



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

da Silva Alves, Wanderlan

Boquitas Pintadas, de Manuel Puig: um romance experimental

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 35, núm. 3, julio-septiembre, 2013, pp. 221-231

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307428857004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



***Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig: um romance experimental**

Wanderlan da Silva Alves

Centro de Ciências Humanas e Exatas, Universidade Estadual da Paraíba, Rua Abelardo Pereira dos Santos, 76, 58500-000, Monteiro, Paraíba, Brasil. E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br

RESUMO. Este artigo analisa os procedimentos escriturais que conferem uma configuração experimentalista ao romance *Boquitas Pintadas*, do escritor argentino Manuel Puig, para demonstrar que a narrativa do autor associa abertura formal e consciência crítica em sua elaboração. Desse modo, Puig desenvolve uma perspectiva narrativa marcada pela hibridação formal, que dialoga com os produtos e bens simbólicos do universo da cultura de massa, sem que abandone o trabalho crítico e esteticamente consciente.

Palavras-chave: narrativa hispano-americana, experimentalismo literário, procedimento narrativo, *mass media*, hibridação.

Manuel Puig's *Boquitas Pintadas*: an experimental novel

ABSTRACT. The writing procedures that give an experimental configuration to the novel *Boquitas pintadas* by the Argentinean writer Manuel Puig are analyzed. The narrative associates a structural opening and a critical consciousness in its literary elaboration. Puig develops a narrative perspective marked by formal hybridization that maintains a dialogue with symbolic products and codes from mass culture without quitting critic work and aesthetic consciousness.

Keywords: Spanish-American narrative, literary experimentalism, narrative procedures, mass media, hybridization.

Introdução

O autor argentino Manuel Puig (1932-1990) deu largo espaço e destaque à experimentação formal e ao diálogo com outras linguagens e códigos linguísticos na construção de sua obra, especialmente de seus romances. Fanático pelo cinema, suas narrativas também mantêm um forte apego a essa arte, tanto no que se refere à motivação (TOMACHEVSKI, 2004) quanto aos procedimentos de construção formal da narrativa (SHKLOVSKI, 2004). Ao perceber que, no âmbito de sua produção escritural, podia viver em eterno e ferrenho combate com esse contexto e seus *media* ou em estado de hibridação, para empregar o termo de Canclini (2003), Puig optou, de certo modo, por desenvolver seu discurso literário no eixo em que tais tensões interagem. Esse entrelugar discursivo e formal em que seus textos literários se colocam possibilitou-lhe valer-se dos avanços e das contribuições dos *mass media* para a criação narrativa, sem desconsiderar os limites e os riscos que tal escolha lhe oferece. Concebido a partir dessa concepção de abertura formal, seu romance *Boquitas Pintadas*, publicado em 1969, pode ser visto como uma narrativa que manifesta, de modo crítico, algumas das possibilidades expressivas de uma perspectiva experimentalista da narrativa hispano-

americana dos anos 60-70 do século XX (ALVES, 2011). Um estudo dos procedimentos que o romance emprega para sua configuração experimental é o que procuramos mostrar neste texto.

A hibridação formal em *Boquitas Pintadas*

Cabe observar, preliminarmente, que entendemos por narrativa experimental aquela que se vale de outros códigos artísticos ou de outros meios comunicacionais para sua estruturação e constituição formal, incorporando formas e procedimentos característicos desses códigos e meios ao arranjo formal de sua matéria (SILVA, 2006; ALVES, 2011). Esse tipo de experimentação se distancia, por exemplo, daquela de base cientificista desenvolvida pela prosa realista do século XIX, que se dá, basicamente, sobre o conteúdo. Consideramos, ainda, que a experimentação pode ocorrer no interior de uma mesma linguagem, mobilizando a forma da expressão ou a forma do conteúdo (HJELMSLEV, 1975), configurando o que chamamos experimentação intracódigo; ou pode acontecer pela mobilização de outros códigos e linguagens diferentes, caso em que temos experimentação intercódigo (SILVA, 2006). Em Puig, estão presentes ambos os tipos de experimentos: no primeiro caso, pela presença de

cartas, manchetes jornalísticas e outros gêneros textuais típicos dos textos midiáticos, além de notas, agendas e calendários etc.; no segundo caso, principalmente pela presença da iconização e da linguagem cinematográfica.

O primeiro tipo de experimento que encontramos em *Boquitas Pintadas* aparece já na abertura do romance, logo no primeiro fascículo, em que temos a transposição da manchete jornalística para a narrativa do romance. Nesse caso, ao anunciar uma nota apresentada por uma revista, na qual se torna pública a notícia da morte da personagem Juan Carlos, em torno da qual se desenvolve toda a narrativa, o romance se vale do próprio formato da manchete jornalística, apresentando-nos uma nota, à qual se segue uma notícia em uma seção da revista que poderia ser caracterizada como um necrológio:

NOTA APARECIDA EN EL NÚMERO CORRESPONDIENTE A ABRIL DE 1947 DE LA REVISTA MENSUAL *NUESTRA VECINDAD*, PUBLICADA EN LA LOCALIDAD DE CORONEL VALLEJOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES FALLECIMIENTO LAMENTADO (PUIG, 1984, p. 9).

Segue-se então, após *fallecimiento lamentado* em caixa alta, a notícia da morte do rapaz. O procedimento de espacialização visual e de titulação nos moldes do jornal impresso aparece, também, no recorte da notícia sobre o baile do dia da primavera de 1936, publicada numa coluna social, que Nélide, amor de Juan Carlos na juventude e para sempre apaixonada por ele, envia à mãe do jovem numa das cartas que lhe escreve depois da morte do rapaz. Nesta temos: “LUCIDA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LA PRIMAVERA” (PUIG, 1984, p. 21), à qual se segue um texto elogiando o acontecimento. O trecho provoca um efeito bem humorado e ao mesmo tempo *kitsch*, por explorar supostas considerações filosóficas que, na verdade, nada mais são do que chavões melodramáticos, como: “[...] la fuerza del amor que supera todos los obstáculos” (PUIG, 1984, p. 22), ou ainda,

Cabe, aquí, la reflexión filosófica: ¡cuántos, cuántos solemos andar por este histriónico mundo llegando diariamente al final de la etapa sin lograr saber qué papel hemos estado desempeñando en el escenario de la vida! (PUIG, 1984, p. 22-23).

Ainda sobre a incorporação de formas típicas de jornais e revistas voltadas ao público feminino, merece destaque a seção *Correo del corazón* da revista *Mundo Femenino*, que Mabel (também apaixonada por Juan Carlos desde a juventude) escreve assinando com o pseudônimo sugestivo de *Espíritu Confuso* e solicitando conselhos sobre sua situação,

uma vez que a família não gosta do rapaz e quer casá-la com um jovem fazendeiro de origem inglesa. De certo modo, em ambos os casos, se parodia e ironiza o vazio dos discursos típicos dos textos de colunas sociais e de autoajuda. É nessa coluna social que se introduz no romance a história do início do amor entre Nené/Nélida e Juan Carlos, personagens que, no nível diegético, constituem o núcleo em torno do qual se situam as demais personagens e seus conflitos dramáticos no romance.

Tais incorporações de discursos e gêneros textuais são importantes para o desenvolvimento da narrativa, na medida em que é por meio delas que nos são apresentadas as intrigas que vão relacionando as personagens na trama da narrativa, dando curso à história narrada. No entanto, ao inserir os textos escritos por elas, cria-se o efeito de que elas mesmas estão nos contando tais fatos. Nesse sentido, momentos importantes para o desenvolvimento da narrativa do romance – como a insatisfação de Nené com sua vida de casada, os desejos e segredos de Mabel, a vingança melodramática de Celina (irmã do falecido Juan Carlos) sobre Nené, entre outros – nos são apresentados de um modo interposto. O procedimento empregado cria a impressão de que as próprias personagens em suas conversas ou intrigas são as responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa.

Quanto a isso, é significativa a presença de cartas em *Boquitas Pintadas*. Ao todo, as cartas aparecem ao longo do romance nas seguintes páginas (referimo-nos à edição de 1984, pela editora Seix Barral, que empregamos em todo o texto): 10, 11-12, 13-15, 16-18, 19, 21-23, 24-32, 33-36, 106-108, 109-112, 118-119, 124-125, 125-126, 144-151, 179-180, 213-232, 233-234, 235, além de uma carta de tipo comercial nas páginas 104-105. Tais cartas não nos são contadas, mas sim flagradas, mostradas integralmente em seu formato, e há, então, que ressaltar a importância visual que assumem no romance. Desse modo, as cartas se constituem em subterfúgios narrativos, e é nesse sentido que funcionam como experimento em *Boquitas Pintadas*. De certo modo, as cartas são, no romance, um meio encontrado para dar voz às personagens, às suas angústias, fundamentalmente porque elas precisam satisfazer a sua necessidade de “[...] comentar las cosas que [les] pasan por la cabeza [...]” (PUIG, 1984, p. 20) e, como nos confessa Nené, “No sé con quien podría charlar, con nadie [...]” (PUIG, 1984, p. 30), já que as personagens desse romance se encontram num universo marcado pela solidão e pelo anonimato, parte integrante de sua condição, o que colabora para sustentar seu permanente estado de angústia no presente da narração. Como as cartas

nem sempre nos são apresentadas em ordem cronológica nem na sequência em que foram enviadas, o recurso funciona, ainda, como meio de instigar o leitor à participação, tornando-o, também, responsável pela concretização do arranjo dos diversos fragmentos que constituem a narrativa de *Boquitas Pintadas*.

Santos (1993) associa o gesto de escrever cartas, que Nené efetua no romance, ao ato de tecer, cujas raízes encontramos em *Sharezade* e em *Penélope*, e que é importante para a compreensão da obra de Puig como um todo, culminando com o gesto de contar filmes que Molina realiza em *El beso de la mujer araña*, romance publicado em 1976, com o qual o protagonista Molina/mulher-aranha “[...] atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p. 266). Tomando essa estratégia como recorrente na obra de Puig, podemos associá-la, em *Boquitas Pintadas*, à construção do próprio romance, que se faz a partir da justaposição das cartas que Nené escreve e que funcionam como modo de dar mobilidade (vida) à narrativa, desautomatizando-a, e como forma de tentar prolongar a própria vida da personagem, que, ao escrever sobre Juan Carlos, tenta recuperar as vivências que teve na juventude quando ele ainda estava vivo. Desse modo, essa escrita faz-se e desfaz-se, e só termina quando as telas-teias-cartas se queimam ao final do romance a pedido da própria Nélide, como seu último desejo. Portanto, o recurso às cartas como procedimento escritural constitui uma representação, por sinédoque, da própria configuração do romance, do qual Nélide, a principal personagem das *Boquitas Pintadas* é símbolo. Por essa via,

[...] a fragmentação rompe um modo de contar que pretende ser homogêneo e cujo manejo, os segredos do manejo, confere um poder indiscutível que se deposita no escritor, que é quem possui a capacidade de contar com técnica impecável (JÍTRIK, 1979, p. 236).

Há que notar, contudo, que não são apenas recursos midiáticos que dão sustento ao trabalho experimental em *Boquitas Pintadas*. Na verdade, muitos são os gêneros e as tipologias textuais a que esse romance recorre, subvertendo-os, de certo modo, seja no que tange à sua forma ou à sua função, e empregando-os como elemento narrativo. Por um lado, esse recurso despragmatiza, em certa medida, tais formas e tipologias em relação à função que elas normalmente desempenham no universo comunicativo que lhes é peculiar, e as repragmatiza, por outro lado, no contexto do romance (CHIAMPI, 1996). Nesse sentido, submete-as às necessidades impostas pelo desenvolvimento da própria narrativa. Em *Boquitas Pintadas* encontramos,

por exemplo, o emprego do gênero textual ‘agenda’, caracterizado pela concisão e pela objetividade, como um meio capaz de sintetizar as ações de personagens – no caso de Juan Carlos – e, desse modo, oferecer-nos um panorama de seu dia a dia, segundo o ponto de vista da própria personagem. Além disso, o recurso, por evitar explicações e descrições longas, dota o texto de lacunas de sentido, o que exige do leitor um alto grau de participação na configuração da textualidade da narrativa. Nesse sentido, esse procedimento construtivo em *Boquitas Pintadas* cumpre papel narrativo, não figurando apenas como acessório nem como experimentação alienante, isto é, desprovida de relevância pragmático-formal. Pela agenda da personagem Juan Carlos, são dadas as coordenadas para a interpretação do caráter da personagem, que é, de fato, um cafajeste: nela encontramos relatos e sugestões de envolvimento com várias mulheres ao mesmo tempo, vida boêmia marcada por pouca afeição ao trabalho, jogos e milongas, além de envolvimento em brigas e encontros amorosos proibidos.

Outro procedimento experimental recorrente no romance e associado ao caráter visual e icônico da linguagem espacializada na página é a iconização, que explora, ainda, as possibilidades escriturais oferecidas pela linguagem cinematográfica em *Boquitas Pintadas*. Dois trechos merecem destaque: os que se referem às páginas 163-167 (10º fascículo) e 190-194 (12º fascículo). Ambos exploram a formatação dos caracteres para manifestar dois processos discursivos distintos e simultâneos realizados por parte das personagens: com distinção da grafia, são apresentadas as falas das personagens envolvidas em algum diálogo e os pensamentos das personagens. O recurso, capaz de manifestar dois planos narrativos simultâneos, é comum no cinema e na TV e por meio dele é possível ‘reproduzir a voz/pensamento’ da personagem sem que o interlocutor a escute. Esse uso, no romance, evidencia a disforia entre o ser e o parecer das personagens que dialogam. No trecho 190-194, esse fato se dá no encontro entre Celina, irmã de Juan Carlos (este já doente) e a viúva Di Carlo, com quem o rapaz tivera um envolvimento. Enquanto o diálogo que elas mantêm manifesta uma conversa cordial, ainda que reservada, ambas, pelo recurso descrito, se insultam reciprocamente, tomando como argumento ofensivo o que consideram serem as características negativas que marcam a outra personagem: Celina ressalta a idade da viúva, caracterizando-a como alguém a que “[...] ‘ya se le cayó la papada, debe tener cuarenta y cinco, y los ojos bolsudos’” (PUIG, 1984, p. 190, grifo do autor),

enquanto a senhora Di Carlo aponta a baixa estatura e a solteirice de Celina, seus casos amorosos mal vistos e sua suposta frieza: “[...] ‘te creías que me agarrabas con todo sucio ienana sos! por más que te pongas sombrero para alargarte’” (PUIG, 1984, p. 190, grifo do autor), ou ainda, “[...] ‘todas las copetudas tienen el corazón de hielo’” (PUIG, 1984, p. 192, grifo do autor), e “[...] ‘y vos que te andás subiendo al auto de los viajantes, enana, ¿qué derecho tenés de hablarme en ese tono?’” (PUIG, 1984, p. 194, grifo do autor). Além disso, não há pontuação encerrando os trechos referentes às falas das personagens ou introduzindo a voz em *off*, o que ressalta a simultaneidade e a fluidez desses pensamentos.

Recurso semelhante aparece na cena em que as personagens Mabel e Pancho investem num diálogo de mútua sedução, nas páginas 163-167, mantendo-se, porém, oficialmente distantes, tanto por reservas em relação à opinião pública quanto, e principalmente, porque um envolvimento entre ambos provocaria reações incômodas por parte da família da moça, e ela mesma não gostaria de torná-lo público, fato que, no universo do romance, também se associa ao discurso típico das narrativas melodramáticas e folhetinescas que o romance explora, nesse caso, pela localização de papéis e lugares sociais dicotomicamente marcados: ela, rica; ele, o moço dotado de boas características físicas (não tanto pela beleza, mas pela masculinidade) e morais (trabalhador), mas inadequado para ela aos olhos dessa sociedade, por sua posição étnica e social (negro e pobre). Esse diálogo se dá num momento em que Pancho, já um suboficial da polícia e funcionário de uma delegacia vizinha à casa de Mabel, sobe a uma figueira para sintonizar uma antena de rádio. Revela a relação visual e intencionalmente voluptuosa que se estabelece entre eles, como vemos em

[...] – ya que está ahí [Pancho] ¿no me cortaría unos higos? ‘cáscara aterciopelada verde, adentro la pulpa de granitos rojos dulces, los reviento con los dientes’ (PUIG, 1984, p. 163, grifo do autor),

em seguida,

– No maduritos no más, otro día vengo con un palo y volteo los que se hayan puesto más morados. ‘Me los como, uno por uno, y me tiro en el jardín, no me importa que me piquen los bicharrascos del pasto’ (PUIG, 1984, p. 163, grifo do autor),

diz, também, Mabel. E, ainda, “[...] ‘una gallina blanca para el gallo, no hay un gallo en el corral, a la noche al gallinero se le va a meter un zorro’” (PUIG, 1984, p. 164, grifo do autor), pensa

Pancho. Nesses trechos se percebe claramente a associação que se estabelece entre a ação de comer figos e o envolvimento sexual e, ainda, no último trecho, por sinédoque, a identificação da condição de ‘zorro-amante-dominador’ que Pancho se atribui, pronto para atacar *una gallina blanca-Mabel*. Nesse diálogo, há que mencionar, ainda, o aspecto cinematográfico que a focalização assume, tanto pela recorrência ao modo dramático de apresentação das personagens e da situação em que se encontram quanto pela identificação da focalização com os olhos das personagens: “— Buenas tardes, no la había visto, ‘el pie las uñas pintadas asoman de la chancleta, piernas flacas, ancas grandes’” (PUIG, 1984, p. 163, grifo do autor). Nesse trecho, a descrição vertical, de baixo para cima (*pies, piernas, ancas*), corresponde a uma tomada panorâmica, em que o olhar/câmera de Pancho observa, pelo movimento com a cabeça de baixo para cima, os atributos físicos de Mabel.

Também decorrente da focalização e da simulação do movimento de câmera, como no cinema, é o efeito de singularização que observamos no trecho do romance intitulado

ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES (PUIG, 1984, p. 98).

Já pelo título, o relato é apresentado como narrativa, mas essa narrativa se desenvolve por meio de notas e descrições objetivas, como as que abrem a seção:

Hora de apertura: 18:30 horas.

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

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

‘Dama más admirada en el curso de la velada’: Raquel Rodríguez (PUIG, 1984, p. 98, grifos do autor, ressalte-se que as aspas baixas também fazem parte do texto original).

O trecho também se caracteriza pela movimentação do foco narrativo, mantendo, no entanto, a diferenciação entre o item a ser comentado e o resto do texto/comentário. A descrição, que no início é realmente objetiva, ganha, progressivamente, traços de intrusão que tanto revelam matizes cômicos quanto traços dramáticos na situação vivenciada pelas personagens. Desse modo, temos ao longo desse *desarrollo y derivaciones*, comentários referentes a: “Dama más ilusionada de toda la concurrencia: Antonia Josefa Ramírez, también conocida como Rabadilla o Raba.” (PUIG, 1984, p. 99);

‘Caballero que concurrió a las romerías con el propósito de irrumpir en la existencia de Raba’: Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho (PUIG, 1984, p. 99);

‘Circunstancia que desagradó a Pancho’: el hecho de que la casa del Intendente se hallase en la sección asfaltada y bien iluminada del pueblo, a sólo dos cuadras del domicilio del doctor Aschero, lejos ya de la zona de calles de tierra, arbolada y oscura en que se yergue el Prado Gallego. (PUIG, 1984, p. 100);

‘Dama que quedó preocupada al ver alejarse a Raba en compañía de Pancho rumbo al domicilio del doctor Aschero’: la mucama del Intendente Municipal (PUIG, 1984, p. 100);

‘Circunstancias atmosféricas que facilitaron el cumplimiento de los propósitos de Pancho’: la temperatura agradable, apenas fresca, de 18 grados centígrados, y la falta de luna (PUIG, 1984, p. 100, grifos do autor).

Podemos notar que essa descrição, inicialmente objetiva, é capaz de flagrar os desejos, os sonhos e os objetivos das personagens e apresenta, ainda, um aspecto notadamente lúdico. Outro aspecto significativo do trecho é que o modo como os itens são apresentados nos permite entendê-los, também, como uma protoforma de roteiro cinematográfico, mesmo porque se trata, em todos os casos, de indicações com características imagéticas e cênicas.

Esse aspecto se torna ainda mais evidente à medida que a descrição avança. Temos, então, o desenvolvimento do encontro entre Pancho e Raba, frente a frente, apresentado na seguinte situação: “[...] ‘pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad’ [...]” (PUIG, 1984, p. 101), cujo desenvolvimento se dá em forma de fluxo de consciência, manifestando os desejos de Pancho, ao mesmo tempo, por Raba e por Nené, sempre rodeado e ameaçado por sua condição étnica e social. Reciprocamente, temos: “‘Pensamientos predominantes de Raba frente a Pancho en la oscuridad’ [...]” (PUIG, 1984, p. 102-103), que também se desenvolvem num fluxo de consciência, cujos matizes, no entanto, se diferenciam do anterior por apresentar certa visão romântica e idealizada do amor, traço comum nas personagens femininas de Puig, em cuja obra procura dar voz a categorias que, em geral, constituem o outro no tecido social, entre os quais, a mulher. O procedimento de escrita empregado se acentua e produz um efeito de lirismo, ao final do relato desse trecho, num procedimento inequivocamente cinematográfico.

Na verdade, *Boquitas Pintadas* nos apresenta um conjunto de focalizações realizadas pelo foco narrativo câmera, que desloca o objeto do ambiente ou, então, focaliza-o com tal ênfase e proximidade que altera suas dimensões em relação ao ambiente

(contexto ou situação dramática) em que se situa. Na mesma cena em que Raba está diante de Pancho, temos, por exemplo, este trecho:

‘Recorrido de las lágrimas de Raba’: sus mejillas, su cuello, las mejillas de Pancho, el pañuelo de Pancho, el cuello de la camisa de Pancho, los yuyos, la tierra seca del pastizal, las mangas del vestido de Raba, la almohada de Raba (PUIG, 1984, p. 103, grifo do autor).

Temos, portanto, apenas a lágrima de Rabadilla em seu trajeto de queda. A proximidade com que é focalizada amplia suas dimensões, produzindo um efeito de lirismo, pelo relevo que dá ao cair da lágrima e pela sensibilidade que desperta por meio do recurso ao plano de detalhe. Nesse sentido, o procedimento de focalização a desreferencializa enquanto lágrima e aponta para seu potencial esteticamente expressivo.

Essa perspectiva não deixa de ser realista, mas concebe o real de outro modo (JAKOBSON, 2004), entendendo que “[...] cada um fala do mundo a partir do modo como o vê, mas ninguém o vê do mesmo modo” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 172). O real, dado o tratamento recebido pelas técnicas de filmagens/narração torna-se hiper-real e, paradoxalmente, ganha uma dimensão inteiramente conotativa num procedimento que singulariza a história narrada, desautomatizando o modo de ver um simples encontro entre um pedreiro e uma empregada doméstica.

O trecho chama a atenção, ainda, para outro aspecto experimental explorado no romance. Dialoga com o *nouveau roman*, e mesmo com as experiências do neorrealismo e da *Nouvelle Vague* no cinema, quanto ao procedimento (por exemplo, pelo emprego do corte direto para indicar a passagem do tempo). No que se refere à *Nouvelle Vague*, há, também, certa identificação com o trabalho de escritor-diretor-roteirista, fundindo as funções, pois a cena é tomada não como uma ilustração de uma situação, mas como a própria situação e, portanto, seu efeito depende da forma de escrevê-la. Além disso, quanto ao procedimento, esse tipo de filme parece mostrar que o enredo linear é uma convenção como qualquer outra e pode ser questionado (REISZ; MILLAR, 1978). Quanto à concepção de mundo, esse procedimento toma a vida como um conjunto de descontinuidades em meio ao qual não se pode conceber uma essência do ‘eu’ e, com isso, já não há uma realidade estável que sustente os valores morais tradicionais, o que se coaduna à solidão das personagens.

Em *Boquitas Pintadas*, o cinema e sua linguagem são fundamentais e, nesse sentido, a montagem merece atenção. Por ser a montagem

cinematográfica uma categoria necessária e estrutural sem a qual o cinema normalmente não se realiza (AUMONT et al., 1995) e por caracterizar-se como um sistema ou um conjunto de estruturas móveis que podem ser alteradas e substituídas, física e significativamente, numa sequência, o que a dota de dinamismo e mobilidade, o recurso da montagem vinculado à narrativa romanesca ecoa nos atos sociais e reconhece os esquemas culturais vigentes (EISENSTEIN, 1975). Além disso, como os acontecimentos narrados nesse romance se organizam por meio de cenas, a montagem ganha relevo como procedimento artístico-literário. Em *Boquitas Pintadas*, temos um processo de organização cênica realizado, fundamentalmente, por meio de uma montagem por justaposição (REISZ; MILLAR, 1978). Esse procedimento normalmente se contrapõe à montagem que se propõe trabalhar com questões mais abstratas de ideias, em que a ordenação dos planos narrativos provoca conflito, apresentando ao espectador experiências que se propõem ser formadoras. A justaposição, ao contrário, é mais livre e evita a exposição explícita de julgamentos (REISZ; MILLAR, 1978). Desse modo, esse procedimento se presta a expressar a atmosfera em que estão imersas as personagens do romance de Puig. Além disso, o procedimento chama a atenção para o corte e para a posição de cada uma das cenas, uma vez que é a combinação e a ordem delas que determina o sentido que devem assumir. Como o corte é, necessariamente, um recurso que interfere na continuidade dos acontecimentos, o procedimento não deixa de ser interpretativo do mundo apresentado, mas tende a transpor para o plano formal os julgamentos nele presentes ou, então, chama a atenção para a construção e observa a relação dos objetos com o ambiente, singularizando-os.

Há que observar, também, alguns aspectos pertinentes à posição da câmera associada à montagem em *Boquitas Pintadas*. No quarto, no quinto, no nono, no 14º e no 16º fascículos, o último deles, um conjunto de sequências simétricas, todas iniciadas por “El ya mencionado día 23 de abril de 1937 [fulano] se despertó [...]” (PUIG, 1984, p. 61), abordando, respectivamente, Nélide, Juan Carlos, Mabel, Pancho e Rabadilla, constituem um equivalente dos chamados sintagmas paralelos na linguagem cinematográfica. Nesses trechos, temos uma apresentação externa e objetiva do dia de cada personagem, desde a hora em que ela se levanta até quando vai dormir.

Ocorre, no entanto, que, simulando a mesma objetividade com que nos são apresentados fatos ou situações observáveis acerca das personagens, no trecho em questão, aparecem também, inclusive

com o mesmo tempo verbal, observações acerca do estado de espírito e dos pensamentos das personagens. Nesse sentido, não podemos mais qualificar essa visão. Trata-se de uma visão, e nada mais (POUILLON, 1974). Segundo Jasinski (1996), nos romances de Puig, esse efeito é reforçado pela citação minuciosa do espaço cenográfico parcialmente descritivo, que, se não fosse pelo foco câmera, passaria despercebido pelo olhar humano, e permite à narração elaborar a cenografia do ambiente, associando a ela o drama das personagens, e misturando, desse modo, os gêneros do discurso. Do ponto de vista das personagens, essa descrição pode ser vista como um aparecimento, e a câmera, por haver assumido uma mobilidade que lhe permite posicionar-se de modo ideal, parece ser a solução mais adequada para apresentar-nos esse lugar discursivo de observação e desvendamento.

Além disso, esse procedimento não deixa de associar-se ao caráter folhetinesco do romance, buscando criar suspense ao interromper ações recém iniciadas. Esse recurso apresenta, ainda, um trabalho de focalização que, num estilo cinematográfico, procura, por meio de distintas tomadas de cena, expressar simultaneamente as perspectivas de diferentes personagens presentes numa mesma situação no contexto, além de funcionar como estratégia de indiciamento da ação em desenvolvimento, sendo esta uma técnica típica, também, das narrativas policiais.

Desse modo, o procedimento em questão alcança o objetivo de fornecer-nos uma visão da realidade das personagens, sem embelezamentos (POUILLON, 1974). Ao tornar-se recorrente na apresentação do dia de cada uma das personagens, o referido procedimento nos dá a ver suas reais preocupações: o dia de trabalho de Nené e de Mabel; o incômodo desta com o noivo Cecil; os desejos de Pancho em relação a Mabel e a Nené, transferidos, por impossibilidade de realização com estas, para Rabadilla; a angústia de Juan Carlos entre o desejo de viver os prazeres de sua juventude e a ação da doença que o condiciona (a tuberculose), etc. O efeito expressivo resultante é o humor, uma vez que o emprego desse procedimento sempre percorre o dia de todas as personagens fundamentais, mesmo depois de mortas algumas delas (Juan Carlos e Pancho, por exemplo). Além disso, ressalta, pela simultaneidade entre os diversos sintagmas paralelos, que a vida cotidiana das demais personagens segue seu curso.

O conjunto de trechos de *Boquitas Pintadas* referidos acima revela, também, outro procedimento relacionado à montagem nesse romance: a simultaneidade. Para apresentar-nos um mesmo dia

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

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

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

Além de produzirem um efeito de humor, as distintas tomadas nos mostram a reação e a visão de cada uma das personagens. Enquanto Nélide age em nome do recato, pois, apesar de permitir a Juan

Carlos tocar-lhe os seios, fica subentendido que ela não lhe permitiu alcançar o que ele queria, o que fica explícito no trecho seguinte; ele, por sua vez, interpreta o gesto de Nené como 'egoísmo', mas, no trecho em que acompanhamos sua perspectiva, notamos seu interesse sedutor, já repetido muitas vezes, 'Era la primera maniobra de su estrategia habitual', o que aponta para seu caráter pouco afeito ao amor romântico de matriz folhetinesca. De um lado, temos a mocinha apaixonada, mas ainda ingênua e preocupada com a chamada moral e os bons costumes; do outro, o sedutor *donjuanesco* (que, coincidentemente, se chama Juan), interessado apenas em seduzir a jovem e depois esquecê-la.

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

1) [...] o discurso indireto monta a cenografia, elementos dos contextos espaço-temporais, inclusive na suspensão do tempo linear presente; 2) o discurso direto representa a atuação das personagens, seus dramas, sua profundidade psíquica; e 3) o discurso indireto livre demonstra o envolvimento das personagens e do narrador com os contextos espaço-temporais, e sua importância como elementos interatuantes (JASINSKI, 1996, p. 318).

Ainda sobre esse conjunto de trechos apresentados como simultâneos, a ligação entre eles se mantém, também, pelo efeito de suspense resultante dos cortes realizados entre um e outro. Ao longo das descrições vão sendo dados indícios de acontecimentos que ligam duas sequências narrativas, por exemplo, mas o corte é efetuado antes que acompanhamos a realização da ação que as uniria. Nesse caso, o acontecimento fica sugerido, e sua construção é cifrada ao longo do conjunto dessas sequências. Essas marcas deixadas contribuem para atrair a atenção do leitor, que fica esperando que algo novo aconteça. É o que ocorre, por exemplo, na passagem em que Juan Carlos, às escondidas, visita Mabel em seu quarto à noite. Temos, respectivamente, Juan Carlos, preparando-se para dar um salto durante uma noite para o outro lado do muro da construção de uma delegacia; em seguida, mas sem nenhuma conexão explícita, um trecho em que Mabel se prepara para dormir, mas antes observa se seus pais estão dormindo e, então, leva para seu quarto uma garrafa de conhaque e duas taças, e ainda abre a janela de seu quarto, que fica de frente para o muro da construção da delegacia; e, por fim, uma conversa entre Pancho e Juan Carlos, em que aquele diz a este que tenha mais cuidado porque pode ser descoberto:

A las 23:46 Juan Carlos pasó por la construcción de la Comisaría. En las casas de la cuadra no había ventanas encendidas, no había gente en las veredas. A una cuadra de distancia se veía una pareja caminar en dirección a él. Tardaron cinco minutos en pasar, en la esquina doblaron y desaparecieron. Juan Carlos miró nuevamente en todas direcciones, no se divisaba ningún ser viviente. Ya era medianoche, la hora de la cita. El corazón empezó a latirle más fuerte, cruzó la calle y entró en la construcción. Se abrió paso más fácilmente que la noche anterior, recordando los detalles del patio vistos a la luz del día. Pensó que para subir al tapial de casi tres metros de altura un viejo necesitaría una escalera, no podría treparse como él por los andamios. Ya en lo alto del tapial pensó que un viejo no podría pasar de un salto al patio contiguo. Sin saber por qué recordó a la niña casi adolescente que lo había mirado esa tarde, provocándolo. Decidió seguirla algún día, la niña vivía en una chacra de las afueras. Juan Carlos se refregó las manos sucias de polvo contra la campera de estanciero y se preparó para dar el salto (PUIG, 1984, p. 69).

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

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

É a combinação das três sequências narrativas que nos permite descobrir que Juan Carlos ia todas as noites ao quarto de Mabel, pois, isoladamente, por mais que sejam estranhos os comportamentos de

ambas as personagens, eles não são suficientes para comprovar qualquer ação comprometedoras entre elas. O efeito resulta do emprego cumulativo de uma série de imagens e situações mais ou menos desconexas que apresentam um motivo comum e dependem, portanto, da seleção dessas imagens e situações narrativas e de sua combinação pelo leitor. Nesse sentido, esse procedimento aproxima-se, também, da narrativa policial, ao oferecer-nos inúmeras pistas, deixando-nos, no entanto, parcialmente livres para realizar as investigações e as considerações a respeito do fato apresentado.

Outro movimento de câmera que merece destaque em *Boquitas Pintadas* pelo belo efeito estético que cria é o que encontramos na cena final do romance. Antes de morrer, Nélide, já idosa, pede ao Marido (Massa) que queime as cartas trocadas entre ela e Juan Carlos na juventude, que ela guardara para si. A última cena nos traz a queima de tais cartas:

Las cartas atadas con la cinta rosa [escritas por Nené] cayeron al fuego y se quemaron sin desparramarse. En cambio el otro grupo de cartas [escritas por Juan Carlos], sin la cinta celeste que lo uniera, se encrespaba al quemarse y se desparramaba en el horno incineratorio. Se soltaban las hojas y la llama que había de ennegrecerlas y destruirlas antes las iluminaba fugazmente «...ya mañana termina la semana...» «...que desconfiara de las rubias ¿qué le vas a consultar a la almohada?...»

«...unas lagrimitas de cocodrilo...»
«... ¿al cine? ¿quién te va a comprar los chocolates?...» «...nada de malas pasadas porque me voy a enterar...»
«...te besa hasta que le digas basta, Juan Carlos»
«...por ahí me voy a enfermar de veras, de mala sangre que me hago...» «...cuando se desocupa una cama es porque alguien se murió...» «...Te juro rubia que me voy a conformar con darte un beso...» «...no digas a nadie, ni en tu casa, que vuelvo sin completar la cura...» «...yo hoy hago una promesa, y es que me voy a portar bien de veras...» «...Muñeca, se me termina el papel...» «...porque ahora siento que te quiero tanto...» «...mirá, rubia, ya de charlar un poco con vos me siento mejor ícómo será cuando te vea...» «...te quiero como no he querido a nadie...» «...También hay un hospital en Cosquín...» «...ni bien tenga más noticias te vuelvo a escribir...» «...el agua del río es calentita...» «...vos también estás lejos...»

«...pero cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza...» (PUIG, 1984, p. 257-258; obs.: os espaços reproduzem o original; colchetes nossos)

O que se narra e o efeito visual decorrente da queima das cartas correspondem a diversas tomadas cinematográficas em primeiríssimo plano das

referidas cartas, ou, se se preferir, a uma panorâmica e, neste caso, são as cartas que se movem. Temos um conjunto de memórias e vivências que se presentifica, numa espécie de *flash-back* ao acaso, já que é o crepitar do fogo que mostra trechos das cartas enquanto os papéis se retorcem e se queimam numa movimentação sugerida pelos espaços em branco entre as chamas. Metaforicamente, temos, também, a união de Nené e Juan Carlos, tão sonhada por ela e, ironicamente, concretizada apenas com a morte de ambos, o que também sustenta um diálogo paródico (HUTCHEON, 1985) com a matriz melodramático-folhetinesca da narrativa, que é reapropriada, mas, ambigualmente, é também destruída e renovada, simbolicamente, pelo fogo.

Mas é preciso notar que *Boquitas Pintadas* também apresenta fragmentos que seguem alguma linearidade narrativa, apesar de que, ainda assim, eles são apresentados sem uma condução prévia, como se a câmera os flagrasse. Nesse sentido, associam-se à memória das personagens e relacionam uma personagem a outra, ao colocá-las lado a lado. Seus cortes, no entanto, tanto provocam suspense, como apontado anteriormente, quanto chamam a atenção para a própria escrita, como no trecho a seguir (trata-se de uma carta que Juan Carlos está escrevendo a Nené, enquanto ele ainda está internado numa clínica médica, em Cosquín, para tratamento de sua doença):

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

Bajo el sol del balcón interrumpe la escritura, hace a un lado la manta, deja la reposera y se dirige a la habitación número catorce. Es cordialmente recibido. Como de costumbre entrega el borrador pero interpone una variante: más que corrección de ortografía solicita ayuda para redactar la carta en

cuestión. Su propósito es enviar una carta de amor muy bien escrita, y tal pedido es acogido con entusiasmo. El profesor le propone de inmediato componer una carta parangonando la muchacha al Leteo, y le explica detalladamente que se trata de un río mitológico situado a la salida del Purgatorio donde las almas purificadas se bañan para borrar los malos recuerdos antes de emprender el vuelo al Paraíso. El joven ríe burlonamente y rechaza la propuesta por considerarla «muy novelera». Su interlocutor se ofende y agrega que es necesario para un enfermo desconfiar de las promesas de las mujeres, si ellas ofrecen mucho cabe la posibilidad de que se muevan por lástima y no por amor. El joven baja la vista y pide permiso para retirarse y descansar en su cuarto mientras se lleva a cabo la nueva redacción de la carta. Al llegar a la puerta alza la vista y mira al anciano en los ojos. Éste aprovecha la oportunidad y agrega que es injusto someter a una muchacha a tal destino. Ya en su cama el joven trata de dormir la siesta prescrita por los médicos. Obtiene un descanso relativo, su estado nervioso no le permite más que un sueño agitado por frecuentes pesadillas (PUIG, 1984, p. 119-121).

Sem qualquer sinalização, sua escrita é interrompida, a partir de ‘Bajo el sol del balcón’, um corte na visualidade e na espacialidade é efetuado no meio da linha, na página (depois da palavra ‘madre’), e o elemento focalizado passa a ser o ambiente em que se encontra o próprio Juan Carlos. O emprego desse procedimento é comum em *Boquitas Pintadas*, em todas as situações de escrita de cartas, e a forma de roteiro procura indicar, muitas vezes, primeiros planos, planos de detalhe e planos gerais que contextualizam a situação em que a personagem que escreve a carta se encontra no momento em que escreve. Além disso, configura-se, nessas situações, um diálogo de fronteira entre duas matrizes narrativas importantes para o romance de Puig: o folhetim e o cinema. Nesse sentido, essas indicações cênicas assumem, também, um papel de abrangência, constituindo-se numa alternativa ao impasse de como representar, no texto escrito, o alcance espacial da tela larga, capaz de apresentá-los, em tamanhos e enfoques diferentes, vários detalhes e acontecimentos que se dão ao mesmo tempo. O corte aí efetuado, coloca em relevo a forma fazendo-se, experimentando-se: a criação do próprio romance.

Considerações finais

Na perspectiva experimentalista que Puig adota em *Boquitas Pintadas*, o que mais se acentua em seu trabalho é a composição, a constituição da textura como elemento fundamental da narrativa (MONEGAL, 1968; RAMA, 2005). No romance, o

diálogo com outras linguagens e códigos impulsiona o leitor assumir uma postura participante em seu ato de leitura, não necessariamente por identificação, mas por exigir-lhe uma perspectiva ativa na conexão dos fragmentos que formam o texto e por relegar a esse leitor a função de torná-lo legível. Instado a conectar o conjunto de fragmentos para montar o texto, juntando os recortes que lhe são apresentados, muitas vezes sem qualquer mediação que os vincule explicitamente, o leitor não se desinteressa das intrigas com que se depara, mesmo sendo elas, quase sempre, triviais: fofocas, namoricos, assassinatos, histórias melodramáticas, etc. Ao contrário, ele se vê instigado a montar o quebra-cabeça, a buscar as possíveis conexões de suas partes, para, desse modo, descobrir o ‘como termina a história?’. Se for um leitor acostumado a deliciar-se com saber o fim da história, sem procurar nada além disso, este ficará feliz ao conseguir dar certa ideia de organização aos acontecimentos narrados e entender o final/o desfecho. Se, por outro lado, se tratar de um leitor desconfiado, que perceba o jogo projetado pelo romancista e se deixe levar por ele, ao chegar ao final de sua leitura esse leitor também se realizará, porém de outro modo: notando-se uma espécie de construtor dos sentidos do texto, responsável por dar-lhe uma forma legível, alinhavando ao menos uma das diversas leituras que esse mosaico lhe possibilita. No primeiro caso, temos um leitor feliz por saber o que aconteceu, mesmo que decepcionado com o fim da história, por esta, normalmente, não lhe trazer grandes acontecimentos; no segundo, temos um leitor crítico, afim, talvez, ao leitor provavelmente vislumbrado por tais textos.

A forma fragmentária desses textos pode dar-lhes, aparentemente, o aspecto de incoerentes e mal acabados, às vezes defeituosos, quando vistos muito de perto. Mas, por outro lado, essa mesma narrativa pode se mostrar capaz de constituir um todo significativo e esteticamente bem sucedido, quando vista com certa distância (crítica).

Enfim, o que Puig parece apontar a partir de seu romance, é que a produção narrativa hispano-americana da época “[...] carece de uma linguagem [...]” (JOZEF, 1974, p. 28) e precisa construí-la. Um dos modos de fazer isso, para Puig, é exatamente a partir dos códigos que a América Latina lhe oferecia por modelo e que a tradição considera, muitas vezes, como menores, por estarem diretamente relacionados ao popular, às massas e ao grande público: as manifestações do homem local o sentimentalismo difundido pela música romântica, particularmente o tango e o bolero), o cinema (às vezes, o chamado ‘cinemão hollywoodiano’ e os melodramas) e os meios de comunicação destinados ao grande público,

produzidos sob o modelo do hemisfério Norte, construídos com linguagem já pré-mastigada e moldada para um público, mas, nem por isso, desprovidos de potencialidade expressiva para a configuração de uma narrativa esteticamente relevante e consciente das questões históricas e culturais implicadas no processo de ingresso da América Latina na era do consumo massivo e das ações da indústria cultural.

Referências

- ALVES, W. S. **Romance e experimentação com a linguagem em *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde estará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu**. 2011. 265f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VEMET, M. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- CANCLINI, N. G. Noticias recientes sobre la hibridación. **Revista transcultural de música**, v. 1, n. 7, p. 1-17, 2003. Disponível em: -<<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2009.
- CHIAMPI, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 3, n. 3, p. 75-85, 1996.
- EISENSTEIN, S. **El sentido del cine**. Tradução de Norah Lacoste. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JASINSKI, I. Montagens de cenas em *The Buenos Aires Affair*. In: BESSA, P. P. (Org.). **Riqueza cultural ibero-americana**. Belo Horizonte: Fapemig, 1996. p. 316-318.
- JAKOBSON, R. Sobre el realismo artístico. In: TODOROV, T. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 71-79.
- JÍTRIK, N. Destruição e formas nas narrações. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.
- JOZEF, B. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MONEGAL, E. R. **La nueva novela latinoamericana**. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 3., 1968, México. **Actas...** México: El Colégio de México, 1968. p. 47-63.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Edusp, 1974.
- PUIG, M. **Boquitas pintadas**. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. 16. ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.

- RAMA, A. El *boom* en perspectiva. **Signos literários**, v. 1, n. 1, p. 161-208, 2005.
- REISZ, K.; MILLAR, G. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Lisboa: Europa-América, 1963.
- SANTOS, L. V. **Kitsch e cultura de massa na América Latina**: a narrativa latino-americana dos anos 70-80. 1993. 281f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- SILVA, A. M. S. **Os bárbaros submetidos**: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.
- SHKLOVSKI, V. El arte como artificio. In: TODOROV, T. (Ed.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 55-70.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. (Ed.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 199-232.
- Received on March 25, 2012.*
Accepted on May 7, 2013.
- License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.