento, e vice-versa. É o que observamos na cena da viagem de Juan Carlos de volta a Coronel Vallejos, depois de haver permanecido um tempo internado em Cosquín, mas ainda não estar curado. A cena começa depois de um corte brusco, pois antes nos era apresentada uma ordem administrativa do Ministério de Agricultura da província de Buenos Aires:

...el colectivo, el barquinazo, la polvareda, la ventanilla, el campo, el alambrado, las vacas, el pasto, el chofer, la gorra, la ventanilla, el caballo, un rancho, el poste del telégrafo, el poste de la Unión Telefónica, el respaldo del asiento de adelante, las piernas, la raya del pantalón, el barquinazo, las sentaderas, prohibido fumar en este vehículo, el chicle, la ventanilla, el campo, las vacas, el pasto, los choclos, la alfalfa, un sulky, una chacra, un almacén, una casa, Bar-Almacén «La Criolla», el campo de girasoles, «Club

Social-Sede Deportiva», los ranchos, las casas, la ventanilla, los faroles, la tierra, el asfalto, Martillero Público Antonio P. Sáenz, Consultorio Dr. Aschero, la vereda de baldosas, las luces, Tienda «Al Barato Argentino», Banco de la Provincia, Empresa de Transportes «La Flecha del Oeste», los frenos, las piernas, los calambres, el sombrero, el poncho, la valija, mi hermana, el abrazo, los cachetes, el viento, el poncho, el frío, la tos, tres cuadras, la valija, Tienda «Al Barato Argentino», Consultorio Dr. Aschero, Bar «La Unión», el sudar, los sobacos, los pies, la ingle, el picor, los vecinos, la vereda, la puerta de calle abierta, mi madre, la pañoleta negra, el abrazo, las lágrimas, el zaguán, el vestíbulo, la valija, la tierra, el poncho, la tos, la piel bronceada, cinco kilos más de peso, Cosquín, la Intendencia, los aumentos de alquiler, la licencia, el Hostal, el presupuesto, el médico, el diagnóstico, el tratamiento, la radiografía, la pieza, la cama, la mesa de luz, la estufa a kerosene, el ropero, el baño, el agua caliente, la bañadera, el lavatorio, el inodoro, la percha, la toalla, la estufa, el espejo, el tuberculoso, el atleta, el órgano sexual, la piel bronceada, el sudor, el picor, los calambres, la canilla, el chorro, el agua caliente, el jabón, la espuma, el perfume, Nené, la enfermera Matilde, Nené, Mabel, Nené, Nené, Nené, [...] «Juan Carlos, no te vayas enojado!», la esquina, las calles de asfalto, los faroles, las veredas, las casas, las ventanas cerradas, las puertas cerradas, las esquinas, la oscuridad, la obra en construcción, la Comisaría nueva, la entrada terminada, el candado, la cadena, Mabel, Mabel, ¡Mabel! yo tengo ganas de verte, mañana, cuando sea de día, te voy a decir que me volví... ¡porque ya estoy curado! y que no me importa que estés en la bancarrota, ¿y no hay mal que por bien no venga? ¡qué suerte que me volví! el farol, la vereda, el asfalto, el viento, el frío, la oscuridad, la obra en construcción, la entrada terminada, el candado, la cadena, no hay mal que por bien no venga (PUIG, 1984, p. 129-132; obs.: termina sem ponto-final, como está citado – tradução no anexo 44)

Como vemos, a cena começa com o olhar de Juan Carlos observando o ambiente em que se encontra e o ônibus que vai tomar. Portanto, observa-o externamente, depois passa a observar o espaço externo e interno ao ônibus, estando já dentro do ônibus e, na mesma continuidade com que os objetos “passam lá fora”, ele dá vazão a um fluxo de consciência no qual torna presente o seu medo de voltar a Vallejos sem estar curado, seus incômodos com a doença, suas alegres vivências amorosas da juventude²⁰ e, na mesma continuidade, sem qualquer marcação, volta a focalizar o espaço externo, quanto chega à cidade de Coronel Vallejos. Nesse sentido, a personagem realiza duas viagens simultâneas, e a ponte entre elas é feita por meio da câmera, que primeiro focaliza o ambiente, depois flagra a consciência da personagem e, por fim, volta ao mundo que a cerca. Em outro trecho do romance, também

²⁰ Um dos trechos que cortamos, da cena citada, retoma o piquenique apresentado no álbum de fotografias, na terceira entrega.

uma viagem, Nélida mantém uma visão semelhante, chegando a incorporar em seu pensamento-olhar placas de trânsito e *outdoors* de beira de estrada.²¹

A encenação realizada pela escrita também aparece em *Onde andar Dulce Veiga?*, mas, de um modo geral, menos associada à montagem que em Puig. Como temos uma narrativa em primeira pessoa, o próprio contar já está relacionado à escrita, e, nesse sentido, sua escrita representa a própria busca do romance. O texto volta-se para si mesmo, por exemplo, em CFA, no décimo terceiro fragmento, quando o protagonista é encarregado de escrever uma crnica sobre a desaparecida cantora Dulce Veiga.²² Em conflito consigo mesmo diante do dever de escrever, impotente porque, para ele, esse momento lhe traz mais que a escrita de uma simples crnica para o jornal *O Diário da Cidade*, sua angústia e a crnica são textualizadas, como podemos ver a seguir:

Naquele tempo, remoi, antes que a vida se transformasse numa sucessão de manhãs iguais às de Gregor Samsa, naquele tempo pelo menos sabia escrever. Escrever, raciocinei idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece. Crise geral.// A tarde lerdada, o tempo passava.// L fora, o vento súbito soprou as folhas da única palmeira visível. Estar embaixo de outra palmeira como aquela, cartão-postal, um coco verde nas mãos. Depois entrar no mar transparente, ultrapassar a espuma branca da arrebento, deitar de costas na água, rosto voltado para o céu, flutuar em direo a qualquer lugar. Ilhas, algas, corais, itaparicas. Longe da máquina de escrever.// Então fechei os olhos. E comecei a me distanciar dos telefones tocando, das máquinas batendo, das vozes fragmentadas em farrapos de conversas, para prestar ateno somente às batidas do meu próprio corao. As duas mãos postas sobre o teclado, naquela atitude que guarda um pouco de orao silenciosa e muito de loucura mansa, ao querer desesperadamente dar forma através de palavras a algo que só existe, sem face nem nome, nessa região longínqua do cérebro onde a fantasia cruza com a memória e a intuio cega. S e submisso, perdido no centro desse cruzamento confuso, no meio do terror de não ser mais capaz, sem nada nem ninguém que pudesse vir em meu socorro, além da própria coisa em si, e ela mesma traiçoeira, talvez assassina, escorregadia feito serpente, ainda e talvez para sempre informe, porque eu, o único capaz de apreendê-la, poderia deixá-la fugir, esse o terror maior, de

²¹ Trata-se do trecho que já analisamos, neste mesmo capítulo.

²² Essa crnica apresentada  uma recriao de uma crnica publicada por CFA, em 28 de janeiro de 1987, no Caderno 2 do Jornal *O estado de São Paulo*. No texto, intitulado “Onde andar Lyris Castellani?”, Caio Fernando Abreu interroga sobre o paradeiro da vedete Lyris Castellani, e há trechos praticamente reaproveitados na íntegra, na crnica escrita pelo protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?*. Há que notar, ainda, o paralelismo dos títulos.

repente abri os olhos, esfreguei as palmas das mãos, coloquei uma folha na máquina e escrevi:

"A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde". (ABREU, 1990, p. 53 - 54; grifos nossos)

Há que observar que essa escrita se dá como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de suas personagens, das quais o autor/narrador é uma. É desse modo de escrever que resulta a vida das personagens, no caso, do próprio narrador, presente no corpo da linguagem. Esse procedimento liga-se à forma linear da narrativa desenvolvida, que se constitui pelo jogo de forças que nela se instala, trabalhando-se do interior para o exterior. Nesse sentido, o narrador é, também, parte da narrativa e atua sob a tensão dela, numa situação em que narrar e agir são uma só e mesma coisa. O narrador, segundo Cortázar (1993), não deve colocar-se distante, cheio de técnica, como quem comanda a história, mas, sim, deve submeter-se à forma que assume e às exigências dela. Essa é, pois, uma condição para a construção e a própria experimentação narrativa, que, por mais que se torne um espaço de construção linguística, não pode sacrificar o desenvolvimento de suas personagens, na escrita operada pelo romancista.

O romance de CFA, então, se constrói na tensão estabelecida pelo ritmo e pela combinação da forma narrativa ao acontecimento narrado, para a formação de um todo, em que uma alteração na forma acarreta, necessariamente, uma mudança no efeito, por tratar-se de um trabalho de cálculo e construção, razão por que o protagonista alega que escrever não é algo automático e, também por isso, compara seu sofrimento ao de Gregor Samsa, pois sua relação com a escrita o fere e influencia, se não determina sua própria existência, mesmo porque, como narrador-protagonista que é, ele só existe na medida em que escreve e dá corpo à linguagem que o constitui como tal. Não sendo produto de uma neurose desenfreada, de certa forma, há uma polarização entre o texto e seu criador, “como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta de sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é possível fazê-lo: escrevendo-a” (CORTÁZAR, 1993,

p. 230), do que resulta a crônica.

Em *Boquitas pintadas*, o processo de autorrepresentação do procedimento escritural que sustenta o arranjo estrutural do romance pode ser observado, também, no desfecho da narrativa, na cena em que as cartas de amor trocadas por Nené e Juan Carlos na juventude são queimadas, a pedido dela, como seu último desejo, feito antes de morrer. Eis o trecho:

Las cartas atadas con la cinta rosa cayeron al fuego y se quemaron sin desparramarse. En cambio el otro grupo de cartas, sin la cinta celeste que lo uniera, se encrespaba al quemarse y se desparramaba en el horno incineratorio. Se soltaban las hojas y la llama que había de ennegrecerlas y destruirlas antes las iluminaba fugazmente «...ya mañana termina la semana...» «...que desconfiara de las rubias ¿qué le vas a consultar a la almohada?...» «...unas lagrimitas de cocodrilo...» «... ¿al cine? ¿quién te va a comprar los chocolates?...» «...nada de malas pasadas porque me voy a enterar...» «...te besa hasta que le digas basta, Juan Carlos» «...por ahí me voy a enfermar de veras, de mala sangre que me hago...» «...cuando se desocupa una cama es porque alguien se murió...» «...Te juro rubia que me voy a conformar con darte un beso...» «...no digas a nadie, ni en tu casa, que vuelvo sin completar la cura...» «...yo hoy hago una promesa, y es que me voy a portar bien de veras...» «...Muñeca, se me termina el papel...» «...porque ahora siento que te quiero tanto...» «...mirá, rubia, ya de charlar un poco con vos me siento mejor ¡cómo será cuando te vea...» «...te quiero como no he querido a nadie...» «...También hay un hospital en Cosquín...» «...ni bien tenga más noticias te vuelvo a escribir...» «...el agua del río es calentita...» «...vos también estás lejos...» «...pero cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza...» (PUIG, 1984, p. 257-258; obs.: os espaços reproduzem o original – tradução no anexo 45)

Temos um conjunto de memórias e vivências que se presentifica, numa espécie de *flash-back* ao acaso, já que é o crepitar do fogo que mostra trechos das cartas escritas por Juan Carlos, no passado, enquanto os papéis se retorcem e se queimam, numa movimentação sugerida pelos espaços em branco, entre as chamas, como se diversas tomadas de cena recuperassem, por fim, fragmentos do que, na juventude, fora a relação de Nélide e Juan Carlos. Metaforicamente, temos, também, a união de Nené e Juan Carlos, consumada pelo fogo que queima as cartas de ambos, mesclando-as.

3.3. DES-MONTAGEM DE MITOS CONTRA MITOS

A presença e o papel da linguagem cinematográfica e, mais especificamente, da montagem, em *Boquitas pintadas* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*, que analisamos até agora, corresponde, basicamente, às duas primeiras acepções de montagem que assumimos aqui, isto é, como recurso cinematográfico e como procedimento narrativo. Faz-se necessário, ainda, que reflitamos, enfim, sobre a terceira das acepções que nos propusemos considerar neste estudo: a montagem como metáfora de interpretação do universo e dos materiais com os quais Puig e Abreu dialogam em seus romances, num esforço de compreender o movimento crítico que ambos desenvolvem simultaneamente à adesão às formas e aos procedimentos oferecidos pelos *mass media* e por seus produtos incorporados pelas narrativas em análise.

Nesse sentido, coloca-se diante de nós, em tal reflexão, a seguinte pergunta: por que e para que incorporar a linguagem do outro, e tornar própria uma linguagem estrangeira, isto é, uma linguagem que veio de fora? Em um cartão postal enviado de Berlim por CFA a Luciano Alabarse, datado de 01 de julho de 1993, lemos o seguinte: “falo duas palavras em inglês, uma alemã, outra italiana, três francesas, outras cinco portuguesas, e não tenho mais uma vida ‘normal’” (MORICONI, 2002, p. 269). No conto “London, London, ou Ajax, brush and rubbish”, do livro *Pedras de Culcutá* (1977), encontramos, ficcionalmente, percepção semelhante. O conto narra a vida do narrador-protagonista como estrangeiro no exterior, na Londres cosmopolita dos anos 70 do século XX. A narrativa, que encontra correspondência na biografia do autor, que, de fato, viveu na Europa, na mesma época, aponta, na articulação de seus motivos narrativos, para a diversidade social, étnica e cultural que coexiste (mas não necessariamente se entende) nesse espaço. Aponta, ainda, para a incomunicabilidade dos indivíduos inseridos nele. Tal efeito é obtido, na narrativa, pela articulação de vários idiomas (português, inglês, francês, espanhol e italiano), que, exceto o português, língua materna do narrador-protagonista, são apenas ruídos meio desarticulados que só precariamente lhe

permitem comunicar-se:

– *Where you from?// – I’m brazilian, Mrs. Nixon.// – Oooooooooooooooooo, Persian? Like my pussycat! It’s a lovely country! Do you like carpets?// – Of course, Mrs. Nixon. I love carpets!//* Para auxiliar na ênfase, acendo imediatamente um cigarro. Mas Mrs. Nixon se eriça toda, junto com o gato:// – *Take care, stupid. Take care on my carpets. They are very-very expensives!//* Traz um cinzeiro prata (tailandês) e eu apago meu cigarro (americano). *But, sometimes, yo hablo también un poquito de español e, if il faut, aussi un peut de français:* nevego, navego nas *waves* poluídas de Babylon City, depois sento no Hayde Park, W2, a assisto ao encontro de Carmenmiranda com uma Rumbeira-From-Kiúba. [...] Tunisianos, japoneses, persas, indianos, congolese, panamenhos, marroquinos. [...] Reviro a bolsa: passaporte brasileiro, patchuli hindu, moedas suecas, selos franceses, fósforos belgas, César Vallejo e Sylvia Plath. [...] Meu coração está perdido, mas tenho um *London* de A a Z na mão direita e a esquerda um *Collins Dictionary*. Babylon City estertora, afogada no lixo ocidental (ABREU, 1977, p. 99-105 – itálicos do autor).

Em *The Buenos Aires affair* (1973), de Puig, lemos o seguinte trecho, no qual a protagonista Gladys concede uma entrevista a uma repórter, para uma revista norteamericana. O artigo apresenta a protagonista, uma escultora, quando começa a tornar-se conhecida no exterior. Tal trecho, de certo modo, constitui uma explicação para o título do romance:

Repórter: Para ganhar totalmente sua confiança – eu sei, a senhora é tímida – vou lhe permitir escolher o título deste artigo.

Gladys: Eu não saberia o que responder.

R: O que é que acha de “Gladys Hebe D’Onofrio está no céu?”

G: Acho um título realista e acertado. Mas vamos nos dirigir a seus leitores numa linguagem chique e internacional. “The Buenos Aires Affair” será o título (PUIG, 1987, p. 101).

E, então, observamos a relevância de nosso questionamento. Pela leitura das obras de ambos os escritores por nós estudados, mas isso poderia ser observado, também, em muitos outros escritores latinoamericanos (especialmente entre os anos 70-80), notamos certa necessidade representada internamente, em suas obras, de tentar estabelecer algum diálogo com suas matrizes culturais e, por essa via, buscar “falar” com elas, por vezes, como se fossem elas mesmas e, ainda, falar(-se) por meio delas. Sua condição de localização em

relação a tais matrizes se torna, porém, mais complexa, quando notamos o fato de que, como, metaforicamente, podemos depreender do trecho citado de Abreu, essa fala resultante é, por vezes, eco de seus modelos, ruídos, comunicação quase falhada, às vezes falida, pela precariedade da relação estabelecida com os códigos estrangeiros (“duas palavras em inglês, uma alemã, outra italiana, três francesas, outras cinco portuguesas,” nenhuma plena). Nessa relação, já não se fala, propriamente, a língua do outro, portanto não se comunica plenamente com ele, mas também não se fala plenamente a própria língua. Esse indivíduo, então, já não tem lugar, é um indivíduo sem pátria e sem linguagem – “Perdi POA [Porto Alegre], perdi SP, talvez tenha perdido também o Brasil, me chamam para a Hungria e Indonésia, [...] choro em Veneza, beijo turcos em Milão” (MORICONI, 2002, p. 269), nos diz Abreu no referido cartão postal. A incorporação de outras línguas e linguagens, em tal contexto, comunica, pois, a impossibilidade de comunicar(-se) plenamente no universo em que estão inseridos autor, personagens e leitor. Ironicamente, por mais que se valha dos *mass media* e, mesmo, se ancore neles, tal incorporação manifesta o desejo e a dificuldade do indivíduo – senão a impossibilidade – de comunicar-se com o outro e, ainda, consigo mesmo, na contemporaneidade.

O indivíduo segue, porém, comunicando(-se) por fragmentos arruinados e destruídos, criando, pois, a seu modo, uma tradução a partir de seus códigos e dos códigos do outro e, nesse processo, produzindo uma outra linguagem, também rica, porque complexa, portadora de sua própria história e testemunha de sua própria trajetória na história da qual surge. Tal linguagem agenciada para a experimentação desses romances (e da produção experimental latinoamericana dos anos 70-80, de um modo geral) é, portanto, potencialmente crítica, porque nunca é inocente. Em certo sentido, esse processo consiste em tentar aprender, primeiro, a falar a língua da metrópole e a manipular sua(s) linguagem(ns) para subvertê-la(s) melhor em seguida (SANTIAGO, 1978). A transposição de códigos e linguagens estrangeiros

se dá, então, nessa produção literária, por meio de desvios da norma, confusões intencionais, “traduções infieis” que constituem, enfim, um modo tanto de criar uma linguagem própria, a partir de outra já carregada de significações, quanto de questionar o rótulo de cópia que, por vezes, a crítica mais tradicional e mantenedora de valores aristocráticos de distinção social, de origem, em geral, europeia, sustenta em relação à produção literária latinoamericana recente que dialoga e incorpora materiais provenientes dos *mass media*.

A adoção de outras linguagens e de línguas estrangeiras se dá, também, porque, de certo modo, os indivíduos envolvidos em tal contexto – urbano, industrial, comunicacionalmente entrópico, marcado pela transformação cada vez mais acelerada do espaço urbano – se veem diante de um universo que, ao mesmo tempo em que dialoga com um passado recente em transformação, se apresenta como sendo inteiramente novo. Para o homem contemporâneo representado nas narrativas de Puig e de Abreu, um único código linguístico não é suficiente para expressar a sua experiência presente. Talvez, por isso, as personagens busquem outros códigos, inclusive os estrangeiros que lhes são modelares e que, de certo modo, já estão difundidos e estabilizados na sociedade de consumo.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, por exemplo, ao deparar-se com Jacyr travestido de Jacyra, o narrador o descreve: “Parecia Jodie Foster em *Taxi driver*” (ABREU, 1990, p. 46, itálico do autor), e o que lhe ocorre como parâmetro é, pois, já outra representação. Mas a possível alienação é imediatamente rompida, quando, na continuação da mesma frase, ele acrescenta: “versão mulata” (ABREU, 1990, p. 46).

Nesse universo, o próprio está, também, sempre difuso no que é do outro, mas nunca se confunde com ele. O mito está sempre presente, mas nunca é incorporado impunemente. Ainda em *Onde andaré Dulce Veiga?*, na perseguição ao táxi em que Márcia F. sai de seu show e vai até a casa de Rafic, o narrador-protagonista, ironizando os clichês característicos das perseguições em alta velocidade, típicas dos filmes de ação e suspense, nos diz: “Eu então

toquei no ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:// – Siga aquele carro.// Ele me olhou como se eu estivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê” (ABREU, 1990, p. 182). Como notamos, a presença de linguagens e discursos do outro é uma tônica na narrativa, mas a paródia e a ironia a desestabilizam. Nesse novo dizer, que se faz pela recorrência ao mesmo significante, se incursiona um discurso atualizado, por meio do qual a obra marca sua dívida com outras produções culturais, mas, ao mesmo tempo, se coloca criticamente em relação a elas. Falar(-se) pela voz do outro constitui, então, um meio de inserir-se no tecido cultural do qual esse outro faz parte e, logo, forçar uma revisão do próprio contexto comunicacional produtor de discursos e de cultura no qual se desenvolve a literatura dos anos 70-80, aproximadamente, na América Latina.

Nesse contexto, cada enunciação é, também, tradução livre de potencialidades ambíguas que são mobilizadas pela linguagem e que revelam, entre outras coisas, as trajetórias das personagens da narrativa. Desse modo, a própria iconização do registro não culto, como na “placa de *en conserto* pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado” (ABREU, 1990, p. 37; destaque do autor), e em outras como “Com a ponta de um prego, alguém riscara no esmalte vermelho: *Ti xupo todo goztozo*” (ABREU, 1990, p. 81; destaque do autor), inscrita no bar em que se encontra o “negrão rastafari” de que a personagem Jacyr fala, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, não só tensionam o discurso literário, mas denunciam a condição marginalizada das personagens a que tais dizeres se ligam. Fragmentos do atraso social do Brasil, em sua passagem da condição de país rural para a de país urbano, se presentificam num procedimento escritural aparentemente simples, na medida em que são inseridos, bruscamente, no espaço da vida urbana, supostamente desenvolvido.

Os modelos importados, no romance de CFA, são, intencional e insistentemente, destronados, na medida em que são, sempre, destituídos da possível aura a que os discursos

veiculados pelos *mass media*, em geral, os associam. Desse modo, o exotismo associado ao estrangeiro, no caso à Rússia, que, por exemplo, a personagem Teresinha O'Connor, jornalista e colunista social do *Diário da Cidade*, parece portar, e todo o *glamour* que se associa a tal ascendência (reforçada pelo sobrenome, também importado, mas da língua inglesa), é destronado quando a personagem fala, e a suposta origem estrangeira é desmentida pelo sotaque nordestino. De qualquer modo, a personagem “fala outra língua”, e a crítica se dá em relação ao fato de que ela continua sendo uma estrangeira (uma nordestina em São Paulo), porém sem o mesmo reconhecimento social e cultural que tal condição poderia lhe conferir, se ela fosse de origem europeia ou, mesmo, norteamericana, como sugerem sua aparência e seu sobrenome. De um modo paródico, aqui, os signos que conotam sua condição de estrangeira colaboram para o destronamento dessa suposta condição, visto que ela contrasta com sua condição real. Nesse caso, a condição de estrangeiro assume uma conotação ambígua e potencialmente negativa: equivale a ser excluído.

Também Puig, nesse sentido, opera de modo crítico e, nesse aspecto, talvez mais ousado do que Abreu. Ao adotar um padrão linguístico associado não só à fala coloquial, mas também a uma variante do espanhol (o chamado espanhol rioplatense), e não o que se considera como sendo o espanhol *standard*, ele assume a condição de estrangeiro em seu próprio idioma e desafia o próprio sistema literário em que se insere a reconhecê-lo como legítimo também para o fazer literário de sua época.

Qualquer significante mobilizado por tais obras é sempre ambíguo, plurissignificativo. A prostituta com quem o narrador-protagonista de CFA tem uma relação sexual, por exemplo, é Viviane, quando assume o papel de prostituta, cultivado segundo os modelos de filmes (talvez de filmes B), mas é Dora, nordestina residente em São Paulo que se mascara para sobreviver. A primeira máscara é adotada pela necessidade; a segunda, imposta pela condição social e étnica. A incorporação e a adoção do modelo se dá, então, sempre de modo

ambivalente, como falha (intencional?) na comunicação, que faz o significante repetido significar diferentemente: “É John Keats, meu jovem: *When I have Fears*. Talvez fosse *tears*, não entendi direito” (ABREU, 1990, p. 124, grifos nossos).

É nesse sentido que podemos falar em tradução cultural, na leitura que fazemos da incorporação e do diálogo que Puig e Abreu estabelecem com formas, procedimentos, gêneros e discursos dos *mass media*, em geral, de origem e modelo estrangeiros. Esse processo consiste em representar a diferença entre o que se diz e o que, efetivamente, se quer dizer, quando se incorporam as vozes do outro no próprio discurso. A tradução, nesse sentido, não deve ser entendida como comunicação nem afirmação de códigos alheios, mas, sim, como o estabelecimento de uma forma (BENJAMIN, 1971). Esse procedimento nos leva a considerar o elemento traduzido, mas não para “comparar” ambos os códigos, e sim para ler criticamente as trocas envolvidas nesse processo de transcodificação. Sem dúvida, a forma resultante mantém uma relação íntima com as formas das quais provém, mas essa relação não é de dependência nem de submissão, é uma relação de troca simbólica, em que traduzir é, também, um modo de (re)significar o modelo utilizado. A significação fundamental do trabalho de diálogo e de incorporação empreendido por Puig e por Abreu não se reduz, portanto, ao elemento material resultante na carreira de escritor de cada um deles, isto é, no(s) livro(s). Há que considerar, ainda, que a significação de seu trabalho escritural se estabelece no espaço virtual que suas obras criam, em âmbito relacional, com toda a produção cultural ocidental da segunda metade do século XX (ao menos), se não com toda a cultura ocidental. Seu procedimento é fundamentalmente político, na medida em que suas transcodificações funcionam como leituras derivadas dos modelos assumidos e, mesmo, aceitos como originais, mas com posicionamentos ideológicos desviados dos que caracterizam seus modelos.

Desse modo, falar, supostamente, segundo os códigos e as leis impostos pelo capital, o que, no caso da América Latina, pode ser entendido, também, como sendo a linguagem e as

leis do outro, funciona, ainda, como um possível contradiscurso. Paradoxalmente, o que ambos os autores fazem, recorrendo, para isso, à linguagem, aos valores e aos produtos massificados e, por vezes, constituídos a partir de clichês, é valer-se de tais elementos para assumir e representar como matéria de suas narrativas os mitos vigentes na sociedade de consumo, que, mesmo forjados, desempenham, de certo modo, o papel de linguagem integradora e portadora de referências comuns no contexto contemporâneo, cuja difusão é, permanentemente, feita pela cultura de massa e pela indústria cultural (DEBORD, 2003).

Tal perspectiva permite ao intelectual e, ainda, ao leitor latinoamericano contemporâneos compreenderem os mecanismos de criação e de funcionamento dos mitos que os *mass media* veiculam e que se tornam padrões de gosto junto às classes consumidoras na América Latina. Quando pensamos nas obras de Puig e de Abreu, verificamos que a criação de tais mitos se dá, então, a partir do estabelecimento de uma *política de semelhança* vinculada a uma abstração, que, no universo das personagens, assume uma figuração associada a um elemento concreto (bens materiais, bens culturais, personificação do desejo amoroso a partir da figura de artistas, etc.), num processo em que elas esboçam seus desejos, valores ou projetos individuais mais íntimos em representações de objetos ou de *personae* por meio da imaginação (já influenciados, claro, pelas imagens – representações de representações – que as cercam cotidianamente). Em seguida, elas reificam tais idealizações, tornando-as a materialização de seus sonhos impossíveis de realizar-se (ou percebidos como tal por elas). Tal prática consiste em lançar ao mundo o “semelhante” de algo que, em sentido estrito, nunca existiu, mas, nem por isso, deixa de ser importante para o imaginário das personagens, uma vez que, carentes de heróis, elas precisam de alguma representação que lhes permita alguma aproximação catártica e funcione, portanto, como veículo de realização pessoal (mesmo que questionável), forma de desviar, no imaginário, as frustrações de sua realidade social interpelada. No fundo, tal prática aponta para a tentativa desesperada das

personagens de criar para si objetos cujo valor de culto as situe no âmbito de alguma tradição social vinculada ao universo de que fazem parte, que, por essa via, as reconheça como sujeitos individuais. Simultaneamente, no entanto, torna-se patente a crítica a tal perspectiva, na medida em que essa individualidade criada pelas personagens só existe em seu imaginário e, portanto, elas continuam sendo apenas representantes da massa de espectadores que constituem o público-alvo dos produtos veiculados pelos *media*, de onde elas extraem os modelos concretos para a conformação físico-material de seus objetos de desejo.

Esse rol de possibilidades que, aparentemente, possibilita aos indivíduos ver e ter o mundo que lhes é apresentado por imagens, especialmente o modelo de mundo propagandeado pelos Estados Unidos da América do Norte, via meios de comunicação de grande alcance, alterou significativamente a recepção e o consumo de bens e materiais simbólicos de todas as ordens pelas classes médias e foi influenciado pela ascensão e pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, cuja difusão, em maior ou menos escala, alcançou toda a América Latina, a partir do final dos anos 60 do século XX, aproximadamente. A própria literatura também assume sua condição de produto comercial a ser divulgado e vendido ao maior número possível de pessoas, a partir de então. Não se pode desconsiderar, portanto, o papel que a imprensa escrita, a publicidade, o rádio, a televisão e o cinema exerceram nesse processo.

No caso da imprensa, na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, ocorreu um processo simultâneo em que aumentou o acesso das massas a jornais e revistas, e as empresas jornalísticas buscaram adequar o formato e a linguagem de seus produtos à realidade intelectual de seus clientes, exemplo que será seguido pela indústria cinematográfica, na qual aumenta significativamente uma produção menos refinada e preocupada com os valores da arte considerada “elevada”, produzida para centenas de milhões de pessoas. Na verdade, o cinema, originalmente, não tinha veleidades de arte, mas com seu

desenvolvimento, passou a reivindicar, também, o *status* de arte.

Já o rádio era um veículo inteiramente novo junto ao grande público, ainda, desde o entreguerras até a passagem da primeira para a segunda metade do século XX. Sem dúvida, ele transformou a vida da população pobre. Cabe destacar sua ação junto às donas de casa, presas ao espaço doméstico durante a maior parte do dia. A nova tecnologia lhes trazia o mundo à casa e, ainda, lhes permitia seguir com seu trabalho doméstico. O aparelho tornou-se tanto um companheiro diário que lhes oferecia diversão – especialmente por meio das radionovelas e das transmissões musicais – quanto um meio de informação que colocava o mundo dentro de casa, sob a forma de informação. Além disso, o rádio alterou significativamente a natureza coletiva das formas de lazer das massas. “Até surgir o rádio, [...] todas as formas de diversão, além da festa particular, tinham de ser públicas [...]. Da partida de futebol ao comício ou passeio no feriado, a vida era experimentada *en masse*” (HOBSBAWM, 1995, p. 300; *itálico do autor*). Como vemos, ocorreu um processo que concedeu às massas o direito a uma forma privada de lazer e diversão. Ironicamente, esse procedimento produz um paradoxal efeito de individualização dos sujeitos, na medida em que a programação radiofônica é acompanhada pelas pessoas no interior de seus lares, dando-lhes a ideia de que o produto transmitido havia sido pensado para cada uma delas, quando se trata, na verdade, de um produto único, distribuído em massa.

Já se assinala, aqui, também, uma tomada de consciência, por parte das empresas de comunicação e do mercado, de um modo geral, acerca do perfil do público-alvo, à semelhança do que se passara com a imprensa escrita, havendo, inclusive, uma valorização de grupos específicos, tais como a mulher e os jovens, potenciais consumidores até então deixados de lado pela produção cultural, exceção feita, talvez, apenas pelo romance, no século XIX, cujo principal público-leitor era feminino, mas, quantitativamente, incomparável àquele alcançado pela expansão da produção simbólica vinculada aos meios de comunicação, ao lazer e à

cultura no século XX, sob a ação dos *media*. Esse processo colaborou para que a produção de bens voltada à diversão alcançasse um público cada vez maior, pois, se, por um lado, era cada vez mais expressiva a produção que se destinava às classes baixas, por outro, também era crescente o público de classe média, cujos objetos de desejo, em geral, se relacionam à sua aspiração por uma posição social e simbolicamente mais valorizada na e pela sociedade.

O terceiro meio de comunicação a expandir-se consideravelmente ao longo do século XX foi o cinema. A partir dos anos 50, essa arte passava a ser valorizada entre as demais, encontrando um lugar onde se situar (o posto de sétima arte), atraindo artistas e intelectuais e passando a ser vista como fator de promoção e de democratização da cultura, institucionalizando-se, com a afirmação de festivais de premiação cinematográfica e o surgimento de publicações especializadas. E, aqui, já podemos falar em larga escala, sem, claro, perder vista o fato de que a produção cinematográfica já se concentrava predominantemente no Hemisfério Norte, e Hollywood já se mostrava como possível líder, cuja era de ouro se situaria entre os anos 40/50 a meados da década de 60, aproximadamente.

Constatada essa expansão do alcance dos *media*, já consolidada no final dos anos 60 e mais concretamente dos anos 70 em diante, Puig e Abreu, nos romances que estudamos aqui, ao se incursionarem pelo universo dos *mass media*, investem na possibilidade de elaborar narrativas que funcionem, ao mesmo tempo, como expressão e crítica da alienação (de suas personagens e do próprio leitor; talvez, enfim, do homem contemporâneo). Desse modo, ao mesmo tempo em que, no que se refere à criação das personagens, configurá-las como sendo o outro pode comprometer a humanidade delas, também pode funcionar como um modo de reconhecer o espetáculo a que suas vidas estão condicionadas e, por essa via, num procedimento algo antropofágico, humanizá-las outra vez.

Isto é, o duplo movimento acima descrito implica o reconhecimento de seus destinos miseráveis e, ao mesmo tempo, a busca por algum dispositivo capaz de tornar mais suportável

esse destino que elas não se sentem capazes de mudar. Retomando, uma vez mais, Walter Benjamin (1985b), observamos que essa prática das personagens, de permanente recomeço, em que o indivíduo (no caso, a personagem) se inspira em A, se traveste de A' e, em seguida, considera o resultado insuficiente e busca novos referentes com os quais identificar-se, pode parecer infundada, mas há que considerar, ainda, o fato de que esse movimento empreendido ao redor do mito sustenta um lugar de partilha das angústias individuais comuns aos indivíduos que recorrem a essa via, resultando, portanto, numa construção positiva de uma trajetória comum.

Em alguma medida, tal procedimento possibilita o questionamento da própria noção de curso/marcha da história e, desse modo, desautoriza a ideia de alienação como sendo algo naturalmente derivado da condição subalterna de determinadas classes sociais. Pois a alienação dos indivíduos representados nas narrativas estudadas decorre, na verdade, da naturalização da história dos símbolos e dos valores que norteiam a organização cultural dessas classes, promovida intencionalmente pela indústria cultural e agenciada pelo mercado. De certo modo, essa ambiguidade do efeito possível de dirigismo geralmente associado à alienação se deve a que o processo de criação de símbolos culturais, num determinado momento histórico, se organiza a partir da impressão de que a individualidade do sujeito se desprende das personagens que lhe são modelares (homens ou representações humanas de ideais e desejos básicos), ou seja, o indivíduo tem a sensação de que é ele quem cria seus próprios símbolos, quando, na verdade, estes lhe foram impostos pela cultura.

A experimentação da forma, na linguagem, por meio da adesão às linguagens que figurativizam (no imaginário) essas “personagens condutoras dos indivíduos” (superatores, superatrizes, cantores, etc.) pode funcionar, então, como uma alternativa às imposições reguladoras do poder cultural – a que Freud (1968) chamaria de superego cultural. Desse modo, “o desvio submete à subversão as conclusões críticas passadas que foram petrificadas

em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras (DEBORD, 2003, p. 131). Como, no sentido antropológico do conceito, a cultura, por suas imposições e sua rigidez, não leva em conta as necessidades individuais de felicidade e de realização subjetiva do eu (FREUD, 1968), podemos entender a ação simbólica da experimentação operada por Puig e por Abreu como sendo constitutiva de um modo de enfrentamento à própria cultura (naturalizada), cujo objetivo é salvar a subjetividade dos indivíduos representados em suas obras ou que com tais obras se identifiquem. Por isso, suas narrativas desestruturam a história (como ciência e como fabulação) e a noção de um curso da história e da cultura, por meio da fragmentação da forma, que mina as possibilidades de sustentação de uma ordem (narrativa linear e totalizadora) determinista. Tal procedimento, por um lado, reafirma a força e a ação dos meios de difusão, mas, por outro lado, procura relativizar tais força e a ação dos *mass media* e, mesmo, de imposição da cultura sobre as tentativas de emancipação e de conformação da subjetividade dos indivíduos, no contexto contemporâneo, a partir das linguagens a que a própria contemporaneidade deu forma e legitimidade: a(s) linguagem(ns) dos *mass media*. O valor de tal prática consiste, porém, mais na tentativa do que na garantia de possível(eis) resultado(s), pois as chances de ação do indivíduo sobre a cultura só são possíveis, como sabemos, até determinados limites.

No entanto, a importância dessa ação politizada, por parte dos escritores, não pode ser desconsiderada, uma vez que ela incide, diretamente, sobre os mitos que os *mass media* veiculam e naturalizam.

Desse modo, enquanto os *mass media* funcionam como um suporte dos mitos contemporâneos, a experimentação a partir das formas, das linguagens e dos discursos dos *mass media* efetuada por Puig e por Abreu (mas também, de um modo geral, pelos demais escritores que desenvolvem essa mesma tendência, na América Latina do período em questão) pode funcionar como uma possibilidade de iluminação em relação aos mitos, portanto, como

recurso capaz de problematizar a naturalização da história e da cultura promovida pela fala mítica dos *mass media* e, então, recuperar os sentidos dos próprios processos de mitificação, isto é, o processo de empobrecimento e esvaziamento das formas simbólicas, sua des-historicização e o papel que elas cumprem na relação de interpelação do indivíduo, e, nesse sentido, sim, de desejo de dirigismo que os mitos da sociedade de consumo portam e sustentam.

Como observa Roland Barthes (1972), o mito é uma fala que, ao mesmo tempo, designa, notifica, faz compreender um determinado sentido construído como sendo natural e, ainda, procura impor-se imperativamente ao sujeito.

A produção do mito na contemporaneidade se dá, pois, por meio da mobilização de um signo primário (já constituído, por sua vez, de um significante e de um significado) ao qual se liga um segundo significado que, portanto, forma outro signo, isto é, o signo primário passa a funcionar como significante do signo-mito que se forma. Nesse sentido, o mito é, também, uma linguagem, que, no entanto, se serve de outra linguagem, já conhecida e aceita pelo sujeito e, por essa razão, o mito é, ao mesmo tempo, muito visível, mas, por isso, mesmo, potencialmente imperceptível como mito. É por essa razão que, como nota Barthes (1972), o mito tem como função deformar a linguagem, apagando-lhe (ou borrando-lhe) a história e sua condição sistêmica. Desse modo, ele apaga a relação do signo mitificado com o meio em que se desenvolve e com suas implicações políticas. Quando se toma, por exemplo, um modelo de amor ou de matrimônio, que já é uma instituição sócio-histórica, como sendo naturais, se suprime toda a história das relações sociais e individuais a que o signo “casamento”, como o entendemos, tradicionalmente, no Ocidente, se liga. O mito castra e deforma a linguagem porque a rouba de suas raízes e, com isso, procura automatizar relações sociais e individuais que são, na verdade, construtos do tecido social.

Ao incorporar criticamente o mito e, em consequência, suas falas pretensamente

naturalizadas, o procedimento experimental de Puig e de Abreu, por sua ambiguidade, rompe a aparência natural que as formas míticas por eles mobilizadas apresentam e, por essa via, denunciam a ideologia veiculada por tais mitos. O que tal procedimento de experimentação faz, no limite, é assumir o signo-mito como o significante ao qual se pode agregar outro significado (o de artificialidade), de modo a promover o desmascaramento do mito, por meio do deliberadamente artificioso. Na esteira de Barthes (1972), entendemos, aqui, que o procedimento não faz o mito desaparecer, nem é essa sua intenção; ao contrário, sua função é reconstituir, ou tornar possível a reconstituição da trajetória histórica do mito e dos processos de mitificação operados por ele.

Para isso, o procedimento crítico-paródico se vale das deformações da história e da linguagem, nas quais encontra instituídos os mitos, para, então, a partir de tais fragmentos, ruínas, de certa forma, realizar uma leitura crítica do mito como sendo um meio político-ideológico de promover o apagamento da visibilidade do conjunto de poderes e de interesses inerentes à criação de um determinado mito identificado com a própria sociedade de consumo, de certo modo. No caso da sociedade de consumo, tais poderes se ligam à ordem do capital, e os interesses envolvidos se referem à propagação de determinados gostos ou valores que, definitivamente, têm como função procurar manter e, mesmo, aumentar as demandas de consumo de determinados produtos e ideias comercializáveis. É por essa razão que o mito tem, de certo modo, a intenção de apresentar-se como sendo natural e, ao mesmo tempo, como portador de um caráter exemplar, que indica o que deve ser consumido ou valorizado por determinado grupo numa certa época.

Se nos voltamos, então, para os romances que constituem nosso objeto de análise, notamos que, de um modo geral, suas personagens empregam (ou recorrem a) uma linguagem – aqui entendida em sentido amplo como toda produção cultural concretamente representável e capaz de assumir uma determinada significação – difundida pelos mitos veiculados pelos

mass media, que, no caso específico desses romances, se relacionam a discursos que são, em última análise, a forma esvaziada de ideias como a de realização pessoal, representada pela posse de bens ou estilos (todos sonhos de consumo) criados e fomentados pela indústria cultural.

O movimento operado pela experimentação, nos romances, desmascara essa fala naturalizada dos mitos mobilizados pelas personagens e, desse modo, oferece uma solução, no âmbito estrito de sua própria linguagem, que constitui uma das questões-chave dessa produção literária experimental desenvolvida entre os anos 70-80. Seu permanente diálogo crítico com o já-dito e já-significado, por meio da problematização dos signos-mito que sustentam a mascarada das relações humanas no tecido social, na contemporaneidade, torna possível, pois, alguma iluminação acerca do mito, ou melhor, momentos de iluminação cujo poder está em sua possibilidade de desestabilizar o(s) mito(s) anterior(es). A forma ambígua desse procedimento se deve, portanto, ao encontro dos mitos naturalizados pela sociedade de consumo com as formas dos objetos de desejo que eles assumem no universo das personagens.

Desse modo, a própria forma experimental de ambos os romances, um aparente desvio em relação à “naturalidade” mitificada da forma do romance tradicional, preso à ideia de linearidade e de unidade orgânica da narrativa, desmistifica noções por vezes arraigadas ao discurso da crítica tradicional, como a de texto original (superior aos que o sucedem ou se servem dele por meio da paródia, por exemplo), a de alta literatura, o mito da morte do romance e, enfim, o mito do próprio mito.

Mostrando que os mitos pessoais em que as narrativas de *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* investem – Juan Carlos e Dulce Veiga, respectivamente – são apenas mitos, dos quais as personagens podem libertar-se, ambos os romances, como obras, sugerem que tais personagens e, por extensão, os leitores-consumidores de um modo geral, podem,

também, libertar-se dos mitos de consumo que estão diariamente presentes em suas vidas. Essa libertação pode dar-se, pois, no nível perceptível e, ainda, na formação de consciências críticas por parte de tais leitores-consumidores. Há que notar, então, que esses romances não propõem, ingenuamente, a negação concreta e plena dos bens de consumo, das formas e dos discursos associados à sociedade de consumo e mitificados pelos *mass media*, mas, sim, colocam no horizonte do leitor-consumidor a constituição de um olhar capaz de perceber que as realidades que tais representações procuram transmitir como sendo naturais são, na verdade, construídas por meio da linguagem.

ESTILHAÇOS DE EXPERIMENTOS CRÍTICOS

palavras que chegam até mim em fragmentos partidos pelo ar que nos separa, em formas de indagações mansas, hesitantes, perguntas que cercam com cautela e encantamento um reconhecimento que deixou de ser noturno para transformar-se em alguma outra coisa a que ainda não dei nome, e não sei se darei, tão luminosa que ameaça cegar a mim também. Contenho o verbo, enquanto eles agora vêm o que mal começa a se desenhar, e eu acho belo. (Caio Fernando Abreu, “O rapaz mais triste do mundo”)

Tudo isto com um único objetivo de descompor a cama onde as subjetividades dormem um sono injusto. (Boaventura Souza Santos, *Pela mão de Alice*)

Ao analisarmos os procedimentos e a recorrência da experimentação formal operada no trabalho de construção narrativa que Puig e Abreu exploram para a configuração de *Boquitas pintadas* e de *Onde andaré Dulce Veiga?*, pudemos observar que as relações entre a prosa de Manuel Puig e a de Caio Fernando Abreu com outras linguagens, especialmente com a linguagem do cinema, são de uma ordem em que o folhetinesco, o experimental, os produtos ditos B, o próprio cinema, tanto na referência quanto nos procedimentos de focalização, e a própria literatura se complementam de tal forma que, como observou José Geraldo Couto (2007, p. 4), pertencem a outra ordem, uma ordem crítica e experimental que explora, no limite, o potencial significativo das linguagens que mobilizam e as tensões ideológicas a elas vinculadas.

No caso de Puig, é nítida e marcante a presença do cinema em seu projeto literário. Já em *La traición de Rita Hayworth*, seu primeiro romance, publicado em 1968, não só a vida do pequeno Toto se desenvolve ao longo das idas ao cinema com a mãe, mas, ainda, o cinema se mescla ao seu discurso, fundando-o, por vezes. Desse modo, empregam-se monólogos contínuos e longos, sem marcas que separem os parágrafos ou distingam claramente as frases

de filmes vistos pelo garoto das frases que constituem observações pessoais provenientes de suas vivências cotidianas. Ao contrário, são esses pedaços de filmes que passam a integrar seu discurso-vida e se tornam parte da experiência da personagem. Nesse romance, já é claro o trabalho de mitificação e reificação de estrelas do cinema hollywoodiano, que formam o universo idealizado e modelar das personagens puigianas, como é o caso da própria Rita Hayworth, para a personagem Toto, no romance. É o mito de uma das mais belas e desejadas estrelas do cinema dos anos 40, que tanto inspira quanto assusta o pequeno Toto, porque trai suas expectativas. E trai também os códigos, ao longo do romance, criando a abertura para a “narrativa da conversação” que é esse primeiro romance de Puig.

Puig dará continuidade à experimentação narrativa em todos os demais romances que constituem a sua obra. *Boquitas pintadas* (1969) vem acrescentar ao primeiro um conjunto de recursos e procedimentos, como a recorrência a diversas tipologias textuais, como cartas, boletins de ocorrência policial, boletins médicos, a inserção de diálogos de radionovelas, além da incorporação de ícones e valores provenientes desse universo, que levam as personagens, principalmente as femininas, a viverem uma espécie de filme de suas vidas, em cujo desenrolar elas revivem e reavaliam a trajetória de sua existência. Personagens marcadas por desencantos e não realizações, que, por muito tempo, tentaram matizar, ao inserirem-se no universo de outras ficções, entre elas os filmes hollywoodianos. Elas se lançam no universo romântico idealizado do cinema norteamericano dos anos 30 e 40 e procuram realizar, por meio da ficcionalização de suas vidas, dentro de filmes reais ou imaginários, as experiências amorosas e sentimentais que a vida cotidiana não lhes proporcionou. Mas é, também, essa experiência, em princípio romântica e alienada, que possibilita a essas personagens divisarem-se no universo de que fazem parte e, desse modo, alcançarem certa identidade, mesmo que problemática, a partir das imagens e ícones que lhes servem de modelo e baliza.

Puig investe numa narrativa que se pauta em cenas e emprega um olhar que, à maneira

de uma câmera, permite ao leitor enxergar a trama desenvolvida, a partir de diversos ângulos que, ora identificados com a perspectiva de cada uma das principais personagens, ora mais distanciados da perspectiva delas, impele o leitor a realizar as potenciais conexões entre as diversas cenas e a desvendar as histórias e os conflitos que vão sendo tecidos ao longo do romance. Colocados lado a lado, mas sem uma lógica linear pautada numa relação de causa e efeito, os diversos capítulos (entregas) do romance, funcionam como membros de uma sintagmática que, depois de feita a montagem dos fragmentos, forma um todo que narra os dramas individuais de Nené, Mabel, Raba, Pancho, Celina e Juan Carlos, ao longo de suas vidas, numa trama marcada pela movimentação. Sua perspectiva cênica, de um modo geral, mostra os acontecimentos em vez de comentá-los por meio de um narrador em terceira pessoa. Com isso, a ironia, como efeito discursivo, presente no romance se constrói de modo matizado, e fica a cargo do leitor fazer suas próprias considerações críticas acerca dos destinos e desfechos das vidas de cada uma das personagens. Esse procedimento também colabora para o efeito de reificação de mitos (artísticos e culturais) e valores pequeno-burgueses, numa apropriação ambígua, portadora, também, de certa potencialidade crítica em relação aos mitos mobilizados, por parte das personagens, o que dota sua narrativa de um tom leve e, muitas vezes, bem humorado, que, no entanto, não deixa de ser crítico.

Essa mobilidade no trabalho com os tipos e com as formas artísticas típicas da cultura de massa serão fundamentais, também, para a escrita de seus romances futuros, como é o caso de *The Buenos Aires Affair* (1973), no qual Puig segue com seu projeto de construir uma literatura que articula o meticuloso trabalho com a linguagem à aproximação dos gêneros popularizados pela cultura de massa, valendo-se do gênero policial para, ao mesmo tempo, subvertê-lo, na medida em que o romance relaciona uma focalização enigmática, que parte das técnicas cinematográficas de narração, para projetar as subjetividades problemáticas e ambíguas de personagens que vivem entre a alienação, as angústias do mundo moderno e os

desejos sexuais que são, também, manifestação de sua cisão com o mundo exterior no qual se encontram inseridas. Mas é em *El beso de la mujer araña* (1976) que Puig expressa com maturidade sua proposta literária presente desde o primeiro romance: ao dar voz ao alienado político e marginalizado culturalmente, para, ao mesmo tempo, revalorizar as narrativas de massa e seu potencial estético, bem como sua natureza politizada, haja vista que sua própria existência é resultado, em parte, dos jogos de poder vinculados tanto às noções de gosto de e valor artísticos quanto aos choques e às aproximações entre a arte e o mercado. Nesse sentido, o autor manifesta a não artificialidade dos produtos massivos para o imaginário latinoamericano, conferindo-lhe a legitimidade reclamada em razão da aceitação pelo público. Desse modo, “o produto-padrão da cultura de massas, se por um lado se submete a modelos, por outro, através do impulso livre da criação, resultou em um espaço não totalmente adaptado e integrado, numa fissura por onde trabalha artistas como Manuel Puig” (JOZEF, 2006, p. 348).

Caio Fernando Abreu, por sua vez, em seu trabalho de experimentação formal, que também é posto como elemento escritural ao longo de todo o seu projeto literário, assume, em sua escrita, as contribuições que, em alguma medida, as linguagens dos *mass media* ofereceram para desenvolvimento da literatura contemporânea. Desse modo, se vale de imagens e ícones popularizados pelo cinema moderno, além de empregar recursos e procedimentos provenientes dele, o que dá a muitos de seus textos o que se convencionou chamar de “ritmo cinematográfico” (apesar de a expressão não ser muito coerente com a multiplicidade de ritmos que o cinema moderno apresenta). É o que podemos observar, por exemplo, em vários de seus contos, como é o caso de “Pedras de Calcutá”, presente no livro homônimo, “Garopaba, mon amour”, do mesmo livro, e “Mel & Girassóis”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, entre outros.

Na verdade, desde seus primeiros livros encontramos o emprego de procedimentos

escriturais experimentais de naturezas distintas. Encontramos meros exercícios estilísticos, como a justaposição de sintagmas unidos por hífen, do que decorre uma ampliação do signo, em geral mobilizado para a produção do efeito crítico e irônico, recurso presente em praticamente todos os seus livros, mas observamos, também, a consciência do trabalho literário como expressão da dimensão propriamente comunicativa da linguagem, e seu caráter essencialmente político. “London, london ou Ajax brush and rubbish” e “A verdadeira estória/história de Sally can dance (and the kids)”, ambos do livro *Pedras de Calcutá* (1977), por exemplo, são escritos a partir de uma abertura a outros idiomas e à participação ativa do leitor, de modo tanto a expressar quanto a questionar o cosmopolitismo que a globalização e o crescente contato entre regiões e povos estabelecem no mundo contemporâneo.

Mas são a linguagem cinematográfica e um modo de ver, observar e imaginar o mundo aprendido por meio do desenvolvimento do cinema que vão se tornar fundamentais à concepção narrativa que norteia a obra de Abreu. Como lemos na fala de uma personagem de um conto seu, “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas* (1984), “vou ao cinema quase todo dia. Ou vejo uns dois filmes na televisão, cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas, o tempo inteiro como. Como se meus olhos fossem lentes, um *close*, pá, vejo mais perto. Um *zoom*, pá, vou afastando” (ABREU, 2005, p. 160). E é essa familiaridade com a linguagem e com a forma de captar o mundo pelas lentes da câmera que lhe permite investir em narrativas cujas personagens, por vezes, sequer conseguem distinguir o real do ficcional e, em geral, preferem viver no âmbito da ficção, que lhes parece mais suportável e humana. Contos como “Pedras de Calcutá” e “Garopaba mon amour”, ambos do livro *Pedras de Calcutá* (1977), e “Mel & Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) nos dão mostras desse universo mobilizado para sua literatura.

“Pedras de Calcutá”, na expressão de Sávio (2003), parece um conto filmado. De fato, o conto utiliza, por vezes, um foco narrativo do tipo câmera-olho. Nele, o olhar se movimenta,

para a direita, para a esquerda, para trás, para cima e para baixo, como se uma câmera flagrasse o ambiente, empregando, também a estratégia do *close up* para focalizar situações, como pedreiros na construção ou dizeres e avisos de placas dispostas no caminho por onde passam as personagens, numa movimentação constante que observa e descobre o espaço, singularizando-o. “Garopaba, mon amour”, por sua vez, se desenvolve no contexto do autoritarismo e da violência que marcaram a experiência ditatorial brasileira.¹ Esse conto, no qual é intenso o uso da linguagem cinematográfica, opera com cenas, com o plano americano, cortes bruscos, *close up* e *flash-backs* que se diluem na narração, mesclando a experiência da tortura (no passado) ao presente da narrativa e indicando, portanto, as marcas insuperáveis que ela deixou nas personagens. Quanto a “Mel & Girassóis”, nesse conto, a relação com o cinema é de uma ordem explicitamente paródica e marcadamente irônica, numa narrativa que se coloca na condição explícita do cinemão hollywoodiano, “como um filme meio B, até mesmo meio C” (ABREU, 1988, p. 101), como nos diz o narrador. Essa narrativa explora, até o limite, os clichês característicos desse tipo de filme, apresentando-nos um cenário cheio de palmeiras, praias, muito sol, homens sem camisa tocando violão, hotel-cabana, e, como afirma o narrador, se, “de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria. [...] Só uma forma de dizer, porque não, não havia escadarias. Também não chegemos a tanto” (ABREU, 1988, p. 101).

Mas, na obra de CFA, é em *Onde andaré Dulce Veiga?* que a relação com o cinema se afirma de maneira mais intensa, pois, no romance, não só a vida do protagonista é pensada em termos fílmicos, mas sua busca pela cantora Dulce Veiga é construída no estilo do filme detetivesco. Ao operar com cortes e sequências, *closes*, analepses e indiciamentos, o autor não

¹ A relação com o cinema, nesse conto, se deve, ainda, ao fato de que ele dialoga com o filme de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959), no qual se desenvolve uma narrativa complexa para desenvolver uma trama que aborda sentimentos e recordações inconscientes que condicionam comportamentos conscientes. O filme narra a história de dois amantes – uma atriz francesa e um arquiteto japonês – que se conhecem em Hiroshima no período do recente pós-guerra, do final dos anos 50. De algum modo, o conto de CFA também desenvolve a experiência da memória do contato com o torturador, o que, no filme, está associado ao japonês, que, para a protagonista, presentifica a experiência traumática da bomba atômica.

só dota a narrativa de movimentação e fluidez que impulsionam o ritmo de sua leitura, mas também cria o efeito de mistério, cheio de pistas, algumas verdadeiras, outras enganosas, que imprime o tom de investigação à narrativa, a qual acompanhamos sob a mesma perspectiva do narrador-protagonista, em razão da “visão com” (POUILLON, 1974) explorada para a focalização.

Dentro do romance-filme, mas também o seu realizador, o protagonista já não pode desvencilhar-se da trama criada e vê, nisso, uma possibilidade de reavaliar sua existência, por meio do possível contato com seu passado, mitificado na imagem de Dulce Veiga. Essa situação sustenta sua busca, que dará fôlego ao desenvolvimento da narrativa e realizará, por fim, a experiência do próprio romance, como notamos, na última frase do livro, ao ver que o protagonista adquiriu a voz que buscava desde a primeira frase, pois começou a cantar.

Há que lembrar que os romances de Puig e de Abreu aqui estudados não são contemporâneos entre si, o de Puig é de 1969, o de Abreu é de 1990, escrito entre 1985 e 1990. Mas ambos são mostras da produção narrativa do pós-*boom* da literatura latinoamericana. De certo modo, eles representam pontos extremos do desenvolvimento dessa última fase do *boom*, a saber, o seu início e a sua dissolução, respectivamente. Neles, Puig e Abreu associam, então, as linguagens dos *mass media* à construção literária como um elemento temático-formal que é capaz de dar vida às personagens de suas narrativas e de, ao longo de suas trajetórias, colaborar para que elas sintam o peso de sua existência – uma existência ontologicamente dividida entre a fantasia e o imaginário colonizados de feição *kitsch* e o contato doloroso com suas realidades insatisfatórias. Por outro lado, suas narrativas assumem um caráter lúdico que, no entanto, não minimiza sua capacidade de colocar como questionamentos a natureza da existência e das relações humanas representadas pelas narrativas, por vezes automatizadas e mitificadas.

Os autores se valem do fato de que uma (grande) parcela da humanidade, cuja

atividade sempre foi taylorizada e disciplinada, sempre se valeu da fantasia e do sonho como alternativa para evadir-se dos estreitos limites que a esmagam (GRAMSCI, 2002) e, talvez, um dos fundamentos dessa busca evasiva esteja, então, no desejo de libertar-se, em alguma medida, do mecanicismo e da standardização da vida moderna e da mesquinhez de sua vida cotidiana (GRAMSCI, 2002). Ora, essa não seria, talvez, uma das funções da literatura, ou, ao menos, um dos efeitos que o leitor busca na literatura, se não desde sempre, mas, ao menos, desde que se tem registro da literatura escrita, do mesmo modo que as personagens desses romances? E que mal pode haver no fato de a literatura, por vezes, apresentar certo efeito narcótico contra a banalidade da vida cotidiana? Don Quijote também não procura, por meio da literatura, evadir-se da banalidade e da mesquinhez da vida cotidiana numa aldeia da Mancha, na Espanha, criando, para isso, uma *persona* para si e outra para Aldonsa Lourenzo (Dulcinea) e, nesse sentido, conferindo à sua vida banal algum efeito de aventura e de novidade? E como não pensar, aqui, também, no famoso conto “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar?² Nele, a personagem-protagonista, um ávido leitor de romances, assume de tal modo a experiência da leitura, que transforma o lido em experiência concreta, a qual emerge em sua vivência cotidiana, desautomatizando-a e singularizando-a para si, mas impondo-lhe, também, riscos à própria existência. Um risco que é inerente, talvez, ao próprio homem moderno, que, paradoxalmente, se identifica com o Quijote, em seu desejo de aventuras, mas, ao mesmo tempo, se agarra a Sancho Panza, e sonha com uma vida mais segura, pautada pelo bom-senso e pela racionalidade.

Situado no lugar instável que constitui o espaço tipicamente moderno em que se concretizam suas relações sociais, o indivíduo representado nas narrativas de Puig e de Abreu se flagra, simultaneamente, em meio à sensação de certa decadência da ideia de aventura, mas se vê suscetível, também e paradoxalmente, ao caráter aventureiro, instável e inseguro de sua

² Primeiro conto do livro *Final del juego*. Cf. CORTÁZAR, J. *Cuentos completos* 1. 2. ed. Buenos Aires: Puntos de Lectura, 2007. p. 391-392.

vida, sem grandes perspectivas, sem qualquer segurança acerca do amanhã e, ainda, sem a opção de aderir a qualquer modo seguro de resistência individual. Também por isso, talvez, esse indivíduo aspira, por vezes, “à aventura ‘bela’ e interessante [a ficção], já que devida à própria iniciativa, em oposição à aventura ‘feia’ e revolante [o cotidiano], já que devida às condições impostas por outros e não escolhidas” (GRAMSCI, 2002, p. 57-58) que seu mundo cotidiano lhe impõe.

Por essa via, tal indivíduo encontra, pois, na literatura, um espaço em que ainda lhe parece possível viver essa experiência, num limite estreito, sim, junto a seres de papel, talvez, mas, potencialmente, vivos e capazes de renascer pelo contato com o ar mobilizado em cada enunciação, nessa relação única, direta, por que não dizer salvadora, fruto de certo isolamento da sociedade, da qual as personagens de Puig e de Abreu parecem querer fugir, instituindo, para isso, sua experiência de vida numa ação quase heroica, nesse espaço que, inventado por elas, “se abre entre a letra [mas também os filmes, as novelas] e a vida” (PIGLIA, 2006, p. 26)³, e lhes permite ler, junto à ficção em meio à qual suas vidas se desenvolvem, o seu presente real e permanentemente perturbado pelas ficções que justificam os jogos de poder em que estão imersas: a problemática dos lugares sócio-culturais que as sitia e, num extremo, a sua própria existência como indivíduos nas relações sociais. Para essas personagens, esse emaranhado de ficções “entra, dessa forma, na vida, os filmes [mas não só os filmes] se modificam a partir das experiências das personagens que os viram, e a vida, os sonhos e o próprio filme se tornam filme, por assim dizer” (MORELLO-FROSCH, 1988, p. 484),⁴ na vida das personagens.

Desse afã de imaginação, de histórias e de aventura com vistas a alcançar uma nova sensibilidade, seja pela via sexual e amorosa, pelas drogas ou pelo contato com alguma expressão artística, constatado nas personagens de *Boquitas pintadas* e de *Onde andaré Dulce*

³ “se abre entre la letra y la vida” (PIGLIA, 2006, p. 26, tradução nossa).

⁴ “El cine entra así en la vida, se modifican las películas con las experiencias, y se peliculizan, por así decirlo, la vida, los sueños en la película misma” (MORELLO-FROSCH, 1988, p. 484, tradução nossa).

Veiga?, depreende-se uma visão segundo a qual “não há, ao mesmo tempo, nada mais real nem nada mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 30),⁵ em seu dia a dia permanentemente imerso num universo rodeado por signos que remetem a outros signos e representações, numa série infinita. Talvez porque, no ato de ler, tais indivíduos acreditem poder encontrar um lugar de conforto, que é, pois, a salvação de si mesmas, de suas histórias (tanto em maiúscula quanto em minúscula) e, enfim, de seu tempo.

Nesse sentido, identificar-se com certos fatos do passado histórico, literário, cinematográfico, etc., aparentemente desconectados no tempo, expressa a percepção – por parte dos indivíduos que as personagens de tais narrativas representam e, em última instância, por parte dos escritores – da existência de semelhanças capazes de aproximar tempos distintos que podem ser (re)assumidos de forma nova. Essa estratégia de avaliação de seu passado histórico e cultural tanto transforma o passado do indivíduo, ainda que no plano do imaginário, quanto aponta sua significação no presente. Desse modo, passado e presente são (re)significados para esse indivíduo. Concretamente, tal efeito potencializado pela escrita dos romances analisados resulta de uma visão não linear da história e das narrativas a ela vinculadas. O procedimento empregado se mostra potencialmente capaz de salvar do esquecimento os pequenos momentos da vida, da história, da literatura e das artes em geral por meios dos quais o indivíduo representado nas narrativas de *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* tem a chance de escapar da contingência do tempo mecanicizado do cotidiano, pautado nas determinações sempre condicionadas às forças do capital, o que tais romances procuram realizar por meio de processos paródicos e críticos (HUTCHEON, 1985).

Potencialmente, então, as obras de Puig e de Abreu se propõem ler histórias, formas textuais e escriturais e perspectivas de análise da própria cultura contemporânea como prática social, pois, por meio de tal movimento, “na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a

⁵ “No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer” (PIGLIA, 2006, p. 30, tradução nossa).

época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos.” (BENJAMIN, 1986, p. 231). No universo da linguagem mobilizada em seus romances, emerge uma concepção de literatura e de crítica que torna tais narrativas atuais e significativas como formas críticas de expressão do

modo de articulação entre literatura e realidade ou [...] a maneira pela qual é posta em xeque aquela articulação. Uma espécie de desarticulação percebida no nível de construção do texto como resultado das relações entre indivíduo e história. Desta maneira, o autor ou texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto (BARBOSA, 1983, p. 22-23).

Se, por um lado, imiscuir-se por tempos e histórias aparentemente aleatórios impõe a tal perspectiva o risco de produzir o efeito de um achatamento homogeneizante da história (em que elementos díspares podem ser aproximados), por outro, oferece a tais narrativas a possibilidade de expressar o princípio de expressão da literatura moderna: que são a complexa relação entre a ficção e a realidade e os modos possíveis de se proceder a essa representação em cada campo artístico. Da perspectiva das personagens dos romances estudados, tal escolha se justifica porque o indivíduo que elas representam sempre desejou a felicidade, que, para ser alcançada, deve estar articulada a experiências que se apresentem a ele como sendo únicas, se não vividas, mas imaginadas, criadas, imitadas, sentidas, capazes de extraí-lo do vazio a que a cronologia e a progressão cotidianas tentam impor-lhe pela cisão operada nas relações entre o indivíduo, o espaço social e a história.

Desse modo, Puig e Abreu, ao criarem personagens que se ligam a outras personagens, por vezes banais, ao se valerem de textos e gêneros literários anteriores, mesclando referências canônicas a outras consideradas, por vezes, como sendo baixas, demonstram, em seu fazer literário, sua consciência de que escrever na América Latina contemporânea lhes

impôs o dever (social, talvez) de captar as configurações em que sua época entra em contato com épocas anteriores, das quais, no presente, ainda ecoam vozes. Desse movimento resulta, também, a percepção de que a América Latina contemporânea é fruto de seu próprio desenraizamento, pois os estilhaços da história dos quais os textos de Puig e Abreu se servem para contar suas versões da história estão dispersos, se não cravados, no seio do conformismo progressista, de aspirações mediano-burguesas, que também constitui a história latinoamericana. No âmbito das formas literárias, tal perspectiva põe em relação todo o sistema literário, renovando-o, na medida em que as conquistas inovadoras de cada escritor convidam a uma reavaliação da tradição e a um repensar de seus trajetos de invenção, ao longo da história (ELIOT, 2000).

Nesse sentido, suas obras não se constroem sob a ótica da empatia ingênua, mas, sim, sob o olhar escancarado, desconfiado e melancólico daqueles que, até então, constituíram, por vezes, “o lixo esquecido da história”: pobres, negros, mulheres, homossexuais, etc., no âmbito dos grupos sociais humanos; já no âmbito da história da cultura e, mais especificamente, da história literária: os folhetins e o melodrama. Esse movimento, que é crítico, se faz por meio do recurso e da abertura aos meios de comunicação massivos e mastigados, incorporados às narrativas tanto no procedimento quanto por meio de alusões e referências.

Puig e Abreu expressam um lamento pela impossibilidade de restabelecer um vínculo mais direto e imediato entre o mundo e o objeto por ele designado em suas representações, na contemporaneidade. Tal lamento, entretanto, se dá em paralelo ao fato de que suas obras se constituem sobre a ideia de que a violência contemporânea (que incide sobre suas personagens, seus narradores e a instância autoral) é um acúmulo ou uma sucessão infinita de simulacros que remetem, sempre, a outros simulacros. A nostalgia de uma origem é, em suas obras, também um mito. A nostalgia de um vínculo direto entre homem, signo e mundo é, nessa literatura, a expressão melancólica do apego a uma ilusão. Como ler é ler-se, escrever é,

também, escrever-se, e esse gesto confere, pois, às personagens, aos leitores e aos autores um nome, uma história, tirando-os da prática anônima que constitui a vida cotidiana e tornando-os visíveis, mesmo que numa narração particular (PIGLIA, 2006), que é a de cada um, no contato com mundos imaginários.

Podemos notar, então, que *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* não só atualizam os procedimentos da narrativa romanesca tradicional, pela incorporação de formas e materiais (geralmente midiáticos) em seu fazer literário, mas também criam um espaço de reflexão sobre o próprio romance latinoamericano desenvolvido por volta dos anos 70-80 do século XX. Nesse sentido, os autores percebem que, na contemporaneidade, “o romance tem diante de si um território imenso a ser explorado, mas que só conseguirá abrir caminhos e realizar sua tarefa com instrumentos novos” (CORTÁZAR, *apud* JOZEF, 1974, p. 15).⁶

Apesar da aparência fácil que apresentam ao leitor, pela presença de temas e motivos cotidianos, *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* constituem, para quem os lê preocupado com o desenvolvimento da fábula, uma verdadeira decepção, pois ambos os romances não querem apenas narrar histórias nem são ingenuamente lineares – quanto a isso, o romance de Abreu ainda apresenta certa linearidade que o de Puig, definitivamente, não tem. Nesse sentido, esses romances se assumem dentro de um processo de jogo, em que “o autor joga, o narrador joga, as personagens jogam e o leitor joga, obrigado a isso pelos endiabrados truques que o esperam à volta de cada página menos esperada.”⁷ (LLOSA, 2007, p. 11).

Desse modo, a experimentação que tais romances mobilizam para o centro da narrativa encena o esforço individual das personagens para reorganizar o aparente caos de suas vidas e o esforço dos escritores para criar uma literatura cuja forma seja contemporânea e

⁶ “la novela tiene por delante un inmenso territorio que explorar, pero que sólo con instrumentos nuevos logrará abrirse paso y cumplir su tarea”. (Tradução nossa. Cabe observar, aqui, que citamos a partir de Jozef, por ter sido impossível, para nós, conseguir o original de Cortázar.)

⁷ “juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por la endiabradas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada” (LLOSA, 2007, p. 11, tradução nossa).

significativa o bastante para expressar as tensões que a linguagem mitificada dos *mass media* exercem sobre o desejo humano de aventura presente no imaginário de suas personagens, por vezes ameaçando o espaço da subjetividade.

Encontramos, nos dois romances estudados, o desenrolar de vidas que poderiam ser filmes, e que tentaram ser, razão por que as personagens fundem-se à perspectiva de filmes, novelas e radionovelas, em passagens com referências, ora poéticas, ora irônicas, cenas clássicas, frases célebres, estrelas de cinema. Quanto a esse aspecto, a proximidade de Puig e Abreu é marcante, apesar de Puig ser mais discreto na forma de incorporar a maior parte dos mitos do cinema clássico, enquanto que CFA se vale de filmes mais recentes e apresenta uma relação, muitas vezes, explicitamente questionadora em relação aos valores por eles mobilizados (COUTO, 2007).

Pudemos observar, então, que os dois autores construíram os romances de que tratamos, concebendo seu próprio universo como um conjunto de fragmentos que, revistos, podiam apresentar a própria vida e o valor dela para as personagens de cada trama, das quais, ironicamente, poderíamos, como leitores, ser mais uma. Buscaram realizar essa experiência, explorando as afinidades e os impasses entre a linguagem dos *mass media* e da escrita literária e procurando ampliar a expressividade e os limites de suas narrativas, ao mesmo tempo em que colocaram em discussão o potencial crítico dessa linguagem e sua possível capacidade de colaborar para a construção de uma literatura que, pelo modo como se vale da representação mimética, do humor e da paródia, talvez represente a posteridade de um projeto estético iniciado, ao menos, nas primeiras décadas do Modernismo, no Brasil, ou das *Vanguardias*, na Argentina. Seu projeto de articulação estética e ideológica dos modos de representação da realidade por meio da linguagem literária deixa entrever a expectativa de produzir uma literatura, simultaneamente, inventiva, crítica e formadora de indivíduos críticos acerca de seu próprio entorno, na América Latina de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Onde andar Dulce Veiga?*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Cia. das letras, 1995.

_____. *Pedras de Calcutá*. Porto Alegre: Agir, 1982.

_____. Querem acabar comigo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1987. Caderno 2, p. 02.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. trad. De Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

ALVES, W. S. O entrelugar da experimentação no romance latinoamericano contemporâneo: Manuel Puig e Caio Fernando Abreu, *Revista estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 36, p. 211-231, 2010.

_____. O contista é um jogador: uma leitura do conto “O rapaz mais triste do mundo”, de Caio Fernando Abreu. *Revista Norte@mentos*, v. 1, p. 1-12, 2009.

AUMONT, J. *et al. A Esttica do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BARBOSA, J. A. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, D. *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1983. p. 19-42.

BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BATTISTI, C; ALESSIO, G. *Dizionario etimologico italiano*. Firenze: G. Barbera, 1975.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985c. p. 165 – 196.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-119.

_____. La tarea del traductor. In: _____. *Angelus novus*. Madrid: Edelsa, 1971. p. 127-143.

_____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I: maia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 222-232.

- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP, Pontes, 1989.
- BIOY CASARES, A. *La invención de Morel*. 5. ed. Buenos Aires: Booket, 2006.
- BORGES, J. L. La supersticiosa ética del lector. In: _____. *Discusión*. Madrid, 1997. p. 49-56.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans*. Barcelona, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>, Acesso em: 10 de jul. 2009.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 3, p. 75-85, 1996.
- COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Berna: Francke, 1954.
- CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTO, J. G. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, C. F. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 4-6.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>
- DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto, 2006. (Dissertação – Mestrado em Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto).
- _____. *Pentimento: a criação literária no romance Onde Andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. Itinerários, Araraquara, n. 26, 207-233, 2008.
- _____. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto, 2010. (Tese – Doutorado em Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto).
- DRUMMOND, R. *A morte de D. J. em Paris*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- DURÃO, F. A. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações teóricas. In: _____.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 39-48.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELIOT, T. S. La tradición y el talento individual. In: _____. *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Clomé. México, D. F.: UNAM, 2000. p. 17-29.

EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Trad. de Norah Lacoste. Madrid, 1975.

EMERSON, W. R. O poeta. In: CHIAMPI, I. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 71-83.

ESPÓSITO, E. Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española. *Orbis tertius*, XIV (15), p. 1-10, 2009.

FABRY, G. *Personajes y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Frankfurt/Madri: Vervuet/Iberoamericana, 1998.

FÉHER, F. *O romance está morrendo?*. Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERNÁNDEZ, L. M. Manuel Puig: o brilho e a opacidade do texto. *Revista de letras*, São Paulo. v. 26/27, p. 65-72, 1986.

FONSECA, R. *Feliz ano novo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

FREDERICO, C. A Sociologia de Lucien Goldmann. *Estudos avançados*, 19 (54), p. 429-446, 2005.

FREUD, S. El malestar en la cultura. In: _____. *Obras completas*. (vol. 3) Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. p. 01-65.

GAGNEBIN, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRAMSCI, A. Problemas da cultura nacional italiana. 1º Literatura popular. In: _____. *Cadernos do cárcere* (caderno 21). Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 31-59.

GUIMARÃES, H. S. *Figuras de linguagem*. São Paulo: Atual, 1988.

HAUSER, A. A era do filme. In: _____. *Historia social da literatura e da arte*. Trad. De Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jo, 1972, p. 1113-1151.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições

70,1985.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JASINSKI, I. Montagens de cenas em The Buenos Aires Affair. In: BESSA, P. P. (org.) *Riqueza cultural ibero-americana*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 1996. p. 316-318.

_____. *O Olhar cinematográfico e a voz do enigma: Uma leitura de Buenos Aires affair e Onde andaré Dulce Veiga?*. Curitiba: 1998, 210 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná.

JÍTRIK, N. Destrução e formas nas narrações. In: MORENO, C. F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

JOZEF, B. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

_____. Manuel Puig: renovação pela linguagem (Suplemento literário). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27-6-71. Ano 15. n. 726.

_____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 17-27.

LACAN, J. El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. In: _____. *Escritos I*. México: Editorial Siglo XXI, 2003. p. 86-93.

LEITÃO, C. F. *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LLOSA, M. V. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

_____. La trompeta de Deyá (prólogo). In: CORTÁZAR, J. *Cuentos completos I*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007. p. 7-21.

LUKÁCS, J. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

MATTOS, C. F. *O arquipélago: a poética descentrada de Manuel Puig*. São Paulo, 1993. (Dissertação – Mestrado em Literatura Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo)

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. de Décio Pignatari. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MENGOLINI, C. *El presagio de lo bello en “Boquitas pintadas” de Manuel Puig*. 2008. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=378>>, acesso em 03/09/08, às 21:20.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEYER, M. *O folhetim (uma história)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLES, A. *O Kistch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOLINA, T. El burlador de Sevilla. In: _____. *Obras dramáticas completas* (tomo II). Madrid: Aguilar, 1952. p. 364-386

MONEGAL, E. R. La nueva novela latinoamericana. *Actas del tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 47-63, 1968.

MORELLO-FROSCH, M. Manuel Puig: la traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas. In: GOIC, C. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Época contemporánea. Barcelona: Editorial Crítica, 1988. p. 482-486.

MORENO, C. F. (org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979b.

_____. Introdução. In: _____. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. xv-xxix.

MORICONI, I. (org.) *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NUNES, B. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, D. *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1983. p. 43-69.

ORTEGA Y GASSET, J. Intimidades. In: _____. *Obras completas: el espectador*. Madrid: Revista de Occidente, 1967. p. 635-663.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Zavary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAUBEL, E. F. C. O filme noir. *Score Track Network – Música e cinema*. Disponível em <<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>>. Acesso em: 10 dez. 2010

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PIGLIA, R. *El último lector*. 2. ed. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Edusp, 1974.

PUIG, M. *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. *Boquinhos pintadas*. Trad. de Joel Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *El beso de la mujer araña*. 16. ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.

_____. *O beijo da mulher aranha*. Trad. de Glória Rodríguez. 10. ed. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

_____. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

_____. *The Buenos Aires Affair*. Trad. de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1981.

RAMA, A. El boom en perspectiva. *Signos literários I*, p. 161-208, 2005.

REISZ, K.; MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RICOEUR, P. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, S. (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992. p. 145-160.

_____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, S. (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992. p. 145-160.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. Lisboa: Europa-América, 1963.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

SACKS, S. (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992.

SAER, J. J. A literatura e as novas linguagens. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 307-323.

SÁNCHEZ, L. R. *La guaracha del Macho Camacho*. La Havana: Casa de las Américas, 1985.

_____. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. 2. ed. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: perspectiva, 1978. p. 11-28.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, L. A cafonice vai ao paraíso: a arte da tropicália e os primeiros romances de Manuel Puig. *Revista Letras*, Curitiba, n. 39. p. 115-134, 1990.

_____. *Kitsch e cultura de massa na América Latina: a narrativa latino-americana dos anos*

70-80. São Paulo, 1993. (Tese – Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo).

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

SÁVIO, A. M. M. Contos de Caio Fernando Abreu: um experiência de mergulho. *Ciê. let.*, Porto Alegre, n. 34, p. 186-192, jul./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art16.pdf>> Acesso em 30 set 2007.

SILVA, A. A. O símbolo esvaziado: a teoria do romance de George Lukács. *Trans/Form/Ação*, (São Paulo), v. 29(1), p.79-94, 2006.

SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. *The Oxford English Dictionary*. 2nd. New York: Claredon Press/Oxford, 1989.

SONTAG, S. Notas sobre *Camp*. In: _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

SPERANZA, G. Prólogo. In: PUIG, M. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina, 2000. p. 4-6.

TELLES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TINIANOV, J. La noción de construcción. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. al español de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 85-88.

_____. Sobre la evolución literaria. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. al español de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 89-101.

TOLENTINO, M. V. F. Muito além das metáforas. In: Pontes, E. (org.) *A metáfora*. Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 77-89.

TOMASHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. al español de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 199-232.

VIÑAR, M.; VIÑAR, M. *Fracturas de la memoria: crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, F. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BEIRED, J. L. B. *Breve história da Argentina*. São Paulo: Ática, 1996.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo

Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIZELLO, A. A. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouak: diálogos que atravessam as Américas*. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRAGANÇA, M. *Imagem do lixo reciclado na literatura de Manuel Puig*. Disponível em: <www.abralic.org.br/enc2007/anais/75/340.pdf>, acesso em 27/02/08, às 22h59min.

CABRERA INFANTE, G. La emoción y el romance. Millenium / Las 100 mejores novelas. Nº 93 “Boquitas pintadas”, de Manuel Puig. *El mundo*, 31 de ago, 2001. Disponível em <<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=377>> 03/09/08, às 21h22min.

CAMPOS, H. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CASTILLO, C. Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista. *Especulo*, Madrid, n. 28, nov./feb., 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>> Acesso em 27/02/08, às 22h50min.

DALCASTAGNÉ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jun. 2003.

DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.

FLAUBERT, G. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

FRANCO JUNIOR, A. Autoritarismo, violência e diferença em Garopaba, mon amour, de Caio Fernando Abreu. *Línguas & letras*, Cascavel, v. 06, n. 10, p. 35-50, 2005.

_____. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu. In: *Expressão* – Revista do Centro de Arte e Letras. Santa Maria, n. 1, p. 91-96, jan./ jun. 2000.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

GONZAGA, S. *A ficção contemporânea urbana (1970 a nossos dias)*. Disponível em: <<http://www.terravista.pt/Copacabana/6677/esquizo.htm>> Acesso em: 30 mar 2006 às 13h10min.

GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 119-131, 2007.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1996.

HELENA, L. Uma sociedade do Olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 23, p. 179-190, jan./jun. 2004.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____. *Homo ludens*. São Paulo: EDUSP, 1971. p. 3-31.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LLOSA, M. V. Disparen sobre el novelista. In: *Clarín*, 7 de jan. de 2001, disponível em: <<http://sololiteratura.com/puig/puigdisparenobre.htm>>, acesso em 27/02/08, às 22h59min.

LLOSA, M. V. La trompeta de Deyá (prólogo). In: CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007. p. 7-21.

NETO, J. M. *O narrador problemático de Caio Fernando Abreu*. João Pessoa, 2002. (Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba).

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*, Madri, n. 36, jul./oct 2007. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>>, acesso em: 27/02/08, às 22h53min.

PINTO, A. B. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. In: *Letras (UFSM)*, v.1, n. 1 (jan. 1991).

PIVA, M. L. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 225-233, 2001.

PORTO, A. P. T.; PORTO, L.T. Caio Fernando Abreu: trajetória de crítica social. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 62, p. 61-77, jan./abril. 2004.

ROSENBERG, H. *A tradição do novo*. Trad. de Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA RIO GRANDE DO SUL. *Autores gaúchos: Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE, 1995.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. ao espanhol de Ana María Nethol. Buenos Aires, 2004.

_____. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-104.

TRINDADE, V. L. *Onde andaré Dulce Veiga?, um pastiche noir*. Disponível em: <www.gatilho.ufjf.br/anterior/edicao3/download/artigos/artigo_dulce_veiga.pdf>, Acesso em 27/02/08, às 22:55.

XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

ANEXOS

Anexo 1

Talvez o essencial da vida argentina seja isso – ser promessa. Ela tem o dom de povoar nosso espírito com promessas, reflete esperanças como um campo de mica em inúmeros reflexos. Aquele que chega à costa Argentina vê, antes de qualquer coisa, *o posterior* – a fortuna, se se trata do *homo oeconomicus*, o amor alcançado, se se trata do sentimental, a situação, se se trata do ambicioso. A pampa promete, promete, promete... [...] Quase ninguém está onde está, mas, sim, diante de si próprio, muito adiante no horizonte de si próprio, e de lá governa e executa sua vida aqui, a vida real, presente e efetiva. [...] cada um vive a partir de *suas ilusões*, como se elas fossem a própria realidade. (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 638 – tradução nossa)

Anexo 2

Um [...] tipo de crítica é a que vem dos próprios autores. Coincidindo com as diversas repreensões que foram direcionadas ao movimento, vários autores que compunham as listas do *boom* se distanciaram do fenômeno. Fizeram isso Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Marquez, Alejo Carpentier. Foi o último quem explicou longamente em sua visita a Caracas, em 1976: “eu nunca acreditei na existência do *boom* [...]. O *boom* é a coisa passageira, é o oba-oba, é o ruído. [...] Portanto, aqueles que chamaram de *boom* o êxito simultâneo e relativamente inesperado de certo número de escritores latino-americanos fizeram pouquíssimo favor a eles, porque o *boom* é aquilo que não permanece. O que acontece é que essa formula do *boom* foi usada por alguns editores, com objetivos mais ou menos publicitários, mas eu repito que não houve tal *boom*. O que se chamou de *boom* é simplesmente a coincidência, em um intervalo de vinte anos, de um grupo de romancistas quase contemporâneos, os mais jovens vinte anos mais vinte anos menos, mas, em geral, são todos homens que passaram dos 40, que estão entre 40 e 60, mais ou menos, e um ou outro que está chegando a essa idade (RAMA, 2005, p. 182 – tradução nossa).

Anexo 3

NOTA APARECIDA NO NÚMERO DE ABRIL DE 1947 DA REVISTA MENSAL “NOSSOS VIZINHOS”, EDITADA NA LOCALIZADA DE CORONEL VALLEJOS, PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES

FALECIMENTO PRANTEADO. (PUIG, 1976, p. 9)

Anexo 4

“E o que é que tem de errado em ser frouxo como uma mulher? Por que um homem ou seja lá o que for, um cachorro, ou uma bicha, não pode ser sensível se lhe der na telha?” (PUIG, 1981, p. 28).¹

¹ A tradução em anexo dos trechos de *El beso de la mujer araña* que aparecem nesta dissertação é de Glória Rodríguez, pela editora CODECRI, publicada em 1981.

Anexo 5

“BRILHANTE COMEMORAÇÃO DO DIA DA PRIMAVERA” (PUIG, 1976, p. 19).

Anexo 6

“a força do amor que supera todos os obstáculos” (PUIG, 1976, p. 19).

Anexo 7

Cabe, aqui, a reflexão filosófica: quantos, quantos são aqueles que percorrem este histriônico mundo, chegando diariamente ao final da etapa sem lograrem saber que papel desempenharam no cenário da vida! (PUIG, 1976, p. 19-20).

Anexo 8

Com essa morte, desaparece do nosso convívio um elemento que, por suas qualidades de espírito e caráter, distinguiu-se sempre como um valor ponderável possuidor de um acúmulo de atributos ou dons – que eram a marca de sua figura simpática – atributos estes que destacam os possuidores desse inestimável caudal, para eles grangeando a admiração dos parentes e dos estranhos (PUIG, 1976, p. 9) (Há que observar que esta tradução perdeu o efeito irônico do original, no qual se sugere, paradoxalmente, que o “acúmulo de atributos ou dons” de Juan Carlos se restringe à sua simpatia.)

Anexo 8A

Lê sem interesse as manchetes da primeira página, “ITÁLIA E GRÃ-BRETANHA AINDA NÃO CONCORDARAM A RESPEITO DA RETIRADA DOS VOLUNTÁRIOS DA ESPANHA – Em Londres considera-se insuficiente o número de 10 mil combatentes proposto por Mussolini. Londres (Reuter). Durante a tarde de ontem...” (PUIG, 1976, p. 127 – aspas do próprio texto).

Anexo 9

“Contar as coisas que [lhe] passam pela cabeça” (PUIG, 1976, p. 18).

Anexo 10

“Não sei com quem poderia falar, acho que com ninguém” (PUIG, 1976, p. 26).

Anexo 11

“agarra os homens em sua teia” (PUIG, 1981, p. 226).

Anexo 12

AGENDA 1935

MARÇO

Terça-feira, 14. Santa Matilde Rainha. Agenda velha e peluda: hoje te começo com uma viúva.

Quarta-feira, 15. São César, mártir. Pedi 15 pesos adiantados para presente ao vizinho da viúva, presente para a viúva e gastos gerais.

Sábado, 18. São Gabriel Arcanjo. Carreado no “La Criolla”, Perico me pegará com o carro.

Domingo, 19. São José. Dança no Clube, convidei Perico e os irmãos Barros, paguei duas rodadas. Da próxima vez eles pagarão.

Quarta-feira, 22. Santa Léa, freira. Encontro às 19 com Clarita.

Quinta-feira, 23. São Vitorino, mártir. Encontro no “La Criolla” Com Amália, conseguir carro.

Sábado, 25. Anunciação da Virgem Maria. Viúva, 2h da manhã.

Domingo, 26. Páscoa da Ressurreição. Promessa ir à missa com mamãe e Celina, 10 horas (de maca?).

Quinta-feira, 30. Beato Amadeu. Encontro “La Criolla” com Amália, pedir carro a Perico. Anular devido à gripe, pedir a Pancho que avise a Amália. Não, Pancho perigoso, que a gorda fique esperando sentada para não cansar.

ABRIL

Terça-feira, 4. São Isidro, mártir. Recebi ordenado menos os vales, que bosta!

Quinta-feira, 6. São Celestino, mártir. Faltei trabalho, gripe, cama, recaída.

Sexta-feira, 7. São Alberto, mártir. Faltei trabalho, gripe, cama.

Segunda-feira, 10. São Terêncio, bispo. Faltei trabalho, gripe, de pé mas dentro de casa.

Terça-feira, 11. Leão I, papa. Volta ao batente.

Quinta-feira, 20. Santa Adalgisa, virgem. Ganhei 120 pesos jogo Clube!

Sábado, 22. São Anselmo, bispo. Levar Pancho jogo “La Criolla”, os Barros promoveram desferrar-se de mim.

Domingo, 23. São Alberto, mártir. Ir à saída da missa, pedir desculpas Clarita.

Clarita safada da vida que vá reclamar à avozinha. Juro pela minha honra fidelidade à viúva, aliás a tranqüila!

Quinta-feira, 27. Santas Ida e Zita. Faltei encontro viúva, culpa vinho branco “La Criolla”, Pancho fez um papelão vomitou mesa. Lembrar pedir desculpas viúva, aliás, a bondosa.

JULHO

Sexta-feira, 7. Santa Rita. Chega 20,15 trem de Buenos Aires com alunas de férias. Dar espiada.

Sábado, 8. São Adriano, mártir. Dança Clube Social. Emprestei gaita Pancho para jogo “La Criolla”. Perdeu, fiz uma fezinha no Social.

Domingo, 9. Santa Anatólia, a mártir. Faltei encontro missa, imperdoável. A garota mais linda do mundo esperando por um pobre desgraçado. Dia inteiro dentro de casa, fechado, desculpa tosse. A verdade do mesmo: como é bom dormir até as doze!

Segunda-feira, 10. São Félix, mártir. Vi-a. acreditou na história da minha irmã. Obrigado, Celina! “Vê-se que é um rapaz sério, preferiu ficar o domingo em casa para curar o resfriado e poder trabalhar na segunda-feira”. Vê-se que és um encanto...

Quinta-feira, 13. São Boaventura. Obrigado, São Boaventura! Encontrei-a à saída da igreja. Mabel, Mabel, Mabel, Mabel, Mabel. Às 22 encontro de Celina e seu irmãozinho (este seu criado) para irmos ao cinema. O filme que menos entendi em toda minha vida.

Sábado, 15. São Henrique, imperador. Dancinha íntima em casa de Mabel, despedida no saguão. O mundo é meu.

Domingo, 16. Virgem do Carmo. Voltou para Buenos Aires. Posso me tornar freira e entrar para o internato. Quem me impede? É minha vocação.

SETEMBRO

Terça-feira, 10. São Casimiro, mártir. Faltam 10 dias.

Quarta-feira, 11. São Germano, rei. Faltam 9 dias.

Quinta-feira, 12. Serafim, bispo. Faltam 8 dias.

Sexta-feira, 13. São Eduardo, rei. Faltam 7 dias.

Sábado, 14. São Calixto, bispo. Faltam 6 dias. Me tomaram 97 pesos no “La Criolla”, conseguir carro com Perico.

Terça-feira, 17. Santa Edwiges, mártir. Faltam 3 dias.

Quarta-feira, 18. São Lucas, evangelista. Depois de amanhã.

Quinta-feira, 19. São Pedro de Alcântara. Amanhã.

Sexta-feira, 20. Santa Irene, virgem. Trem procedente de Buenos Aires chega 20,15.

É mais bonita do que eu me lembrava!!! Nos demos as mãos. Diante da velha.

Sábado, 21. São Mateus, apóstolo. Dia da Primavera. Dia dos estudantes, como demoras a chegar! Excursão e piquenique na fazenda “La Carola”.

Encontro às 7,30 em frente à confeitaria “A moderna”. Celina leva comida... **SOU O SER MAIS FELIZ DA TERRA E PROMETO DIANTE DE DEUS COMPORTAR-ME COMO UM HOMEM DE VERDADE, JURO NÃO DIZER NADA A NINGUÉM E CASAR-ME COM ELA.**

Domingo, 22. São Maurício, mártir. Saída do trem 10,30. Como dezembro está longe... Me mandou um beijo com a mão, diante da mãe. A estas horas já deve estar no colégio.

Anexo 13

“a papada já lhe caiu, deve ter quarenta e cinco, e olhos têm bolsas” (PUIG, 1976, p. 160).

Anexo 14

“pensavas que ias me surpreender com tudo sujo, anã, és uma anã, mesmo que uses chapéu para ficar maior” (PUIG, 1976, p. 160).

Anexo 15

“todas as cretinas têm o coração de gelo” (PUIG, 1976, p. 162).

Anexo 16

“e você, que vive subindo no carro dos caixeiros-viajantes, sua anã, que direito tem de me falar nesse tom?” (PUIG, 1976, p. 163).

Anexo 17

“Já que você está aí, será que não me cortaria uns figos? casca aveludada, verde, dentro os carocinhos vermelhos doces parto-os com os dentes (PUIG, 1976, p. 136).

Anexo 18

“Só os que estivessem bem madurinhos. Outro dia venho com uma vara e tiro os outros. como-os, um por um, e me estiro no jardim, pouco importa que me piquem os bichinhos da grama” (PUIG, 1976, p. 137).

Anexo 19

“Uma galinha branca para o galo, não existe um galo no quintal, de noite uma raposa vai se meter no galinheiro” (PUIG, 1976, p. 137).

Anexo 20

“Boa-tarde, não a havia visto o pé, as unhas, pintadas assomam nas chinelas, pernas magras, ancas largas” (PUIG, 1976, p. 136).

Anexo 20A

– Bem... é uma jovenzinha que também está apaixonada por ele, de tipo muito fino, ele só pode gostar. Vamos tomar o chá mesmo.

– Mas, de verdade, só pode gostar de uma.

Mabel preferiu não responder. Nené ligou o rádio, Mabel a observou agora não mais através do véu das aparências, e conseguiu ver o coração de Nené. Não havia dúvidas: se ela acreditava ser impossível amar a mais de um homem era porque jamais tinha amado o marido, pois a Juan Carlos, sim, havia amado (PUIG, 1976, p. 170)

Anexo 21

EU NÃO TE CONHEÇO, vieste aqui e esta pobre cigana te disse tudo, por apenas um peso. Mas terás que me mandar todos os amigos, já que vou acertar tudo a seu respeito. Te digo o passado, o presente e o futuro. Só queres saber do futuro? te digo então somente o futuro, do presente pelo menos me perguntam sempre isso quando vêm à tenda: se a pombinha os quer ou não. Ou és tão bonita que não te importa? porque a tens segura

Pelo mesmo preço, mas não sou que posso te dizer, és bonito porém atrapalhado, as cartas é que irão dizer. A vós, no entanto, não te importa muito que ela te queira ou não, porque sabes que outro como vós é difícil de encontrar, vós sois como todos aqueles que nascem bonitos, e pela morte tampouco te interessas porque não sois velho e se vê que estás são, claro, o que irás querer saber é se teras dinheiro, todo o dinheiro que quereis. Não é verdade que adivinhei antes mesmo de consultar o baralho? Mas para te ler o futuro primeiro me diga se quereis que te conte tudo ou apenas o bom. Vós que sois tão bonito e com essa jaqueta de couro tão cara, será que irás dar a esta pobre cigana cinquenta centavos mais? dessa maneira te conto o bom e o mal. Corta o maço em dois, com a mão esquerda (PUIG, 1976, p. 76-77).

Anexo 22

Ficaste contente? achas muito um peso e cinquenta por te mostrar nas cartas toda a tua vida, inteirinha? Não, eu é que vos agradeço, e manda-me teus amigos, que sejam todos como vós, alma que me saís do corpo

.....
.....
(PUIG, 1976, p. 82)

Anexo 23

Bem, eu queria ter uma família, ser feliz, Padre, sou fraca e peço perdão Esse homem de quem falei vinha ao meu quarto Não, não o doente, o outro, o polícia Não, o doente não era da polícia. E numa noite de calor, quando deixei a janela aberta, vi que ele olhava o jardim: javia entrado em casa Não, não tive forças para expulsá-lo, e começou a vir sempre que tinha vontade, que devo fazer para ser perdoada, Padre?

Não, menti à Justiça por outra razão. Acontece que esse rapaz era o pai de um filho natural de minha empregada, que voltou de Buenos Aires quando eu já havia caído em tentação com ele Não, voltou porque eu a chamei, ou melhor mamãe Não, ela havia trabalhado em nossa casa antes, quando ficou grávida Não, eu não podia dizer nada a ele porque nesse tempo eu ainda não o conhecia, só o conheci depois, quando ele começou a trabalhar na polícia Não, durante o processo não, conheci-o antes, porque quando teve início o processo ele já estava morto, era o processo pelo assassinato dele

Sim, começo de novo. Quando a empregada voltou
Aires (PUIG, 1976, p. 181)

De Buenos

Anexo 24

“Festejos populares realizados no domingo, 26 de abril de 1937, no Prado Gallego, sua apresentação e derivações” (PUIG, 1976, p. 82).

Anexo 25

Hora de abertura: 18,30 horas

Preço das entradas: cavalheiros, um peso; damas, vinte centavos.

Primeiro número dançante, executado pelo conjunto “Os Harmônicos”: tango “Don Juan”.

Dama mais admirada no curso da noitada: Raquel Rodríguez (PUIG, 1976, p. 82-83).

Anexo 26

“Dama mais esperançosa entre os presentes: Antônia Josefa Ramírez, também conhecida como Rabadilla ou Raba” (PUIG, 1976, p. 83).

Anexo 27

“Cavalheiro que participou dos festejos com o propósito de irromper na existência de Raba: Francisco Catalino Páez, conhecido também como Pancho” (PUIG, 1976, p. 83).

Anexo 28

“Circunstância que desagradou a Pancho: o fato de a casa do prefeito encontrar-se no trecho asfaltado e bem iluminado do povoado, a apenas duas quadras da residência do doutor Aschero, afastada a zona de ruas de terra, arborizada, e escura, na qual se encontra o Prado Gallego (PUIG, 1976, p. 84).

Anexo 29

“Dama que ficou preocupada em ver Raba afastar-se na companhia de Pancho na direção da residência do Doutor Aschero: a servente do Prefeito Municipal” (PUIG, 1976, p. 84).

Anexo 30

“Circunstâncias atmosféricas que facilitaram a execução dos propósitos de Pancho: a temperatura agradável, apenas fresca, de 18 graus centígrados, e a ausência de lua” (PUIG, 1976, p. 84).

Anexo 31

“*pensamentos predominantes de Pancho diante de Raba, na escuridão*” (PUIG, 1976, p. 85).

Anexo 32

“*pensamentos predominantes de Raba diante de Pancho, na escuridão*” (PUIG, 1976, p. 86).

Anexo 33

[Nélida] Naquele momento seu maior desejo era que Juan Carlos recuperasse o emprego na Prefeitura.// Qual era, naquele momento, o seu maior medo?// Naquele momento o seu maior medo era que alguém se encarregasse de contar ao jovem leiloeiro público chegado pouco antes a Vallejos – com quem havia dançado tanto na quermesse natalina – suas passadas e equívocas relações com o Dr. Aschero (PUIG, 1976, p. 115).

[Juan Carlos] Naquele momento, seu maior desejo era conseguir de algum modo o dinheiro para deixar o povoado e continuar o tratamento no sanatório mais caro de Cosquín.// Qual era naquele momento o seu medo maior?// Naquele momento, seu medo maior era morrer (PUIG, 1976, p. 116).

[Mabel] Qual era naquele momento o seu maior desejo?// Naquele momento seu maior desejo era ver entrar sigilosamente, pela porta do seu quarto, Robert Taylor, ou, em seu lugar, Tyrone Power, com um buquê de rosas vermelhas na mão e nos olhos um voluptuoso desígnio.// Qual era naquele momento o seu maior medo?// Naquele momento o seu maior medo era que seu pai perdesse o processo iniciado pelo seu detestado ex-noivo Cecil, o que acarretaria grandes prejuízos para a situação econômica e social da família Sáenz (PUIG, 1976, p. 118).

[Pancho] Qual era naquele momento o seu maior desejo?// Naquele momento seu maior desejo era dar uma volta pelas ruas principais de Vallejos com seu flamante uniforme.// Qual era naquele momento seu medo maior?// Naquele momento seu maior medo era que Raba o denunciasse à Delegacia de Coronel Vallejos como sendo o pai da criança que ia nascer (PUIG, 1976, p. 119).

[Rabadilla] Qual era naquele momento o seu maior desejo?// Naquele momento o seu maior desejo era que a criança nascesse sadia.// Qual era naquele momento o seu medo maior?// Naquele momento seu medo maior era que Pancho voltasse e repudiasse a ela e à criança (PUIG, 1976, p. 120).

Anexo 34

... “ – Enquanto que de você ele só falava bem, que foi a única com quem ele pensou se casar”... Senhor que estás no céu, isso terás de ouvir, é verdade que Tu não o esqueces? “Para La Falda – 40 quilômetros” sem destino vou, até onde? sem destino... “ – E que mais ele dizia de mim?..... – Bem, que você era uma boa moça e que houve uma ocasião em que ele ia se casar com você”... comigo? pois é, comigo, que somente a ele amei em toda a minha vida, “DIRIJA DEVAGAR – CURVA A 50 METROS” e o coração, quem dirige? porque sem nada que nos faça pressentir ouvir-se-á um clarim distante, e aparecerão os anjos bons no céu azul, de cabelos dourados e todos vestidos de organdi. “O QUE CÓRDOBA TEM DE MELHOR? AGUA MINERA LA SERRITA” e o melhor do céu? Logo os anjos me

mostrarão, para onde me levam? a terra ficou lá embaixo, eclipse da vida na terra, as almas já voam para o sol, de repente eclipse do sol e fica negro o céu de Deus. Ouve-se um clarim distante, será que anuncia quem muito amou, pelo ser mais querido nunca mais terá a temer? trevas sem fim do espaço, e os anjos ainda não estão perto de mim... “GRAPA MARZOTO, A PREFERIDA EM TODA ARGENTINA” e eu, de quem sou a preferida? serei na morte, já que não fui na vida? as pessoas morreram, os corpos tesos dos meus parentes ficaram lá embaixo, aquele que se beliscar quisera para de um possível sonho despertar em vão tentaria com seus dedos de algodão ou de nuvem a pele tocar, pois toda a carne se volatizou! e em nome desse amor e pelo seu bem proponho uma troca a Deus, “DIRIJA DEVAGAR – CURVA A 70 METROS” se terei de me salvar antes que ele se salve, já está perto ou longe? essas essas nuvens de azeviche entrever deixam um cemitério branco. acho que reconheço... é o chão do pampa... com florzinhas silvestres que outrora colhi, por que desígnio estranho aqui cheguei? será este um cemitério perto do de Vallejos? (PUIG, 1976, p. 206-207)

Anexo 35

NA QUINTA-FEIRA, 23 de abril de 1937, o sol saiu às 5,30. Sopravam ventos leves de norte a sul, o céu estava parcialmente nublado e a temperatura era de 14 graus centígrados. Nélide Enriqueta Fernández dormiu até às 7,45, hora em que sua mãe a acordou. Nélide tinha os cabelos divididos em cachos atados com papalotes, mantidos em seu lugar por uma redezinha negra que apertava todo o crânio. Uma enágua negra fazia as vezes de camisola. Calçou um par de alpercatas velhas, sem calcanhar. Demorou 37 minutos em ajeitar o penteado diário e em maquilar-se, interrompida por cinco tragadas de mate que sua mãe lhe levou. Enquanto se penteava pensou na conversa do dia anterior com a caixa da loja, sobre a inconveniência de tomar, como primeira refeição, café com leite e pão com manteiga, no vazio no estomago que iria sentir às onze da manhã, na conveniência de trazer sempre no bolsinho um pacote de pastilhas de menta, na caminhada sempre animada e rápida ao meio-dia, de volta à casa, nas carícias trocadas com Juan Carlos na noite anterior, no portão de sua casa, e na necessidade de tirar as manchas de barro de seus sapatos brancos com o líquido apropriado. Ao maquilar-se, pensou nas sedutoras possibilidades do seu rosto e nas diferentes opiniões ouvidas sobre o efeito positivo ou negativo do sombreado natural das olheiras. Às 8,30 saiu de casa. Vestia um uniforme de algodão azul, abotoado na frente, com colarinho redondo e mangas largas” (PUIG, 1976, p. 46-47). (Há um evidente erro em “mangas largas”, cuja tradução correta deveria ter sido “mangas longas”).

Anexo 36

Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Juan Carlos Jacinto Eusébio Echepare acordou às 9,30, quando sua mãe bateu na porta e entrou no quarto. Juan Carlos não respondeu às palavras carinhosas da mãe. A xícara de chá ficou sobre a mesinha de cabeceira. Juan Carlos vestiu um roupão e foi escovar os dentes. O gosto ruim da boca desapareceu. Voltou ao quarto, o chá estava morno, chamou a mãe e pediu que o esquentasse. Às 9,55 tomou, na cama, uma xícara de chá quase fervendo, com a convicção de que o calor lhe faria bem ao peito (PUIG, 1976, p. 52).

Na mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Maria Mabel Sáenz, conhecida por todos como Mabel, abriu os olhos às 7,00 da manhã, quando seu despertador de marca suíça

começou a tocar. Não conseguiu mantê-los abertos e voltou a adormecer. Às 7,15 a cozinheira bateu na porta do seu quarto e disse que o café estava na mesa (PUIG, 1976, p. 60).

Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Francisco Catalino Páez, também conhecido como Pancho, acordou às 5,30 da manhã, como era o seu costume, embora o dia ainda não tivesse clareado. Não tinha despertador. Havia lua nova e o céu estava negro, e no fundo do terreno em que se erguia o rancho estava a bomba hidráulica. Molhou o rosto, o cabelo e lavou a boca (PUIG, 1976, p. 65).

Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Antonia Josefa Ramírez, também conhecida por alguns de Rabadilla, e por outros de Raba, acordou com o canto dos pássaros aninhados no alfarrobeira do pátio. A primeira coisa que viu foi o monte de objetos arrumados em seu quarto: frascos de água sanitária, garrações de vinho, latas de azeite, um barril de vinho-do-porto, réstias de alho pendentes na parede, sacos de batatas, de cebolas, latas de querosene e barras de sabão (PUIG, 1976, p. 71).

Anexo 37

Nélida olhou para o seu pomo-de-adão, entre os fortes músculos do pescoço, e os ombros largos, e sem saber por que pensou nas nodosas e imbatíveis árvores do pampa selvagem: o umbuzeiro e a macieira silvestre eram suas árvores favoritas. Às 23,20 Nélida permitiu que ele passasse a mão por debaixo de sua blusa. Às 23,30 Juan Carlos despediu-se queixando-se do seu egoísmo. Às 23,47 Nélida terminou de arranjar o cabelo em múltiplos agrupamentos presos em papel. Antes de adormecer, pensou que o rosto de Juan Carlos não tinha nenhum defeito (PUIG, 1976, p. 52).

Esteve para lhe dizer que não era nenhum bobo, que somente fazia o papel de bobo: “Olhe, menino, você está muito fraco, veja se evita fêmeas, trate de reduzir a cota, do contrário vai se dar mal, não vou lhe falar mais, da próxima vez, como médico da família, falarei com a sua velha”. Dominado por um impulso Juan Carlos segurou repentinamente uma das mãos dela e suavemente levou-a até embaixo, no lugar da braquilha, mas sem chegar a encostá-la. Era a primeira manobra de sua habitual estratégia. A mão de Nené opunha uma relativa resistência, Juan Carlos titubeou, pensou no que jardim de Nené não cresciam flores silvestres de maçanilha, as quais segundo alguns eram venenosas, seria verdade? Esse inverno iria fazer muito frio no portão, será que o seu plano secreto se cumpriria antes que o frio começasse? Todas as noites de inverno neste portão? Pensou num beija-flor que deixa uma corola para ir atrás de outra, e de todas tira o néctar, havia gotas de néctar nas flores de maçanilha? pareciam secas. Pensou que tinha vinte e dois anos e que devia conduzir-se como um velho. Soltou bruscamente Nélida e deu um passo na direção da cerca de alfena. Arrancou um galho com raiva. Às 23,30 acho necessário lhe acariciar os seios, passando a mão por debaixo da blusa e do sutiã, porque devia mantê-la interessada nele. Às 23,30, despediram-se (PUIG, 1976, p. 58-59).

Anexo 38

Às 23,46 Juan Carlos passou pelo edifício em construção da Delegacia. Nas casas do quarteirão não havia nenhuma janela acesa nem pessoas nas calçadas. A uma quadra de distância via um casal caminhar em sua direção. Demoraram cinco minutos em passar,

dobraram a esquina e desapareceram. Juan Carlos olhou novamente em todas as direções, não se divisava nenhum ser vivente. Já era meia-noite, hora do encontro. O coração começou a bater mais forte, atravessou a rua e entrou na obra. Andou com mais facilidade do que na noite anterior, lembrando-se dos detalhes do pátio vistos à luz do dia. Pensou que para subir o tapume de quase três metros de altura um velho necessitaria de uma escada, pois não poderia subir, como ele, pelos andaimes, já do alto do tapume pensou que um velho não poderia pular para o pátio contínuo. Sem saber por quê, lembrou-se da menina quase adolescente que o havia olhado esta tarde, provocando-o. Decidiu segui-la qualquer dia, a menina morava numa chácara fora da cidade. Juan Carlos esfregou as mãos sujas de pó na jaqueta de fazendeiro e preparou-se para dar o salto (PUIG, 1976, p. 59).

[Cecil, noivo de Mabel] Retirou-se às 23,05, depois de haver tomado três cálices de conhaque sentado ao lado de Mabel, que se somavam aos dois que havia tomado no escritório, aos dois aperitivos de vermute e aos três copos de vinho tinto esvaziados durante o jantar. Mabel exalou um suspiro de alívio e olhou se a porta do quarto de dormir dos pais estava aberta. Levou a garrafa de conhaque para sei quarto e a escondeu debaixo do travesseiro. Voltou à sala de jantar, abriu o armário e tirou dois copos para conhaque, que se juntaram à garrafa escondida. Foi ao banheiro e refez a maquilagem. Perfumou-se com a loção francesa que mais economizava. Vestiu a pudica camisola de mangas curtas, procurou duas revistas, entreabriu a janela, acomodou a garrafa e os copos e recostou-se. Às 23,37 estava comodamente instalada e em condições de iniciar a leitura das revistas *Mundo Feminino* e *Paris Elegante*. Começou por esta última. [...] Pensou que Cecil não tinha irmã mulher e que a mãe morreria algum dia na casa de North Cumberland, Inglaterra. Olhou o despertador, marcava 23,52. Apagou a luz, levantou-se, entreabriu a janela e olhou na direção da figueira. O pátio estava submerso na escuridão quase total (PUIG, 1976, p. 64-65).

Sentados no botequim, Pancho lhe disse que tivesse cuidado para não ser surpreendido em casa alheia, por que por que não se contentava com Nené? Juan Carlos lhe disse que assim que acontecesse o que queria, romperia com Nené, e pediu a Pancho que jurasse não contar a ninguém: Mabel lhe havia prometido pedir ao inglês que o contratasse como administrador das duas fazendas (PUIG, 1976, p. 69).

Anexo 39

MINISTÉRIO DE SAÚDE PÚBLICA DA PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES

HOSPITAL REGIONAL DO MUNICÍPIO DE CORONEL VALLEJOS

Data: 11 de junho de 1937

Sala: Clínica Geral

Médico: Dr. Juan José Malbrán

Paciente: Antônia Josefa Ramírez

Diagnóstico: Gravidez normal

Sintomas: Última menstruação segunda semana de abril, vômitos, enjôos, quadro clínico geral confirmatório.

Notas: Internação prevista na Sala de Maternidade última semana de janeiro. Paciente domiciliada à Rua Alberti, 468, como empregada doméstica do Sr. Antônio Sáenz, solteira, não revelou o nome do suposto pai.

Enviar cópia ficha à Sala de Maternidade

POLÍCIA DA PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES

Delegacia: Coronel Vallejos

Destino de expediente: Arquivo local

Data: 29 de junho de 1937

Texto: Pela presente determina-se o embarque num trem de passageiros com destino à Capital Federal, no dia acima referido, às 19,15 horas, dos seguintes aspirantes a suboficial: Narciso Ángel Bermudez, Francisco Catalino Páez e Federico Cuello. Acompanha-os o Primeiro-Cabo Romualdo Castaños, portador da documentação requerida tal como caderneta de engajamento e ficha de inscrição de cada um dos aspirantes. O Primeiro-Cabo Castaños os acompanhará na baldeação da estação Onze da Estrada de Ferro Oeste para a estação Constituição da Estrada de Ferro Sul, onde embarcarão no primeiro trem disponível rumo à cidade de La Plata, onde, imediatamente, se apresentarão à Divisão nº 2 da Polícia da Província. Prevê-se o início do curso para o dia 1º de agosto, com uma duração de seis meses.

BENITO JAIME GARCÍA
Subcomissário encarregado
(PUIG, 1976, p. 106-107)

Anexo 40

A verdade é que eu estava fazendo maluquices com o tratamento, mas a partir de hoje tudo vai mudar, o que vai me custar mais é não poder ir ao rio, tomar banho, porque o médico soube disso e por pouco não me bota para fora do consultório a pontapés. Mas agora estou tão feliz, lembro-me do dia em que o velho me deu permissão para ir de bicicleta até o sítio que havia sido do meu avô, cinco léguas distante. Ouvia tanto falar nele que queria ver como era, eu tinha nove ou dez anos, mais ou menos, e quando cheguei havia outro menino perto da sede da fazenda, que haviam construído não fazia muito. O menino montava um potrinho, sozinho, porque não o deixavam brincar com os peões, era o filho do dono e começou a brincar comigo, e pediu a metade dos bifés à milanesa que a velha havia preparado para mim. E quando o chamaram para almoçar, a babá viu que o outro já estava comendo e me fez entrar na casa, para que eu acabasse de comer. Havia percebido que eu não era nenhum bugre e me sentaram na mesa, primeiro me levaram para lavar as mãos, e a mãe

Sob o sol da varanda, interrompe a carta que está escrevendo, empurra a manta para um lado, deixa a espreguiçadeira e dirige-se ao quarto número quatorze. É cordialmente recebido. Como de hábito, entrega os rascunhos, mas com uma variante: mais que a correção de ortografia, solicita ajuda para redigir a carta em questão. Sua intenção é enviar uma carta de amor muito bem escrita, e tal pedido é acolhido com entusiasmo. Imediatamente o professor lhe sugere escrever uma carta comparando a moça ao Láteo, e lhe explica detalhadamente que se trata de um rio mitológico situado na saída do Purgatório, onde as almas purificados se banham para apagar as más lembranças antes de empreenderem o vôo para o paraíso. O jovem ri,

brincalhão, e rechaça a sugestão por considerá-la “muito fantasista”. Seu interlocutor ofende-se e acrescenta que um doente deve desconfiar das promessas das mulheres, pois quando elas oferecem muito é possível que o façam movidas pela piedade e não por amor. O jovem baixa os olhos e pede licença para retirar-se e descansar no quarto enquanto é feita uma nova redação da carta. Ao chegar à porta, levanta a vista e olha o velho nos olhos. Este aproveita a oportunidade e acrescenta que é injusto submeter uma moça a tal destino. Já em sua cama, o jovem procura dormir a sesta, prescrita pelos médicos. Consegue um descanso relativo, pois o seu estado nervoso só lhe permite um sono agitado por freqüente pesadelo (PUIG, 1976, p. 100-101)

Anexo 41

Iluminada pela nova luz fluorescente da cozinha, depois de fechar o tinteiro, olha para as mãos e ao notar que os dedos que seguravam a caneta estão machados, dirige-se para a pia de lavar pratos. Tira a tinta com a pedra e enxuga-se com um guardanapo. Apanha o envelope, molha a cola com saliva e durante alguns minutos fica a olhar os losangos multicores do oleado que cobre a mesa (PUIG, 1976, p. 10).

Anexo 42

“as baratas do edifício em construção, as aranhas das teias tecidas entre tijolos sem reboco e os besouros voando em torno da lâmpada do meio da rua e pertencente à iluminação municipal” (PUIG, 1976, p. 87).

Anexo 43

“*Itinerário das lágrimas de Raba*: as faces de Pancho, o lenço de Pancho, o colarinho da camisa de Pancho, a grama, a terra seca do pasto, as mangas do vestido de Raba, o travesseiro de Raba” (PUIG, 1976, p. 86-87).

Anexo 44

... o ônibus, as sacudidelas, a poeira, as janelinhas, o campo, a cerca, as vacas; o pasto, o chofer, o gorro, a janelinha, o cavalo, um rancho, o poste telegráfico, o poste telegráfico, o poste da União Telefônica, o encosto da cadeira da frente, as pernas, o risco das calças, as sacudidelas, as poltronas, proibido fumar, neste veículo, o chinelo, a janelinha, o campo, as vacas, o pasto, o milho-verde, a alfafa, uma charrete, uma chácara, um armazém, uma casa, Bar-Armazém “La Criolla”, a plantação de girassóis, “Clube Social – Sede esportiva”, os ranchos, as casas, a janelinha, os postes, a terra, os asfalto, Leiloeiro Público Antônio P. Sáenz, Consultório do Dr. Aschero, a calçada de Ladrilhos, as lâmpadas, loja “Ao Barato Argentino”, Banco da Província, Empresa de transportes “A Flecha do Oeste”, os freios, as pernas, as câimbras, o chapéu, o poncho, a valise, minha irmã, o abraço, as faces, o vento, o

poncho, o frio, a tosse, três quarteirões, a valise, loja “A União”, o suor, os sovacos, os pés, a virilha, o ardor, os vizinhos, a calçada, a porta aberta da rua, minha mãe, o xale preto, o abraço, as lágrimas, o saguão, o vestibulo, a valise, a terra, o poncho, a tosse, a pele bronzeada, cinco quilos mais de peso, Cosquín, a Prefeitura, os aumentos do aluguel, a licença, o Sanatório, o orçamento, o médico, o diagnóstico, o tratamento, a radiografia, o quarto, a cama, a mesinha de cabeceira com abajur, o aquecedor a querosene, o armário, o banheiro, a água quente, a banheira, o lavatório, o desodorante, o cabide, a toalha, a lareira, o espelho, o tuberculoso, o atleta, o órgão sexual, a pelo bronzeada, o suor, a ardência, as câimbras, a torneira, o jato, a água quente, o sabão, a espuma, o perfume, Nené, a enfermeira Matilde, Nené, Mabel, Nené, Nené [...] “Juan Carlos, não vá embora aborrecido!”, a esquina, as ruas asfaltadas, os postos, as calçadas, as casas, as janelas fechadas, as portas fechadas, as esquinas, a escuridão, o edifício em construção, a Delegacia nova, a entrada já terminada, o cadeado, a corrente, Mabel, Mabel, Mabel! tenho muito vontade de te ver, amanhã, quando amanhecer, vou te dizer que voltei... porque estou curado! E não importa que estejas arruinada, pois não há mal que para bem não venha (PUIG, 1976, p. 108-110)

Anexo 45

As cartas atadas com a fita cor-de-rosa caíram no fogo e se queimaram sem se espalhar. Ao contrário, o outro maço de cartas, sem a fita azul que as unia, encrespava-se, ao pegar fogo, e espalhava-se pelo incinerador. As folhas se soltavam e a chama que havia de enegrecê-las e destruí-las antes disso as iluminava fugazmente “... amanhã a semana já termina...”

“... que desconfiasse das louras que conselhos vai pedir ao travesseiro?...
“umas lágrimas de crocodilo...” “... quem vai, no cinema te comprar os caramelos?” “... nada de maus passos, pois vou saber logo...”

“... te beija até que me digas basta, Juan Carlos” “... e acabo ficando doente de verdade, de tanta raiva que tenho...” “quando uma cama se desocupa é porque alguém morreu...”

“... Te juro, loura, que me conformarei em te dar apenas um beijo...” “não digas nada a ninguém, nem mesmo em tua casa, que vou voltar sem completar o tratamento...”

“... hoje vou fazer uma promessa, que me portarei bem de verdade...” “... Boneca, o papel está acabando...” “... porque agora sei que te quero muito...”

“... veja só, loura, só de falar um pouco com você me sinto melhor, calcule quando eu te vir...” “... como te amo jamais amei alguém...”

“... existe também um hospital em Cosquín...” “... e logo que tenha notícia tuas, voltarei a te escrever...” “... você também está longe...”

“... mas cada vez que leio tua carta a confiança me volta...” (PUIG, 1976, p. 216).