

**VARIAÇÕES DO *KITSCH* NOS ROMANCES *BOQUITAS PINTADAS*,
DE MANUEL PUIG, E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO F.
ABREU**

*Wanderlan da Silva Alves**

RESUMO:

Analizamos a *guaranguería* e o *camp*, dois desdobramentos do *kitsch*, em Manuel Puig e em Caio Fernando Abreu, de modo a observar a abertura que tais procedimentos criam para a reflexão acerca dos processos de hibridação nas formas e nos discursos, por vezes, conflitantes, mobilizados pela produção literária experimental desenvolvida pela literatura latino-americana dos anos 60-80, aproximadamente.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; Camp; Guaranguería; Hibridação; Manuel Puig.

Marcadas pela abertura a códigos e discursos diversos do âmbito literário, as obras do argentino Manuel Puig e do brasileiro Caio F. Abreu investem na experimentação formal e na incorporação de formatos textuais, linguagens e discursos veiculados pelos *mass media* no cotidiano, promovendo, desse modo, um importante debate acerca dos processos de desenvolvimento e de transformação tanto do campo estético quanto social nos quais suas obras são produzidas ou que são representados nelas. Nesse sentido, em *Boquitas pintadas*, publicado em 1969, e *Onde andará Dulce Veiga?*, de 1990, de Puig e de CFA, respectivamente, os autores exploram, criticamente, como matéria literária, o *kitsch*.

O *kitsch* constitui uma noção estreitamente vinculada à oposição entre arte e não arte (vanguarda X *kitsch*) cujo sentido moderno surge no século XIX (MOLES, 1972),

* Universidade Estadual Paulista (UNESP/SJRP). Mestre em Letras e doutorando em Letras pela UNESP/SJRP. Bolsista do CNPq.

associado, pejorativamente, ao inautêntico, razão pela qual representa, em geral, o oposto dos valores defendidos pela arte e pela crítica modernistas ou vanguardistas, presas às ideias de originalidade e de autenticidade, valores importantes aos movimentos artísticos modernos. No plano histórico e sociológico, o *kitsch*, segundo Moles (1972), costuma ganhar vulto, normalmente, em períodos em que a ideia de prosperidade está marcada pelo sentimento (por vezes aparente) de opulência, ante o qual, no entanto, o indivíduo se contenta com a imitação servil e acrítica de modelos tidos, num determinado momento, como expressivos de certo gosto ou valor vinculado a padrões estéticos ou ao *status quo*. Por essa razão, o autor associa o desenvolvimento de uma atitude *kitsch* por parte dos indivíduos ao da sociedade burguesa, a partir do século XIX, na qual as relações entre os indivíduos e os produtos e bens de consumo ou simbólicos seguem uma dinâmica em que se produz para consumir, o que, sob tal perspectiva, impediria uma relação crítica e dialética entre o indivíduo e o objeto, pela própria velocidade e efemeridade de tal fluxo, nas sociedades modernas.

Para Moles (1972), o empilhamento de objetos e estilemas, bem como sua agrupação ou heterogeneidade imotivada, sua antifuncionalidade, sua inadequação pragmática e a acumulação produzem o efeitoismo, a serialização, a ornamentação e o excesso que são características próprias do *kitsch*. A “arte da felicidade”, na expressão do autor, é, segundo ele, apenas o meio termo entre o médio e o desmedido.

Como se pode observar, a definição paradigmática do *kitsch* está marcada por termos e valores afins à arte moderna, de modo que, sob tal acepção, se estabelece uma relação unilateral entre arte e *kitsch*, na qual, por um lado, se pressupõe a autonomia entre os indivíduos e os objetos e, por outro, a separação estanque entre ambos os universos, identificados, no plano estético, com as noções de alta e baixa cultura. Desse modo,

Transformada em conceito entre o final do século XIX e o início do século XX, a palavra *kitsch* serviu para a identificação e a classificação de obras e de objetos que apresentavam – segundo uma concepção de arte como atividade desinteressada (Kant) e de obra como o resultado equilibrado de uma articulação orgânica de elementos contrastivos (Aristóteles) – um desequilíbrio entre os elementos e a função estéticos e aqueles elementos e funções ligados

a outros sistemas de valor (comerciais, políticos, morais, religiosos, pedagógicos, etc.).// Esse desequilíbrio caracteriza-se pelo assujeitamento da função estética – concebida como necessariamente autônoma no que se refere à produção e à identificação da arte – aos interesses, invariavelmente comerciais ou propagandísticos, dos outros sistemas de valor que, valendo-se dela como estratégia, procuram afirmar-se comercial e/ou ideologicamente (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 34-35).

No entanto, o próprio desenvolvimento das artes e o amplo questionamento sofrido pelas concepções teleológicas acerca da história e do tempo, no âmbito da crise da ideia de modernidade e dos diversos modernismos, a partir dos anos 40 do século XX, aproximadamente, promoveram uma complexificação semântica e conceitual em relação ao *kitsch* e em relação ao tratamento conferido pelas artes pós-vanguardistas aos estilos e objetos tradicionalmente considerados *kitsch*, a partir dos anos 60, aproximadamente. Nesse sentido, o campo semântico do *kitsch*, que extrapolava o campo das artes e alcançava comportamentos, atitudes, moda, decoração de interiores, etc., passa “a exigir um processo de relativização que, se não o elimina como instância conceitual, exige a avaliação crítica do ponto de vista a partir do qual ele é definido, a crítica do discurso que dele se vale” (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 42-43).

Desse modo, o conceito de *kitsch*, paradoxalmente, entra em crise, no contexto de questionamento das utopias modernistas e de emergência de discursos que apontam para o pós-moderno, no início da segunda metade do século XX, porém não desaparece como referência analítica no estudo da arte e de seus procedimentos, sendo, por vezes, mobilizado, no plano construtivo das obras artísticas, como mecanismo de crítica alegórica, paródica ou irônica tanto dos materiais incorporados pelas tendências artísticas pós-anos 50 quanto da crítica que essa arte suscita, inicialmente, ante os paradigmas de juízo e de valor modernos e modernistas ainda persistentes no horizonte dos críticos.

É sob essa acepção crítica que os romances *Boquitas pintadas* e *Onde estará Dulce Veiga?* operam uma aproximação ao *kitsch*, na qual os desdobramentos deste cumprem a função de identificação de lugares sociais e culturais a que as personagens almejam ou a que estão condicionadas, pelas relações de poder (econômico ou social) em que se veem envolvidas (ALVES, 2009). Tais narrativas recriam, literariamente, dois desdobramentos

desse universo *kitsch* – a *guaranguería* e o *camp* – em cujo processo a hibridação de formas linguísticas e textuais e de discursos cria, também, implicações estéticas e ideológicas, na medida em que o universo representado em tais narrativas trata de contextos de transição entre a modernidade e os questionamentos por que ela passa, desde os anos 60, aproximadamente, e os modernismos ou vanguardas e a crise do moderno, no plano artístico. Quanto a isso, ambos os romances se constituem em núcleos de múltiplos diálogos, pois vinculam-se tanto à primeira metade do século XX – e, portanto, dialogam com a temporalidade associada, historicamente, ao alto modernismo, no plano interno de suas narrativas –¹ quanto à crise do moderno e das vanguardas, a que *Boquitas pintadas* e *Onde andará Dulce Veiga?* se relacionam pelo contexto e pela época em que foram escritos e publicados, bem como pela perspectiva de aproximação ao leitor e de adesão (ambígua e crítica) aos produtos da cultura de massa, que configuram suas narrativas como produtos mercadológicos, também. Nesses romances, as modulações do *kitsch* se vinculam, ainda, a uma ideia vaga de Estado e ao capital, na medida em que as personagens cujos universos estão pautados pelo *kitsch* encontram nos produtos que consomem ou aos quais aspiram, em geral bens de consumo ou simbólicos promovidos pela indústria cultural, uma apologia da sociedade, que opera instando o indivíduo a estar de acordo com a ordem estabelecida e a não refletir sobre ela (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).²

¹ Cabe observar que a narrativa de *Boquitas pintadas* é ambientada na Argentina da primeira metade do século XX, mais especificamente entre os anos 30 e 50, aproximadamente, e a de *Onde andará Dulce Veiga?* se vincula, por um lado aos anos 40/50, especialmente pela relação que a narrativa estabelece com a era do rádio e a música da época, e, por outro lado, se vincula aos anos da ditadura militar e, também, de sua abertura política, já nos anos 80, portanto.

² Na verdade, 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. Tal período, inquestionavelmente capitalista, já 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, a Argentina 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

Nesse sentido, as modulações do *kitsch* que ambos os romances realizam constituem em um modo, certamente ambíguo e questionável, mas nem por isso ilegítimo, de representar o outro na esfera social, bem como de dar voz e espaço, no plano discursivo, a categorias em geral desprezadas pela tradição cultural, ou vistas por ela como menores, a partir da promoção de uma abertura dialógica às classes pobres, suburbanas e provincianas. Por essa via, tais narrativas procuram vincular, por meio da representação de suas personagens, a presença simbólica de uma ideia de poder (ora associado às instituições governamentais, ora à sexualidade, ora ao capital) ao gosto ou ao estilo *kitsch* de suas personagens. Em geral, tal vinculação se dá pelo contraste entre os desejos das personagens e suas poucas chances de satisfação plena de tais desejos, que as leva a buscar justificativas (mesmo que inconscientes) de sua não realização no âmbito das estruturas e das

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, consequentemente, 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, que se torna mais visível 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 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.

normas sociais vigentes, no caso das personagens de Puig, ou, em se tratando das de Caio F. Abreu, as leva a uma atitude ambigualmente contracultural, a qual, no entanto, não as protege da violência simbólica que as acomete cotidianamente, na tensão entre seus desejos físicos e sua degradação corporal, suas aspirações intelectuais e sua realidade subalterna, e enfim, no choque entre o ser e o parecer que compromete sua individualidade, em razão das mascaradas sociais sob as quais se encontram no tecido social.

***Guaranguería* – representações de *personae* em busca de uma voz**

O intelectual espanhol Ortega y Gasset escreveu, ainda nos anos 1920, um texto intitulado “Intimidades”, em que apresenta suas observações acerca dos pampas, falando do argentino (ORTEGA Y GASSET, 1967). O ensaio coloca alguns questionamentos importantes para a discussão acerca do *kitsch* na representação da vida do argentino da primeira metade 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, indivíduo e papéis sociais ao comportamento do pampeano. Sua premissa básica é a seguinte:

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).

A proposição é um pouco extrema – e parece ser, na verdade, a promessa de toda a América Latina, desde a colonização –, mas nos permite pensar o excesso, o exagero e a desarmonia que resultam no *kitsch* constitutivo do universo representado pelas personagens em *Boquitas pintadas*, e em alguns desdobramentos desse procedimento, que se parti-

cularizam quando nos detemos nas especificidades que marcam o contexto histórico-cultural da Argentina da primeira metade do século XX, época em que a narrativa do romance é ambientada.

Ortega y Gasset dá destaque, no trecho referido, ao *homo oeconomicus*, um componente que, relacionado ao *kitsch*, está associado à problemática do desejo e das implicações da mobilidade social na América Latina. Em tal contexto, os indivíduos representados na narrativa de Puig, por vezes se veem, então, no impasse entre o desejo de ascender social e culturalmente e as poucas chances de isso acontecer, dentro das condições político-econômicas e sociais que sustentam as relações interpessoais (públicas e privadas) no âmbito latino-americano, ao menos desde que aqui chegou o primeiro europeu. No entanto, o texto de Ortega y Gasset traz-nos mais um dado relevante: a promessa como constitutiva do lugar deslocado que impede o indivíduo de distinguir o que, de fato, ele vive daquilo que ele projeta, o que pode fazer com que ele tome suas projeções como substitutos de sua realidade individual, histórica e socialmente situada. O choque que se cria nesse processo, que estabelece uma forte tensão entre homogeneização e diversidade, está no fato de que, se as promessas não se cumprem, o indivíduo cai num vazio, vivendo das idealizações e representações de seus desejos, por vezes sem possibilidades de realização plena no âmbito de suas relações intersubjetivas.

A contribuição, de fato, do texto de Ortega y Gasset está em associar esse traço que ele atribui ao argentino a certo entusiasmo pela ideia de Estado. E esse aspecto está relacionado, também, ao processo histórico de constituição da própria ideia de uma nação argentina. Lá,

apesar de que, já em 1880, estavam delineadas as instituições do Estado, em seus traços básicos – o sistema fiscal, o judiciário, o administrativo –, em muitos casos elas eram apenas esboços que precisavam ser desenvolvidos, [mas] o Estado se associou, inicialmente, aos setores particulares [e], à medida que seus recursos foram aumentando, foi expandindo suas próprias instituições, de modo que adquiriu consistência e solidez muito antes da sociedade (ROMERO, 2001, p. 18).

Nesse sentido, o excesso que desemboca no *kitsch*, em *Boquitas pintadas*, pode ser

lido, entre as suas diversas possibilidades, como representação da configuração de uma identidade e de um modo de ser cuja tensão criada leva-nos a refletir sobre como os indivíduos se comportam na relação social, quais relações lhes permitem harmonizar-se com ela e quais são inconciliáveis com suas condições, desejos e projetos individuais (CANCLINI, 2003). E é na língua que vamos encontrar um elemento significativo para essa discussão: o conceito de *guarango*.

Gobello (1978) apresenta-nos o termo como sendo de origem genovesa, cujas acepções principais relacionam-se a grosseiro, incivil, à condição do comandado que, posteriormente, se aproxima da noção de mandão. Segundo o autor, o termo constitui um argentinismo típico. Nesse sentido, as representações do *guarango* associam o funcionamento de sua vida, seu aparelho corporal e espiritual, a certo afã pela riqueza e pelas posições de destaque e de comando que o colocam em permanente estado de sítio. Tal situação se sustenta na medida em que mostra aos demais (de seu círculo de relações) o(s) lugar(es) social(is) que ocupa, segundo a argumentação de Ortega y Gasset (1967). Desse modo, sua intimidade não se torna facilmente visível, dadas as máscaras por meio das quais o *guarango* se mostra ao outro. O *guarango* se constitui, desse modo, na representação desse indivíduo marcado pela excessiva ideia de si mesmo como expressão da realização pessoal e mostra de sua integração social. Tal representação se projeta como um desdobramento do *kitsch* porque se configura numa acumulação de estilos e valores simbólicos que, sob a perspectiva das personagens que o empregam, visa a integrá-las ao universo social que pretendem, no entanto, resulta no descompasso entre o afã da realização pessoal (que fica restrita à aparência ou ao microcosmo da personagem) e, paradoxalmente, e sua real condição de não integração social e de insatisfação pessoal, em geral no plano amoroso ou em sua relação com o tempo presente.

O vínculo entre o *kitsch* e a *guaranguería* se mantém, ainda, em *Boquitas pintadas*, pela relação das personagens com o sexo e com a ideia de morte, pois, como observa Franco Junior, resenhando Hermann Broch, o *kitsch* “sempre esteve voltado para a fuga idealizada de dois aspectos da realidade com os quais se defronta a arte: o sexo e a morte” (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 37). No romance em questão, o excesso de sentimentalismo

mo na concepção das personagens femininas acerca do amor, bem com a nostalgia de uma ideia ilusória de felicidade identificada com o passado de sua juventude – problematização que decorre da morte da personagem Juan Carlos, em torno da qual se desenvolve a narrativa e à qual se ligam todas as demais personagens do romance – aponta para uma manifestação do *kitsch* que, além disso, está vinculado aos costumes, gostos e comportamentos do pampeano rural ou recém chegado à grande cidade. Tal representação híbrida instaura o efeito ostensivo (cujo efeito é, por vezes, cômico) que caracteriza a *guaranguería* como representação de um estilo ou um modo de se apresentar o qual aponta para o querer ser das personagens, ao mesmo tempo em que denuncia sua impossibilidade. Nos termos de Ortega y Gasset (1967), o *guarango* é um indivíduo que se projeta em alto grau, e para isso recorre à criação de um efeito estético de ostentação, que se manifesta em sua aparência pessoal e nos ambientes representativos de sua intimidade.

De certo modo, nossa hipótese de leitura, aqui, sob uma perspectiva que assume tais condições sociais como parte de um processo de constituição histórico-cultural, nos oferece a possibilidade de empreender leituras abertas e plurais de mesclas históricas e a construção de projetos livres da tendência de ‘resolver’ conflitos multidimensionais (CANCLINI, 2003), que se mostram produtivas na medida em que nos permitem refletir sobre as implicações humanas e estéticas que o romance de Puig coloca em pauta, ao assumir a *guaranguería* como matéria de representação em sua produção literária, na medida em que sua narrativa tanto parodia, criticamente, os costumes e o costumbrismo característico das representações de uma ideia da Argentina da primeira metade do século XX quanto problematiza o próprio universo representacional parodiado e, ainda, o que seu romance emprega, nesse caso, de feição *kitsch*, isto é, a elaboração feita por Puig coloca em questão a condição histórica, logo passível de crítica, da própria matéria literária e de suas formas de representação da realidade.

Retomando, pois, a noção de *guarango* e associando-a às personagens de *Boquitas pintadas*, podemos afirmar que ele não se dá a ver nem se deixa compreender tranquilamente, e se vê ante uma permanente e intensa dificuldade de comunicação com o outro. Restrito em suas possibilidades de comunicação plena dotada de subjetividade, o *guarango*

deixa-se comunicar por sua imagem, razão por que, sob esse ponto de vista, assume, mesmo que inconscientemente, uma vivência à luz da idealização e do efeito. A dificuldade de comunicação, portanto, se deve a que “nós procuramos sua intimidade, mas ele nos apresenta sua imagem ideal, seu papel” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 661), o que acaba criando uma imagem algo mitificada do indivíduo, que, de certo modo, colabora para a constituição das amplas classes médias argentinas, desde fins do século XIX. Como salienta Romero, na jovem nação argentina da primeira metade do século XX, apesar de ser significativa a marca e a presença do estrangeiro,

os argentinos, diante da massa de estrangeiros, manifestaram certo desejo de fechar-se entre si, recordar seus antepassados, voltar-se para os sobrenomes e a procedência e, quando podiam, fazer disso uma ostentação útil para marcar as diferenças – o que, talvez, para os modelos europeus, soasse vulgar e grosseiro (ROMERO, 2001, p. 29).

Ou, então, soasse *kéitsch*. E, então, nos aproximamos do contexto literário que investigamos em Puig. Se buscarmos, então, observar as relações amorosas, em *Boquitas pintadas*, a partir dessas considerações, vamos notar que, nelas, os papéis sociais atuam impedindo a concretização plena do desejo e do sentimento das personagens, ou falsificando-os.

O álbum de fotografias de Juan Carlos, que encontramos no terceiro capítulo do romance, nos aponta essas relações. As referências estão quase sempre politicamente situadas, todas elas sob o título de “MI PATRIA Y YO”: “‘A la escuela, como *Sarmiento*’, ‘*Cristianos sí, bárbaros no*’, [...] ‘*Sirviendo a mi bandera*’, ‘*Compromiso del gaucho a su china*’, ‘*Los confites del casorio*’” (PUIG, 1984, p. 37 – grifos nossos). Como se percebe, mesmo com o bom humor patente na narrativa de Puig, em todos os casos temos referências, comportamentos ou instituições como base dos acontecimentos. Se refletirmos, rapidamente, sobre a ideia-chave de poder na conformação da sociedade argentina, estabelecendo um diálogo entre o texto de Puig e a história, notamos que, diante da ação dos setores populares (como as sociedades de ajudas mútuas) com seus projetos de sociedade alternativa, especialmente entre os grupos estrangeiros e as organizações religiosas, o

Estado argentino empreendeu um intenso e triunfante combate, com vistas a um maior controle de sua organização, em nome do progresso. Desse modo, esse processo foi ganhando corpo, por exemplo, com as leis de registro civil, de matrimônio, e, paulatinamente, tomando conta da vida dos indivíduos, desde seu nascimento até sua morte, que, até então, eram regulados pela Igreja, o que, de certo modo, Puig parodia, na representação da época, por meio de suas personagens. Tal processo culmina com a obrigatoriedade do serviço militar e com a instituição da escolarização básica, pública, gratuita e obrigatória, assumida pelo Estado argentino, por meio da qual, de fato, o Estado substitui tanto a Igreja quanto as instituições coletivas na regulação da vida da população (ROMERO, 2001).

Começa a se delinear, em certa medida, uma relação em que a ideia de um poder regulador e homogeneizante está muito presente na vida do indivíduo – e aqui voltamos indivíduo representado na narrativa de Puig, por meio de suas personagens –, o que minimiza suas experiências pessoais, porque os lugares institucionais onde o homem (em oposição à mulher) vive se sobrepõem a suas experiências. Ocorre, no entanto, que, dado o intenso contato com outros povos e nações, por vias comerciais, informacionais e intelectuais, no processo de consolidação das próprias instituições geridas pelos Estados modernos, “as fronteiras estanques estabelecidas [por eles] se tornaram permeáveis. Poucas culturas podem ser descritas [então] como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (CANCLINI, 2003, p. 12), o que, potencialmente, cria um espaço em que, apesar de haver uma forte atuação controladora, torna possível, também, o surgimento de alternativas para o indivíduo, em meio às tentativas institucionais de homogeneização. Nesse sentido, mesmo mostrando-se sob esse universo politicamente situado, Juan Carlos, personagem em torno da qual se desenvolve a narrativa de *Boquitas pintadas*, é o único, na narrativa, que consegue, quando se torna adulto, buscar um caminho menos marcado pelo convencionalismo e pelas leis morais que teve por modelo. Na verdade, ele chega a parecer um homem de pouca índole, por causa de suas inúmeras relações amorosas, entre elas, com mulheres mais velhas que ele, já viúvas, ou com outras jovens demais, com as quais, inclusive, se vale de sua astúcia

para alcançar seu objetivo real (o sexo), caracterizando o que a lei poderia até mesmo considerar como uma violação sexual. Distintamente, por exemplo, de Pancho, personagem que, ao longo do romance, se aproxima ainda mais da máquina estatal, assumindo o papel de oficial da polícia e, no plano amoroso, mantém seus desejos irrealizados (nunca conseguiu estar com Nélide, a não ser em pensamento), ou os realiza apenas parcialmente, às escondidas, com Mabel, mas sofre a pena máxima (a morte) pela infração às leis, de que, aliás, é um símbolo. Essa diferença nos desfechos se deve a que a “multiplicação de possibilidades para a hibridação não implica indeterminação nem liberdade irrestrita. 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).³

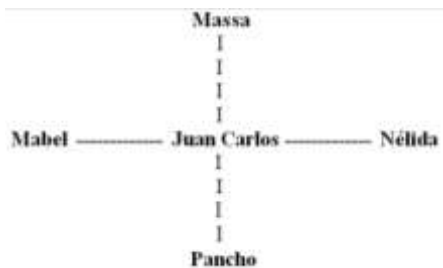
Ou seja, no caso de Pancho, a (aparente) coexistência de vários lugares sociais e discursivos, em vez de lhe proporcionar o prazer (num sentido amplo de gozo social, sexual e cultural), pune-o por estar em desacordo com o mundo de aparências no qual as personagens do romance vivem, sob as determinações rígidas das estruturas sociais que, além disso, dificultam, para as personagens, a tomada de consciência de si e do universo em que estão inseridas. No caso específico da personagem Pancho, é expressivo o jogo que se cria, pois, enquanto, na ordem do desejo físico, Pancho é superior a Cecil, o inglês noivo de Mabel, e, por isso, ele a atrai, na ordem social ele é inferior a Cecil, e a relação dele com Mabel está condenada ou ao fracasso ou ao anonimato, como, de fato, ocorre.

No pólo feminino, as mulheres, em *Boquitas pintadas*, são impedidas de alcançar

³ A personagem Pancho, de *Boquitas pintadas*, é exemplar dessa situação. É marcante o contraste entre sua a casa – pobre, em construção ainda, sem piso, o equivalente a um barraco, em português – e sua cama, que “tenia un elástico a resorte”, a qual, por sua vez, se afasta totalmente dos demais 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. A mascarada social que reveste seu gesto está no fato de que, como descobrimos depois, esse luxo lhe custou um mês de salário, portanto um verdadeiro sacrifício, mas, salvo dentro de sua casa, ele continua sendo o mesmo pedreiro marcado pela condição étnica – é um negro –, cujos traços, na história narrada, nada têm a ver com a suposta delicadeza, distinção e polidez de estilo a que ele almeja e que a cama parece representar para ele.

seu objeto de desejo (amor ou prazer) porque não há identificação entre as posições sociais delas e as dos homens que procuram (como é o caso de Mabel, dividida entre o prazer – Pancho – e o *status* social – Cecil), ou elas não conseguem desvencilhar-se da condição submissa e dependente em relação ao homem/marido em suas vidas. Essa é a razão por que resignar-se com um marido que lhes dê abrigo, sustento e proteção torna-se, para elas, a única alternativa, como ocorre com Nélide (que se casa com Massa, mas vive o resto de sua vida presa às recordações de Juan Carlos) e com Rabadilla, em alguma medida, já que ela não consegue casar-se com Pancho, mas mantém-se ligada a ele, na esfera do desejo, mesmo frustrado. Podemos notar, então, que, no âmbito amoroso, as personagens de *Boquitas pintadas* ocupam posições sociais muito marcadas e, de modo geral, inamovíveis.

Tais relações podem ser ilustradas pela representação abaixo. Nela, temos, na horizontal, Mabel e Nélide, que disputam/desejam Juan Carlos, e nesse aspecto ocupam a mesma posição, mas se afastam em relação à posição social. Pancho e Nélide são inferiores em relação a Mabel e Massa, do ponto de vista econômico-social, e é desse distanciamento que resulta a relação, necessariamente disfórica, de substituição do objeto de desejo, na qual Mabel deseja Pancho, como substituto de Juan Carlos, mas não pode ter nenhum dos dois; Juan Carlos, porque não se enquadra nesses lugares fixos, e Pancho porque está aquém de suas aspirações sociais; Nélide se casa com Massa, mas, mesmo casando-se, nunca o amará realmente, pois ela ama Juan Carlos. Desse modo, temos:



As personagens compõem, desse modo, universos que nunca se tocam naturalmente, e a única delas com acessibilidade a todos esses lugares díspares é Juan Carlos,

porque não pertence a nenhum deles e, ao mesmo tempo, dialoga com todos esses lugares, pois também tem aspirações burguesas, como Mabel, Massa e, mesmo, Pancho, mas não assume os valores comportamentais em nome da moral e dos bons costumes, e tem uma origem humilde como a de Pancho e Nélide. Ele atua, portanto, como eixo cujo estado de hibridação que lhe é característico conecta os triângulos. De algum modo, essas relações incapazes de conciliar desejo social e desejo amoroso tornam as personagens de *Boquitas pintadas* más amantes, e isso colabora para a frustração que marca suas vidas sentimentais.

Mas essa relação, até aqui vista, tem como pólo norteador o homem, que ainda é o ponto de referência para os desfechos amorosos em *Boquitas pintadas* – negativo entre Mabel e Pancho, porque ele não alcançou a condição social dela, e negativo entre Massa e Nélide, porque ele não atende às aspirações amorosas dela. No entanto, na mulher também vamos encontrar uma projeção singular do *kitsch*, associado à *guaranguería*, nesse romance. Vejamos algumas imagens da mulher, em *Boquitas pintadas*:

sobre los muslos de ellos sentadas dos mujeres jóvenes, con escotes bajos, carnes fatigadas, rostros desmejorados por los afeites excesivos y al fondo del mostrador del bar almacén cargado de damajuanas, una barrica de vino, estantes con latas de conservas, paquetes de especias, cigarrillos, botellas; // la [...] muchacha de la fotografía [...], sentada en pose de estudio fotográfico, pero con la misma expresión indiferente, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello más largo lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas (PUIG, 1984, p. 40).

Além do efeito *kitsch* resultante do contraste das personagens com o ambiente e o acúmulo de objetos díspares no mesmo espaço, notamos como característico, nesse trecho, o comportamento da personagem, marcado pelo excesso e por um tom decorativo que assume um caráter teatralizado e interfere em sua aparência, prejudicando-a, inclusive, e caracteriza todo um modo de ser. O excesso nas vestimentas sugere uma atenção desmedida em relação a si mesmas, relacionada ao desejo de ser algo admirável, superlativo, único, que se torna um modo de ser que caracteriza o *guaranguismo*. Ele está diretamente associado ao descompasso entre uma experiência de vida marcada pelo espaço

rural e a inserção brusca do indivíduo no ambiente urbano e, ainda, pelas autoritárias estruturas e normas sociais sob as quais vive, tensão que a trama do romance de Puig recupera, no âmbito da representação literária. No caso da *Buenos Aires* do início do século XX, um espaço marcado por vitrines, lojas, quadros etc., impressiona pelo excesso e torna-se moda. Puig retrata, pois, em seu romance, a transição de personagens femininas para os grandes centros (de Coronel Vallejos – cidade ficcional criada pelo escritor, a partir de General Villegas, cidade em que ele próprio nasceu – para os grandes centros urbanos de Buenos Aires e La Plata). O descompasso que observamos está relacionado ao choque de concepções acerca do belo, que, nesse espaço em transformação, se sobrepõem. O efeito resultante é o choque ocasionado pela inserção brusca das personagens num espaço urbano marcado pela ideia de progresso e de um estilo de vida burguês que contrasta com sua experiência pessoal. Trata-se, justamente, de uma contradição entre a tentativa do indivíduo de encontrar um lugar e um modo de expressão que o reconheça e legitime na esfera social e a máscara social que oblitera sua realização e compromete sua individualidade, na estratégia adotada.

As personagens femininas de *Boquitas pintadas*, de um modo geral, tomam como modelo de beleza concepções que caracterizaram a moda do século XIX, na Europa, mas não se dão conta de que estão inseridas num contexto em que a natureza que lhes serve de modelo já é uma criação humana, a realidade urbana do início do século XX, da cidade de Buenos Aires em pleno processo de modernização, na qual a narrativa se ambienta. De certo modo, temos, novamente, aquele eixo indefinido entre a modernidade tardia e a inserção da América Latina na contemporaneidade, seja no espaço argentino urbano (íntimo ou público), seja no comportamento dos indivíduos que o habitam. Note-se:

Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas. Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados, «María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires». A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. Debajo del vidrio de la

mesa una foto postal de la rambla La Perla de Mar del Plata, una foto postal de Puente del Inca en Mendoza y la fotografía de un joven grueso con cuidadas ropas de campo, al lado de un caballo y un peón que asegura la cincha. A los pies de la cama una piel de conejo veteadada de blanco, negro y marrón. En la pared opuesta a la cama una ventana con, a un lado, una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos movibles, y al otro lado una cómoda con espejo. Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada [...]. Otros adornos de las paredes: una pila bautismal de nácar, un grupo de tres banderines estudiantiles, una imagen de Santa Teresita tallada en madera y un grupo de cuatro fotografías con vidrio y marco tomadas en distintos momentos de un asado campero con la presencia de un joven grueso con cuidadas ropas de campo. En el centro del cielo raso una araña y la pared opuesta a la puerta de acceso enteramente ocupada por un ropero. Cama, mesa de luz, cómoda, espejo, araña y ropero del estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes prominentes; la repisa y los estantes para libros en cambio de madera lisa, clara y barnizada (PUIG, 1984, p. 41-42).

São imagens provenientes de modelos de folhetos, fotografias, filmes, vitrines, espaços rurais etc., que são requisitadas por essas personagens e se sedimentam, formando um espaço que se propõe criar um ar de superioridade em relação ao outro. Esse colorismo presente em *Boquitas pintadas* constitui uma manifestação caracteristicamente feminina de seu papel como mulher na Argentina dos anos 30/50. Como, oficialmente, ela exerce pouca ou nenhuma influência sobre o funcionamento das relações intersubjetivas e amorosas no espaço onde vive, ou seja, não tem voz audível para manifestar seus desejos e seu lugar, ela se vale da estratégia de esforçar-se por despertar certo fascínio e admiração, numa tentativa de marcar, também, um espaço legítimo para si, condição parodiada pelo romance de Puig, na representação da mulher. Desse modo, esse excesso de ornamentação funciona como uma maquiagem que visa a aproximar o humano de uma representação superior, digna de admiração e reconhecimento. Segundo a perspectiva das próprias personagens, por essa via, “a guaranga produzirá esses ruídos, acumulando cores e ornamentos chamativos em suas vestes [mas não só nas vestes], exagerando em seus modos, sem renunciar, por isso, à agressividade verbal” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 662), ou seja, mesmo que de modo questionável, poderá encontrar um modo de se repre-

sentar ante a coletividade, o que sustentará sua ilusão de individualidade e de reconhecimento.

Tal problemática desenvolvida por Puig, em *Boquitas pintadas*, coloca em tensão a relação entre suas personagens e as imagens que elas projetam de si mesmas, uma vez que elas paralisam suas vidas ao preteri-las em relação à imagem que fazem de si. A crueldade dessa situação está no fato de que, ao final, essas personagens percebem que estiveram a vida toda imersas em ficções, deixando de comunicar-se consigo mesmas e com o outro.

“A vida”, entre aspas – aproximações a uma sensibilidade *camp* em *Onde andar* Dulce Veiga?

Abreu, em *Onde andar* Dulce Veiga?, romance escrito entre 1985 e 1990 e publicado em 1990, explora o mau gosto de um modo consciente, irônico e auto-irônico e em tamanha intensidade, que o assume, inclusive, como uma sensibilidade crítica que se constitui a partir de certa predileção pelo inatural e pelo artificial, o que nos permite estabelecer uma aproximação de seus efeitos à sensibilidade *camp*. Aliado à construção de um ambiente em que as relações são marcadamente camufladas, ditadas pelo poder econômico e pelo potencial de consumo, como é o espaço em que se desenvolvem as relações interindividuais, nesse romance, esse procedimento funciona de modo a questionar, a partir de seus próprios códigos, a artificialidade das relações humanas junto às personagens, sempre presas a papéis e estereótipos sociais. A estratégia consiste em assumir que “Ser é Representar um papel” (SONTAG, 1987, p. 323). Segundo Susan Sontag, a gênese dessa sensibilidade, originária ainda no século XVIII, é também o universo *kitsch*, mas o *camp* está diretamente associado ao gosto na era da cultura de massa (SONTAG, 1987). Se, por um lado, não se separa por completo do universo *kitsch*, pois o integra, o *camp*, por ser empregado, fundamentalmente, de modo consciente pelos seus usuários, constitui uma verdadeira traição aos códigos tradicionais e à própria noção de gosto e, nesse sentido, se afasta da atitude *kitsch* mais característica, que crê que é inovação o que não passa de clichê. Em *Onde andar* Dulce Veiga?, a exploração dessa sensibilidade produz um efeito de agressividade, uma vez que teatraliza o universo apresentado, problematizando sua

naturalidade/artificiosidade. Nesse sentido, conforme Sontag, tal procedimento constitui uma “maneira de ver o mundo como um fenômeno estético” (SONTAG, 1987, p. 327), estilizado, em que não se busca propriamente a Beleza (em maiúscula), mas a exploração, no limite, dos artifícios que constituem o senso do belo cultivado pela tradição.

Desse modo, o lúdico se associa à estilização, tornando-se capaz de resultar em prazer estético. Então, o *camp* constitui mais uma tentativa de relativizar a oposição forma-conteúdo, tão sólida em nossos padrões de julgamento artístico. O *camp*, por jogar tanto com o chamado bom gosto (pois é este o modelo que se toma) quanto com o mau gosto, problematiza a oposição natural/inatural, de forma que realiza uma ação potencialmente politizada de descentramento da noção de valor, que é tomada como sendo tão artificial quanto o próprio gosto *camp*. Essa atitude rompe qualquer tentativa de dicotomizar a coisa e sua representação, uma vez que, no *camp*, o elemento significativo só existe porque há a representação. É por essa razão que “a marca do *camp* é o espírito da extravagância” (SONTAG, 1987, p. 337). É nesse sentido, também, que podemos entendê-lo como uma forma de satisfação, pois, ainda que nossos padrões de análise e avaliação artística se valham de valores e conceitos absolutos, numa era em que as operações de síntese são problematizadas, o *camp* não nega o arcabouço canônico instituído, mas, paralelamente aos padrões da cultura erudita tradicional, nos apresenta objetos, atitudes e experiências que não cabem nas medidas sustentadas pela tradição. Como se sabe um estilo difícil de classificar, ele apenas se apresenta como um padrão suplementar (SONTAG, 1987). O *camp* veicula, então, outro modo de ver a condição humana, outra experiência daquilo que é “ser” humano, sugerindo que, no universo das relações sociais, existimos por trás de determinadas intenções (quase sempre relacionadas à dignidade). Por isso, ele procura estabelecer uma outra relação com o sério, como nos diz Sontag, não de oposição, pois não teria espaço dentro dos padrões racionais ocidentais, mas, sim, assume o mesmo padrão de artificialidade destes, através da teatralidade.

Por meio da sensibilidade afim ao *camp*, a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* procura, por vezes, tornar exageradamente visível a força que determinados lugares sociais e estereotípicos exercem sobre a representação e, mesmo, a autorrepresentação de

suas personagens, como notamos no trecho seguinte:

Não foi difícil encontrar a casa de Rafic. [...] Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso, mas insuficientes para ocultar o grafite no muro daquele bolo de cimento coberto de antenas parabólicas. Com spray vermelho alguém escrevera Turcão Bundão, bem ao lado de um enorme falo esporrando notas de cem dólares. Rico como era, não entendi por que ele não mandava pintar ou raspar aquele negócio. Mas talvez, fui pensando, talvez achasse excitante aquele falo, aqueles dólares (ABREU, 1990, p. 112 – grifos nossos).

Como podemos observar, o lugar já assumido pela personagem, no caso Rafic, é destronado. “Turcão bundão” constitui uma forma de tratamento que agride tanto Rafic quanto os que vão à sua casa e se deparam com a inscrição no muro. Mas há que notar o gesto ambíguo resultante, pois o próprio Rafic, se, por um lado, é agredido, por outro, vê expresso na inscrição o traço que lhe dá vulto ante os demais, seu poder econômico, diretamente associado ao potencial sexual, razão por que, segundo a sugestão do narrador, o aceita. Numa sociedade machista e capitalista, esse grafite metafórico, de certo modo, o desejo de todos os homens: um enorme falo e muito dinheiro, ambos combinados de forma a garantir-lhes prazer. Mas há, também, a ironia de que isso reduz o poder Rafic a um falo e ao dinheiro, o que sugere que suas conquistas amorosas se devem, na verdade, à sua riqueza e ao interesse financeiro de suas amantes.

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 goztozô*” (ABREU, 1990, p. 81), inscrita no bar em que se encontra o “negrão rastafari” de que a personagem Jacyr fala, no décimo fragmento do romance, vai construindo uma ambientação caótica, quase bizarra. Essa pluralidade caracteriza, então, a urbanidade, no romance, e, de certo modo, cria o espaço ideal para a exploração do artificial. Tal procedimento aponta, também, para o fato de que o fenômeno da urbanização das grandes cidades implica, ainda, a segregação social e torna os grandes centros um espaço de desencontros e de separação. Nesse sentido, em Abreu, percebemos a agressão verbal nos termos de violência física ou psicológica praticada contra uma

personagem (FRANCO JUNIOR, 2008) – o próprio protagonista, por exemplo, em alguns momentos, é ridicularizado na rua, por sua aparente homossexualidade –, mas encontramos, também, outro desdobramento da imagem da violência, não propriamente verbal, mas ao código verbal em si. A transgressão dos padrões considerados cultos e o emprego de fórmulas e expressões consideradas vulgares e de baixo calão soam ainda mais agressivos quando escritos (e, mal escritos, talvez o efeito seja maior), uma vez que ocupam o lugar tradicionalmente designado ao elevado, culto. Ao subverter esse lugar, Abreu questiona-o, tornando-o plural, conflituoso e, talvez, democrático.

Não se pode, pois, desconsiderar que a narrativa desse romance se insere num contexto urbano diversificado, em que a justaposição dos padrões também aponta para certa influência mútua que um exerce sobre o outro. Suas personagens são, na verdade, representações que, como Rafic e, mesmo, Castilhos, o chefe do jornal *O Diário da Cidade*, onde o protagonista trabalha, vivem num universo intelectualista e, por meio dos códigos que consideram pertencer à intelectualidade, procuram elevar-se a uma condição elitista. Um exemplo da ambiguidade desencadeada por essa situação pode ser encontrado na situação seguinte:

[Eu] Estava começando a sentar ao lado dela para telefonar, quando Castilhos gritou:// – É a capa de sexta – e depois, sem levantar, mas com a voz muito empostada, num inglês tão perfeito que não entendi absolutamente nada, recitou: – "*Disable all the benefits of your country, be out of love with your Nativity, and almost chide God for making that countenance you are*".// O rapaz de preto deteve as mãos sobre o teclado.// – John Donne – arriscou.// A ex-bailarina russa bateu palmas:// – Fernando Pessoa.// Estava totalmente errada. Nos vinte anos que eu conhecia aquele jogo, em língua portuguesa Castilhos só admitia Camões. E certa vez, para surpresa geral, Florbela Espanca: "*Sempre da vida o mesmo estranho mal, e o coração a mesma chaga aberta*." Agora todos esperavam, olhando para mim. Era decisivo como uma prova iniciática.// Chutei:// – Shakespeare. Castilhos confirmou:// – *As you like it*. Ato quatro, cena um (ABREU, 1990, p. 17-18).

Supostamente conhecedor de outros padrões de gosto linguístico e literário, Castilhos, em seu ato, assume um gesto ambíguo que resulta puramente estético, visto que,

mesmo que se considere que sua citação a Shakespeare se deve ao suposto valor de autenticidade e, portanto, de gosto, a situação cria um efeito de jogo que, definitivamente, aponta para o fato de que a referência ao clássico, aí, não pode ser tomada totalmente a sério. E o jogo se reforça quando a maioria dos presentes não reconhece o autor dos versos em questão e ocorre uma sequência de “chutes”, na tentativa de acertar a resposta correta. Em certa medida, essa situação parodia o padrão dos jogos televisivos e dos programas de auditório, de perguntas e respostas. Nesse sentido, a “alta literatura” se torna, entre outras coisas, uma curiosidade, “prova iniciática” marcada pela ironia, mas, no procedimento, pouco séria, aproximando-se de qualquer padrão de linguagem, inclusive o popular e o vulgar, já que ambas ocupam o mesmo espaço (literário), no texto. Notamos, então, que, ao recorrer ao *camp*, a narrativa de Abreu problematiza o lugar da seriedade em nossa cultura e nas relações que ela governa. Desse modo, funciona como “a sensibilidade da seriedade fracassada”, num contexto em que, para continuar o mesmo raciocínio de Sontag, percebemos que a sinceridade não é suficiente, por apresentar-se como possivelmente planejada (SONTAG, 1987).

Diretamente relacionado à revisão dos lugares do sério e do não sério, mas também da verdade/sinceridade, em *Onde andará Dulce Veiga?*, está, ainda, o tratamento da linguagem e da sexualidade. Se, por meio da agressão ao leitor, a narrativa produz certo impacto, como no nome da banda de Márcia F., “Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas”, afim ao padrão roqueiro e contracultural que a banda assume, esse mesmo universo é composto por um excesso de *kitsch* que destoa do comportamento contracultural do grupo. Quanto a Márcia F., o narrador nos descreve como sendo “A prima-dona-pós-punk-pré-apocalíptica” (ABREU, 1990, p. 26). Mas, logo na sequência, flagra a banda ensaiando a música “Nada além”, sucesso romântico dos anos 40. É risível porque choca. É a junção, ao extremo, do rock à canção popular dos anos 40/50 – o que resulta em algo cafona. Toda a cena em que o narrador-protagonista da narrativa encontra Márcia F. pela primeira vez, a começar pelo comportamento agressivo dos membros da banda, sugere que o grupo cantaria uma canção agressiva, expectativa que é frustrada e subvertida quando Márcia começa a cantar a música “Nada além”. Márcia F., roqueira, revoltada,

dependente química, porta certa ambiguidade de comportamento que a aproxima da mãe, a cantora Dulce Veiga – aliás, essa música foi grande sucesso de sua mãe, no passado. Nesse sentido, a banda de Márcia F., por seu comportamento, aponta para a dificuldade de se assumir um estilo numa época em que a adoção de qualquer estilo, como tal, é questionável, exatamente porque não se pode divisar, tranquilamente, seus limites.

A manifestação de comportamentos oscilantes, ora agressivos, ora indefesos, no romance, mostra-nos, nessa narrativa, a consciência de que há algo que está “fora”, “algo substituído por coisas que são o que não são” (SONTAG, 1987, p. 322), mas que, ao tentarem se sobrepor a um gosto, um comportamento ou uma vivência passada, tornam mais visível o mundo conflituado e incompreensível em que as personagens vivem. Nesse contexto, o recurso à ironia não distancia a personagem que vive essa situação desarmoniosa da situação vivida; ao contrário, coloca-a em evidência, gesto que assume um tom crítico e, mesmo, algo perverso, por desmascarar a artificialidade que, se não fosse consciente, poderia servir de abrigo e de refúgio (ainda assim questionáveis) aos conflitos individuais do(s) indivíduo(s) que elas representam.

Também o tratamento da sexualidade, mas, principalmente, da homossexualidade masculina, em *Onde andará Dulce Veiga?*, apresenta-nos um desenvolvimento que, em relação a determinadas personagens, se aproxima do estilo *drag queen*, ambigualmente contra a corrente e, também, associado ao *camp*. Esse desdobramento dá espaço a outras manifestações da atração sexual e integra-as ao universo caótico em que as personagens vivem. De certo modo, essa perspectiva adquire, também, uma dimensão estética. A partir do exagero na caracterização dos tipos e dos comportamentos sexuais de personagens, seus maneirismos de linguagem etc., a narrativa nos revela máscaras (por vezes cômicas) que as personagens vestem, num ato que lhes dá alguma existência no universo cheio de mascaramentos em que estão inseridas, além de questionar, em alguma medida, os demais mascaramentos (sociais, culturais, de valor etc.) presentes no universo representado. No âmbito da história narrada, esse procedimento se associa, fundamentalmente, a um “viver descarada e irresponsavelmente a vida”.

Jacyr é a personagem mais significativa a esse respeito, no romance. Filho da vizi-

nha do protagonista, Jandira, uma baiana esotérica cuja linguagem é, também, cheia de esoterismos, Jacyr, que se chamava “assim porque, num ato de amor, [sua mãe] fundira num só o nome dela com o do ex-marido-Moacyr-aquele-cafajeste” (SONTAG, 1987, p. 38-39). A própria escolha do nome já aponta para sua posição ambígua, fora de lugar, diretamente associada ao lúdico, na narrativa. Originário de uma fusão do masculino ao feminino – Moacyr e Jandira –, o jovem Jacyr porta características de ambos, pois é um homem com metade do nome do pai, metade do nome da mãe, e carrega certas influências esotéricas, provavelmente herdadas da mãe. Ocorre que, ao longo do ano, de acordo com os desígnios de Oxumaré, Jacyr vira Jacyra:

Botas brancas até o Joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr.// – Oi – cumprimentou. E depois, agressivo: – Que que foi, bofe, nunca me viu?// Eu disse:// – A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.// Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.// – Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.// Em vez de suspirar, peguei um cigarro.// – Me dá um.// – Você só tem treze anos.// Tentei guardar o maço, mas ele arrancou-o da minha mão. [...]// – Catorze – Jacyr corrigiu. Ergueu a cabeça, os olhos de pupilas dilatadas cobertos de sombra azul, soltou uma nuvem de fumaça na minha cara, bafo de maconha e cerveja, devolveu os cigarros e gritou para a velhinha: – Horrrosa. Vai cuidar da tua vida, jaburu!// [...]// – Tenho que andar. Estou atrasado.// Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi driver*, versão mulata. Gritou, a voz ainda mais esgançada:// – Você não quer faxina hoje? Preciso levantar uma grana.// – Amanhã – eu disse sem pensar (ABREU, 1990, p. 45-46).

Como se nota, o rapaz assume uma linguagem agressiva e amaneirada, típica do estereótipo dos travestis, mas não se confunde com uma mulher, e talvez não queira. O narrador, por sua vez, colabora para teatralizar a cena, ressaltando o bizarro da situação, associando-o a Jodie Foster, mas ressaltando a “versão mulata”. Tomar por modelo uma mulher famosa, para ironizar a situação, é um recurso empregado para ultrapassar os limites da travestilidade e extrapolar a noção de representação. Aqui, obrigatória e delibe-

radamente, Jacyra é uma “mulher”, entre aspas. Temos a vida encenada, no limite. Revela-se, aí, também, o lado violento e a situação social a que se relaciona a condição do travesti, no universo urbano marcado pela prostituição e pelas drogas. Franco Junior (2008) observa que as imagens da violência, na obra de Abreu, estão relacionadas à criação de uma ficção que se apresenta como parte do *iceberg* que se mostra, na escrita, e cujas flutuações se associam às próprias condições de autoria de sua obra. O autor nota que a representação da violência é recorrente na obra de Abreu, geralmente aparecendo articulada aos procedimentos ou à tematização (FRANCO JUNIOR, 2008).⁴ No último trecho visto há, ainda, uma agressão aos códigos e uma autoagressão, decorrente do comportamento bárbaro e autodestrutivo que a personagem assume, sugerido, no romance, pelas referências às manchas no pescoço e à bebida e ao fumo excessivos.

Há que notar, também, que o jogo lúdico que a narrativa cria vai se revelando aos poucos, à medida que mostra ora Jacyr ora Jacyra. Na sequência do texto, por exemplo, no dia seguinte, o rapaz vai fazer a referida faxina. Nesse momento, “Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha-se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacyr-aquele-cafajeste” (ABREU, 1990, p. 74). Ocorre, no entanto, que o próprio narrador nota que Jacyr e Jacyra não são tão divisáveis e que um e outro estão sempre presentes, apenas em intensidades diferentemente manifestadas.

Nessa mesma linha, o romance nos apresenta os michês argentinos que vivem no mesmo prédio em que o narrador-protagonista mora. Mas o ápice da teatralização a partir da sexualidade se dá com a encenação da peça de teatro de Alberto Veiga, ex-marido da cantora Dulce Veiga desaparecida, com maneirismos homossexuais bem acentuados. Na peça, ele busca construir uma *pietà* gay, tentando representar um arquétipo de Eros e Tântatos, a partir das noções de prazer e texto, de Roland Barthes. Na referida cena, o narrador marca o *kitsch* e a comicidade da situação, intelectual e esteticamente ridícula.

⁴ Segundo Franco Junior (2008), na obra de Abreu, a violência se manifesta sobre as seguintes imagens: a) assassinato, que, por sua vez, pode desdobrar-se em: crimes de ódio, crimes contra representantes do *status quo* e crime gratuito; b) genocídio; c) tortura; d) agressão física; e e) agressão verbal.

Desse modo, Abreu explora um excesso de estilo deliberado dentro de *Onde andaré Dulce Veiga?*, de forma a aproveitar a agressividade do próprio fenômeno urbano que nos mostra. Manifesta, pois, uma ironia ambígua, mas bastante aguda, que relativiza as atitudes elitizadas ou puristas em relação à arte, à cultura e aos comportamentos contemporâneos afins ao universo urbano.

Associada aos estereótipos televisivos popularizados, a aproximação ao *camp* pode, no romance em questão, exigir, ainda, que repensemos o efeito de decoração, disfarce ou defesa e as implicações psicossociológicas que a pluralidade de realidades e de linguagens com que temos contatos cotidianamente por ação dos *mass media* provocam na maneira de o indivíduo contemporâneo perceber, representar e se apresentar a si e ao outro no(s) contexto(s) tenso(s) e artificial(is) em que está imerso.

Considerações finais

A presença e a problematização da *guaranguería* e do *camp* como processos vinculados tanto à criação estética quanto ao desenrolar de processos histórico-sociais da América Latina – mais especificamente da Argentina e do Brasil, no século XX – nos mostra que *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* são romances que se abrem à hibridação em sua forma linguística, na medida em que flagram contextos (sociais, estéticos e culturais) que, apesar de pouco afins a transformações pacíficas e ao reconhecimento do outro (da diferença social, sexual e cultural), já não suportam, tranquilamente, uma existência estanque. Suas narrativas deslocam tais discursos e formas de representação, então, para o âmbito do que, normalmente, é considerado lugar do culto, do elevado e do legítimo (a Literatura, a Arte, o Estado), oferecendo-nos um olhar crítico e reflexivo tanto sobre o potencial estado de guerra de tais universos quanto sobre seus processos de hibridação possíveis no campo da criação artística moderna e contemporânea, operando, paradoxalmente, uma crítica da realidade representada e uma desestabilização do *kitsch* como conceito e como noção associada negativamente, por vezes, ao valor artístico da obra.

SOME VARIATIONS OF THE *KITSCH* SENSIBILITY IN THE NOVELS *BOQUITAS PINTADAS*, BY MANUEL PUIG, AND *ONDE ANDARÉ DULCE VEIGA?*, BY CAIO FERNANDO

ABREU

ABSTRACT:

This article analyses the *guaranguería* and the *camp* sensibility, two implications of *kitsch* effect in Puig and Abreu's literature. These procedures open a space to debate the process of hybridization of conflicting forms and discourses, that the Latin American experimental literary creation produced between 60-80's introduces to sphere of contemporary art.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; *Camp*; *Guaranguería*; Hybridization; Manuel Puig.

Referências

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

ALVES, W. S. *O olhar cinematográfico em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e em Onde andarรก Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.* 181 f. São José do Rio Preto, 2009. (Relatório FA-PESP, Proc. 2008/53039-3)

CANCLINI, N. G. 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.

FRANCO JUNIOR, A. Imagens da violência em Caio Fernando Abreu. *Seminário Caio Fernando Abreu: 60 anos.* São José do Rio Preto, 2008. (texto xerocopiado/ Comunicação apresentada em evento).

_____. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan.* 1999. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GOBELLO, J. *Diccionario lunfardo* (y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires). Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.

MOLES, A. *O Kitsch: a arte da felicidade.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ORTEGA Y GASSET, J. Intimidades. In: _____. *Obras completas: el espectador.* Madrid: Revista de Occidente, 1967. p. 635-663.

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

ROMERO, L. A. *Breve historia contemporánea de la Argentina.* 2. ed. Buenos Aires: CAFE, 2001.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.* 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, L.. *Kitsch e cultura de massa na América Latina: a narrativa latino-americana dos anos 70-80.* 1993. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

SONTAG, S. Notas sobre *Camp*. In: _____. *Contra a interpretação.* Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

*Recebido em 29/08/2011 .
Aprovado em 21/02/2012.*