

A MONTAGEM COMO PROCEDIMENTO CONSTRUTIVO EM *BOQUITAS PINTADAS*, DE MANUEL PUIG, E EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU¹

Wanderlan ALVES*

■ **RESUMO:** Neste artigo, analisamos como Manuel Puig e Caio Fernando Abreu se valem do conceito de montagem e de suas possibilidades no cinema e nos meios de comunicação para a construção narrativa de seus romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao mesmo tempo em que, por essa via, realizam uma reflexão crítica sobre o romance e sua linguagem, assim como sobre as ações da indústria cultural e dos *media* no tecido social ou, inclusive, seu diálogo com a política e o autoritarismo na literatura latino-americana dos anos 1960-1980.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu. Manuel Puig. *Mass media*. Montagem.

Em *Boquitas pintadas* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao projetarem um olhar, à maneira de uma câmera, que revela e desvenda o mundo representado, as narrativas não só induzem o leitor/espectador a apreender o objeto focalizado, mas também o tornam integrante do próprio sentido que se está construindo na movimentação diegética. Buscando entender o universo de que fazem parte, as personagens desses romances, ao conceberem suas vidas como se fossem filmes, procuram reconfortar-se e entender o universo de que fazem parte, apresentando-se a 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. Ou seja, suas vidas individuais são cindidas na base, pois resultam de um amálgama entre realidade e

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba – Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – Campina Grande – PB – Brasil. 58429-500 – alveswanderlan@yahoo.com.br.

¹ Este texto constitui-se num extrato de minha dissertação de mestrado, defendida na UNESP/SJRP, em 16 de fevereiro de 2011. O trabalho contou com apoio da FAPESP (Proc. 2009/02794-9). Apesar de já terem sido escritos muitos estudos sobre Caio Fernando Abreu e sobre Manuel Puig desde então, mantivemos, neste artigo, a perspectiva analítica original, assim como o mesmo recorte bibliográfico.

imaginário. Tanto na realidade quanto no imaginário, a ação da indústria cultural se faz presente, dinâmica. Tais vidas 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: “produto do choque entre ilusão do cinema (ideologia do *way of life* americano) e a opressão da realidade latino-americana” (JASINSKI, 1998, p. 93).

No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador-protagonista se identifica como sendo “um ponto como a lente na extremidade de um telescópio [no centro de minha testa] que eu apontava para as pessoas que amava, e estavam distantes” (ABREU, 1990, p. 211). Já a narrativa de *Boquitas pintadas*, por sua vez, agencia a focalização 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 de Abreu, em que o narrador-protagonista, de fato, se envolve com suas memórias – está em não haver cumplicidade entre a instância autoral e a perspectiva das personagens, de modo que o efeito resultante é o humor.

O que se constrói de modos distintos e com efeitos diferentes, em cada uma das narrativas, 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 se deve à sua própria alienação, e decorre, portanto, de seu envolvimento sentimental com as figuras popularizadas pelo cinema. Trata-se de mais um procedimento paródico na narrativa de Puig. De qualquer modo, em ambos os romances, tal efeito de realização ou de proposição imaginária ecoa no presente das personagens e, por vezes, torna-se 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 da imaginação, 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. 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. Apesar da perspectiva da “visão com” (POUILLON, 1974) assumida pelo narrador ao longo da história narrada, sua visão, em vários trechos, implica certo distanciamento em que o passado aparece espacializado, ou

o presente é lançado para um passado distanciado. 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.

No romance em questão, esses *flashes* à maneira cinematográfica se relacionam, ainda, à marcação rítmica do texto. De 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. Esse é 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 (pela imaginação) 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, 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).

Por sua vez, o conjunto de pistas falsas distribuídas ao logo da narrativa de Abreu constitui-se noutro 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 incômodo 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 próprio Saul). Tal incômodo decorre, claro, de tratar-se de algo supostamente desconhecido (o paradeiro de Dulce Veiga), mas, ainda, do fato de que tocar em tal história implica, também, revolver ruínas de um passado individual e coletivo catastrófico, como foram os anos 1960 no Brasil, a partir da ditadura militar, tempo vivido pelas personagens da história narrada.²

² Mexer no passado da história de Dulce Veiga significa, também, para os envolvidos, mexer em seu próprio passado e, ainda, no passado da história 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 opostos, em geral associados ao pensamento de esquerda e à guerrilha, os quais, de um modo geral, o poder oficial tentou silenciar diretamente, pela força

O romance sugere o apagamento paulatino de uma memória histórica, 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, permite-nos lançar um olhar crítico sobre ela(s), criando, por meio desse procedimento, outra versão de tal(is) história(s), a contrapelo, talvez.

Tal operação coloca em questão os limites da própria narrativa moderna, 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, diz explicitamente que se trata de duas ações ocorrendo ao mesmo tempo: lembrar e caminhar, no trecho dos fragmentos 6, 7 e 8, 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 de sintagma alternante.

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, também criam o efeito de simultaneidade. 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 a encontra, também dia de seu próprio aniversário. 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 importante com a linguagem cinematográfica:

(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, ameaça apagar.

[...] enquadramento de momentos narrativos; montagens de seqncias 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 andar Dulce Veiga?*, por exemplo, enquanto ouvia Dulce Veiga, 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).

É o próprio procedimento construtivo adotado no romance e o sentir a vida como um filme que aí se apresentam. *Onde andar Dulce Veiga?* se realiza num conjunto de setenta e um capítulos-fragmentos cuja continuidade  obtida exatamente como nos sugere o narrador: uma cena gera outra, que se une a outra, sucessivamente.

Na relação entre montagem, continuidade e cortes cnicos 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 seqncias 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 seqncia de cenas seguintes constitui ação simultânea (mesmo que em pensamento)  que acaba de ser narrada. Mas a conexão, dentro de um mesmo plano temporal, permanece. Deste 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 nela acompanhamos um contínuo afunilamento da focalização. Na cinquenta e três, em que ocorre a primeira visão 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*.

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**, como se denominam os capítulos, em que 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 radical, 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, a busca de objetividade também dialoga com as propostas do *Nouveau roman*, e um dos efeitos obtidos é o de que a obra se apresenta não como testemunho de uma realidade anterior, mas como sendo (pretensamente) a própria realidade. Tem-se um desenvolvimento subjetivo, mental e pessoal, apresentado já no início da história narrada, quando Nélide procura lembrar o passado, após a notícia da morte de Juan Carlos, mas que não se apresenta como pertencente a uma realidade pré-existente. Enquanto procedimento experimental, nisso Puig já se aproxima do cinema, uma vez que apresenta o narrado em contato direto com o

leitor, que é 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).

E que outro recurso mais adequado para textualizar o retorno e a permanência do passado, para as personagens de ambos os romances, 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 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. 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. Congelar imagens da vida, alterá-las, (re)combiná-las e gravá-las (pela escrita), de modo a criar com elas outra realidade, funciona, pois, como recurso para dar alguma concretude ao desejo humano e patético das personagens de viver eternamente (na dimensão psicológica), ao menos os momentos felizes distribuídos ao longo de suas vidas.

O recurso ao cinema e à sua linguagem permite a Puig e a Abreu articularem 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 discurso) 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. Como o leitor se depara com um tempo que, por mais que se desenvolva, é apresentado como sendo sempre presente (e o recurso a trechos que se constituem à maneira de cenas/sequências curtas colabora para a 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 andará Dulce Veiga?* e *Boquitas pintadas* se aproximam, uma vez que, no primeiro, a “visão com” obriga o leitor

a acompanhar o desenvolvimento do narrador-protagonista e, no segundo, porque somos colocados em contato direto (sempre lembrando que a linguagem é, claro, já uma forma de mediação) com as realidades apresentadas como constituintes do universo das personagens.

Onde andar Dulce Veiga?, por sua vez, é um romance construído a partir de um olhar que ,  sua maneira, cinematográfico, em sua capacidade de flagrar fragmentos de histórias, destacando-os de um determinado contexto, para, nesses fragmentos, buscar percepções que beiram (e, por vezes, alcançam) a dimensão poética. O narrador-protagonista articula sua visão da vida e da situao real em que se encontra, por vezes crua e desesperanada, 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 1960 do século XX, rememoradas, no presente da narrativa, como um sonho que falhou. Todo o fragmento 32 do romance evidencia esse trabalho, que pode ser aproximado ao documentário criativo³.

Além da afinidade com o documentário criativo, a perspectiva cinematográfica de *Onde andar 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: “Ao, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatssimo roteiro” (ABREU, 1990, p. 13). É nesse universo encenado, talvez filmado, que a narrativa 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 cano “Nada além”, inúmeras vezes mencionada ao longo

³ 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 concentrao de conteúdos potencialmente emocionais que se vinculam aos elementos denotados pela narrativa fmica, de modo a desfuncionalizar o caráter meramente expositivo e referencial que o documentário tpico apresenta. O efeito obtido é a desautomatizao das percepções e das expectativas em geral associadas ao conteúdo denotado, do que resulta sua potencialidade esttica 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 observao 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. No Brasil, um curta-metragem de excelente qualidade que se constitui num documentário criativo é o filme *Ilha das flores*, de Jorge Furtado (BRASIL, 1989).

da narrativa. 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 CFA em *Onde andar Dulce Veiga?*.

Por meio de um olhar-câmera, o narrador-protagonista flagra, aparentemente de modo desprezioso e casual, fragmentos da história política do Brasil. Quando visita Rafic, cumprindo ordens deste, que é seu padrão, mostra-nos: “Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do *Diário da Cidade*, desde 64 ou 68, transformadas em pôsteres. Numa delas, li: ‘Comunismo finalmente extinto do país’” (ABREU, 1990, p. 104). 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 dvida na cabeça do narrador-protagonista. A aparente desimportncia 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 1960/1970. Por meio desse olhar “descobridor”, a narrativa trata com ironia a disforia entre o discurso da história oficial (as versões veiculadas pela média, por exemplo, que, ao menos inicialmente, foi favorável e ao golpe militar no país, além de, claro, ter sido obrigada a trabalhar sob 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 . “Moralizar”, aí, é um signo que porta valores associados à religião,  direita política,  intolerância ideológica e, enfim,  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 andar 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 por 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 de seu desaparecimento 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 que outras personagens já conheciam o paradeiro de Dulce Veiga, visto que Márcia F., filha de Dulce Veiga, e mesmo outras 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. 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 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), 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 1960. 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.

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. 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. 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 apresenta os acontecimentos simulando a espontaneidade deles, o que reforça o efeito de 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” (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, viaja a Córdoba em busca de conhecer a senhora com quem Juan Carlos vivera por um tempo enquanto estava em tratamento, pois sofria de tuberculose, doença que o levou à morte – motivo tipicamente folhetinesco. 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 *traveling* lateral de seu olhar pela estrada, de dentro do ônibus em que viaja (a descrição perdura por diversas páginas, no romance):

«—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 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).

Desse modo, ao mesmo tempo em que expressa a 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. Como lembra Jasinski, 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, trata-se apenas de um olhar sobre o espaço físico por onde passa a personagem, fica latente, ainda, que tal procedimento 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 e das ações mercadológicas empreendidas em larga escala com fins comerciais, por meio dos produtos oferecidos pela tecnologia (no caso, o *outdoor* e a publicidade), a serviço do mercado.

Em 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 da narrativa 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, 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, que é dificultado por sua condição étnica, pois é negro. 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. Nesse contexto, as personagens tomam determinados produtos como potencialmente capazes de lhes conferir alguma notoriedade social e 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, o que não deixa de ser tratado com profunda ironia pelo narrador-protagonista. Quando se trata de personagens femininas, tais objetivos se relacionam ao reconhecimento de 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 a história narrada. 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 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 –, elas 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*, relaciona-se, 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 história narrada elas se dão conta disso, em meio ao espetáculo no qual, 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 nos filmes a que assistiram (e que 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 por ambos os escritores de uma tradução crítica capaz de recuperar o caráter humano da comunicação que as envolve, 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 na linguagem, além de, claro, realizarem-se como estrutura diegética. 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 significante primário é a felicidade – “*eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad*” (PUIG, 1984, p. 175, trecho de letra de tango) –, por outro, essa suposta identificação acrítica imediata constitui, paradoxalmente, uma espécie de alteridade, em que o sujeito afirma 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 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 1972], fazem-no no interior de uma cultura de massas que em grande parte já se consolidou. Por 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, *Boquitas pintadas* e *Onde andará Dulce Veiga?* proporcionam um repensar do modo como concebem o tempo, em suas narrativas, e a forma como realidade e ficção afetam-se, complementam-se e determinam-se mutuamente. Podemos, então, constatar um conceito de tempo pautado na simultaneidade e caracterizado pela espacialização do elemento temporal, que se configura nos romances e que mobiliza para o espaço da narrativa tanto elementos estritamente ficcionais quanto fragmentos característicos do contexto de suas épocas ou da época ambientada nas narrativas – 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 são assimilados nas narrativas 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   completa que se tem a impressão de que as categorias temporais da arte moderna devem ter surgido do srito da forma e das potencialidades oferecidas pelos *media*. Como procedimento escritural, a montagem cinematográfica e, mesmo, jornalística, a fragmentao do tempo, do espaço e da própria matéria narrada por esses suportes e a interpretao fragmentada e móvel das formas espaciais dos produtos oferecidos pelos *media* são o recurso que acentua, na chamada “era do filme” (HAUSER, 1972), a simultaneidade dos conteúdos na consciência e o fluir dos períodos simultâneos da vida.

Os romances de Abreu e de Puig alcançam tal efeito de simultaneidade e, por vezes, de aproximao do real, na medida em que seu olhar crítico colabora para apontar o jogo de manipulaes e posies sociais que envolve suas personagens e os lugares socioculturais que elas ocupam. Além disso, os autores mobilizam para suas narrativas fragmentos documentais da condio do homem do século XX em um contexto mais amplo, ocidental (ao menos), o que insere tais narrativas, ainda, no sistema de produo cultural em escala mundial 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, econmica e social que, na era de trocas culturais e de forte envolvimento comercial que caracteriza o Ocidente ps-anos 1960, torna todo produto da cultura um documento das condies de produo do(s) discurso(s) que cada um desses produtos mobiliza. Sem distinguir entre grandes e pequenos acontecimentos, o intelectual latino-americano dos anos 1970-1980, ao menos aquele que pode ser identificado a certa vertente escritural experimentalista situada no âmbito do pós-*boom*, expressa-se em relao às problemáticas que lhe são pertinentes, atuais e contemporâneas no âmbito de seu próprio campo de atuao: no caso da literatura, a partir do trabalho com a própria linguagem de que dispõem e que empregam.

Como se pode observar, os projetos escriturais de Puig e de Abreu fazem isso – cada um  sua maneira, mas em razão de um conflito comum: o de ser moderno no contexto latino-americano, em que a modernidade não se concretizou plenamente em seu aspecto social e político-cultural. E acabam por expressar, também, a crise da modernidade artística. De certo modo, seus textos literários, ao se articularem e ao questionarem, permanentemente, o estatuto da linguagem que mobilizam, seja no plano da enunciao, em Abreu, seja no procedimento de incorporao, em Puig, constroem, por um lado, uma realidade autossuficiente, a realidade da linguagem do e no texto literário, que se autorrefere e, então, institui-se como um meio autnomo de expressão; mas, por outro lado, ao se construir por meio de procedimentos de intensa referência a outros meios de expressão ou comunicao e a outras linguagens, citaes a elas, transposies de seus códigos e de seus modos de composio, tais textos expressam, também, o fato de que, para sua sobrevivência como arte expressiva afim a seu próprio tempo, sua literatura não pode dar as costas

às forças exógenas que são significativas para as representações do indivíduo de sua época, potencialmente expressivas das conquistas, das angústias e dos problemas que lhe são contemporâneos.

Ambos os escritores, cientes de que a produção literária experimental latino-americana 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. 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. 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 sua época, que não dispõe de elementos simbólicos que lhe ofereçam, tranquila e plenamente, a sustentação de um mundo e de uma identidade totalizadores, estáveis, fixos.

ALVES, W. Montage as constructive procedure in *Boquitas pintadas*, by Manuel Puig, and *Onde andaré Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 185-201, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this article, I analyze the use of cinematographic procedures by Manuel Puig and Caio Fernando Abreu in their novels Boquitas pintadas and Onde andaré Dulce Veiga?, respectively, especially the montage, as it is understood in the mass media field. At the same time, the authors indicate a critical thought regarding the Latin American novel and its language, as well as the actions of the cultural industry and media into social relations, or, moreover, their dialogue with politics and authoritarianism in the decades of 1960 to 1980.*

■ **KEYWORDS:** *Caio Fernando Abreu. Manuel Puig. Mass media. Montage.*

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Onde andaré Dulce Veiga?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HAUSER, A. A era do filme. In: HAUSER, A. **Historia social da literatura e da arte**. Trad. De Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jo, 1972. p. 1113-1151.

ILHA das flores. Direção de Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989 (13 min.).

JASINSKI, I. **O olhar cinematográfico e a voz do enigma:** Uma leitura de *The Buenos Aires affair* e *Onde andar  Dulce Veiga?*. Curitiba: 1998, 210 f. Disserta o (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, 1998.

J TRIK, N. Destruic o e formas nas narra es. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

JOZEF, B. **O espaço reconquistado:** linguagem e cria o no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

METZ, C. **A significac o no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Edusp, 1974.

PUIG, M. **Boquitas pintadas**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

REISZ, K.; MILLAR, G. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1978.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Lisboa: Europa-América, 1963.

SAER, J. J. A literatura e as novas linguagens. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 307-323.

UM HOMEM com uma câmera [Tchelovek s kinoapparatom]. Dire o de Dziga Vertov. União Soviética, 1929 (68 min.).



