

ângela senra

BOQUINHAS PINTADAS, um tango de papel

Para Mário Simil, também cantor de
boleros.

“Somos la mueca do lo que soñamos ser”
Discépolo.

“Me encontraba en Córdoba en una estación de tuberculosos. Habíamos ido a acompañar a un amigo que al poco tiempo murió. El cuadro de este amigo que se sabía enfermo y que nada hacía para curarse, porque era inútil, comenzó a invadirme con su enorme, inapelable dolor. En la casita de enfrente vivía un matrimonio. Los dos estaban tuberculosos y trataban de ocultarlo entre ellos mismos, de aturdirse y todo era inútil. Se me empezó a aparecer entonces la idea del alcohol, del aturdimiento, del no pensar en los males que no tienen remedio. Pero con este tema no podía hacerse un tango. Era demasiado tétrico”.

(Discépolo, explicando a origem de “esta noche me esborracho”.)

O tango, em sua origem a única forma de expressão das classes sociais marginalizadas na Argentina, transformou-se, por motivos poético-ideológicos, numa frágil e grande metáfora do sofrimento humano.

Em *Boquinhos Pintadas*,¹ Manuel Puig busca o tempo do tango tradicional, em ritmo de uma Buenos Aires contraditória, querendo-se progressista, mas sem conseguir camuflar a miséria de seus cortiços.

1 – Personagens, classe social e seus conflitos.

As personagens do romance se apresentam como caricaturas das diferentes classes sociais, através de determinantes como caracterização física, roupas, habitação, profissão, preocupações, idéias. "O dormitório de moça, ano de 1937, com móveis trabalhados e bonecos de cabelo natural", espelha a personagem Maria Mabel Sáenz, moça de alta classe média, professora primária, atriz das comédias de luxo a que assiste: a história da "formosa loura nova-iorquina, datilógrafa, que se casa com o patrão, mas que mantém um romance com o chofer, elegante jovem vestido com botas e uniforme negros" – (p. 63)".

Nélida, ex-comerciária, vive de aparências e de planos para o futuro. Quando se revolta contra a rotina da vida de casada; justifica-se elogiando seu marido e filhos. Acha tão natural pagar um preço alto pelo "status" de mulher casada quanto comprar caro o ingresso para o cinema Ópera, de "estrelas brilhando e as nuvens movendo-se parecendo um céu de verdade" (p. 123).

Pancho, operário, conta apenas com sua boa saúde (levantando-se às cinco e meia para trabalhar, pensa em Juan Carlos que dorme ainda, mas é doente) e sua força de trabalho como suporte de suas preocupações arrivistas.

Raba, empregada doméstica, marginal, vive de sobras: come restos de comida dos patrões, veste as roupas velhas de Nélida, tem e assume o filho de Pancho, amante de Mabel.

Juan Carlos é o funcionário público em disponibilidade, dependente da mãe, da irmã e da amante-viúva para sobreviver. É o Don Juan tuberculoso, impotente, sem condições de representar seu papel de boêmio e de colecionador de mulheres. Sua "jaqueta típica de fazendeiro rico" é tão vazia e inútil quanto seus olhos pulmões.

O "recorte da revista Nossos Vizinhos, a respeito da festa da primavera de 1936" (p. 19-20) e a notícia e respeito dos "Festejos populares realizadas no domingo, 26 de abril de 1937, no Prado Gallego, sua apresentação e derivações" (p. 82 a 87) são também importantes para a leitura da diferença entre as classes sociais dentro do romance na "brilhante reunião dançante", a rainha Nélida Fernandez tem uma "esbelta silhueta", ao lado da sua antecessora, "flamante soberana". A retórica da descrição da Festa da Primavera traduz o refinamento da mú-

sica, do espetáculo-história da valsa, dos trajés dos participantes.

Os festejos populares são, ao contrário, relatados numa linguagem seca, despojada da adjetivação característica da primeira notícia. Enquanto na festa da primavera predomina a valsa, de caráter nobre, no Prado Gallego os ritmos são muitos, como muitos são os pares na pista à meia-noite, e a “valsas coletivas” é a maior prova do sucesso da festa, diferentemente do que ocorre no Clube Desportivo Social, onde a consagração individual, a escolha de *uma* rainha é o ponto alto. Na notícia objetiva e direta dos Festejos Populares os códigos lingüístico e musical se entrecruzam, reforçando o texto, em contraste com a linguagem retórica da Festa da Primavera, que falseia a informação. Enquanto nos Festejos Populares, a dança é o ensaio e a música funciona como pano de fundo, antecipando a ação (El Entrerriano², música marginal símbolo, é, para Raba, o “maldito tango” da aproximação — perda de Pancho), no Dia da Primavera, a festa é a metáfora velada, camufladora da realidade: “É de se ressaltar, por outra parte, a difícil tarefa que significou aprofundar-se nos episódios histórico-musicais para, em seguida, e apenas depois de alguns poucos e apressados ensaios, realizados em horas roubadas ao sono e ao descanso, expressá-los com desenvoltura que foi tão aplaudida” (p. 19).

Em *Boquinhos Pintadas*, as reações, do simples espanto à revolta, a fuga, as frustrações, as recriminações e auto-punições funcionam num mecanismo compensatório de busca do bode expiatório, da justificativa - explicação do inexplicável.

Tomando-se a tuberculose de Juan Carlos como exemplo, tem-se o seguinte: a falta de recursos para o pagamento de um tratamento não é reconhecida pelas personagens, com exceção do médico e, mesmo assim, no nível da comunicação de caráter profissional. (Mencionar a falta de dinheiro constitui um tabu tão forte a ponto de Nélide mentir dizendo que não pode pagar o tratamento do pai num Sanatório Particular porque comprou móveis). Pronunciar o nome da doença é proibido. Assim, a palavra tuberculose é substituída por “resfriados”, “bronquite”, “certa enfermidade”, “grave moléstia”; Juan Carlos está “algo doente dos pulmões”.

Mas, como a doença existe independentemente do nome que se lhe dê e é preciso enfrentá-la de alguma forma, desenvolve-se um processo de *recriminações* (Juan Carlos ficou tuberculoso por “culpa” de alguém: Celina culpa Nélide que o obrigava a ficar no portão até de madrugada) e de *auto-punições* (a “menina da chácara” arrepende-se de ter desejado a morte de Juan Carlos e a “viúva” o perdoa “era uma cabeça oca, não lhe quero ter rancor pois já morreu” (p. 192).

No contexto das *Boquinhos Pintadas* os choques pessoais prevalecem; afinal de contas, por que não viver apenas de conflitos individuais, se as personagens só podem contar com suas emoções?

2 – A desmetaforização do tango.

O romance apresenta, de início, um jogo irônico entre epígrafe e corpo do texto³. No quarto fascículo, por exemplo, o verso de Alfredo Le Pera “Sus ojos azules muy grandes se abrieron. . . (p. 46), abandona o sentido poético tradicional servindo de introdução ao prosaico despertar e à rotina de Nélide e Juan Carlos, respectivamente. Já no décimo segundo fascículo, “fué el centinela de mi promesa de amor” (p. 152), serve de epígrafe aos textos oficiais da “Polícia da Província de Buenos Aires” referentes à morte de Pancho-soldado. A epígrafe do sétimo fascículo “. . . todo, todo se ilumina” é o suporte das cartas de Juan Carlos a Nélide, escritas no Sanatório, “sob o sol do balcão” ou “sob o sol de varanda”. O que ilumina é o “formidável sol das montanhas”, tão necessário ao tuberculoso quanto a bolsa d’água para esquentar os pés” e o “rio (que quanto) chega a Cosquim fica morno”.

Assim, calor, sol, luz, têm, no romance de Puig, seu sentido próprio inicial. Desmetaforizadas são também as estações do ano, primavera e inverno, que se despojam da idéia de juventude e velhice, própria da imagística tradicional, para significarem calor e frio, barômetro (ou termômetro?) da vida de um tuberculoso.

3 – A estruturação da narrativa

A narrativa em *Boquinhos Pintadas* é estruturada metonimicamente em todos os níveis⁴. O álbum de fotografias, por exemplo, apresentando as personagens do romance, em épocas diferentes e situações diversas, é o retrato da classe média argentina. “Minha Pátria e eu”, “Aqui nasci, pampa lindo”, “Meus venerandos avós”, “Cresce a erva má”, “Cristão sim, bárbaros não”, “Namorando as garotas”, “Não há primeira sem segunda”, “Servindo à minha bandeira”, “Os doces do casório”, são algumas das legendas que reforçam as fotografias, definindo a ideologia da comunidade e anunciando a vida de Juan Carlos: *criança sadia*: “um menino de três anos, descalço e vestido apenas com uma calça branca, bebe leite numa mamadeira, agitando as pernas (p. 33); *rapaz alegre*: “jovem de cabelo castanho-claro e comprido, que lhe cobre as orelhas, figura atlética e de invariável sorriso (p. 33); *boêmio*: “os dois jovens já descritos (Juan Carlos e Pancho) sorrindo sentados junto a uma mesa coberta de garrafas de cerveja e quatro copos, em seus joelhos estão sentadas duas mulheres jovens, com amplos decotes, carnes fatigadas, rostos piorados pela pintura excessiva (. . .)” (p. 34); *no sanatório*: “o jovem de cabelo castanho-claro agora mais magro, mas com a pele bronzeada pelo sol e seu sorriso característico” (p. 35); *gravemente doente*: “o jovem de cabelo castanho-claro, mais magro, com os olhos notavelmente maiores e cavados no rosto (p. 35).

A natureza também contribui para essa montagem progressiva das personagens. Se as fotos de Juan Carlos têm como fundo “árvores baixas”, “montanhas e álamos” e “montanhas e cactus”, ele próprio é comparado por Nélida às “nodosas e imbatíveis árvores do pampa selvagem” (p. 52), enquanto imagina que “a umidade e o frio fariam brotar musgos em seus pulmões” (p. 53).

Sol, árvores e flores acompanham o fio da narrativa tecendo a primavera de cada um. O lençol de Mabel “está bordado com florzinhas que não são de verdade” (p. 149). Mabel aparece também na fotografia do piquenique, continuação do cenário campestre doméstico: “Vê-se no primeiro pátio, cheio de paineiras que crescem e se enroscam numa armação de arame em forma de teto; mais adiante, canteiros com roseiras e jasmineiros e, por último, uma grande figueira que sobre além da altura da cerca que separa a casa (p. 42). No Barato Argentino, Nélida embrulhava com prazer a oferta de uma dúzia de botões forrados, mas “temia os vasos com plantas de nova seção “Viveiro sempre verde”. Seu pai é jardineiro e Juan Carlos, do sanatório, pergunta: “Ninguém pisa agora os seus canteiros, agora que não estou lá?” (p. 97).

A partir daí se instaura, com intensidade maior, o jogo de ambigüidades: “Juan Carlos lembrou-se de que, quando era menino, alguém sempre lhe dizia para não mastigar a flor de maçanilha, porque era venenosa (p. 55); “pensou que no jardim de Nené não cresciam flores silvestres de maçanilha” (p. 58). No sanatório de Cosquim “tudo é seco e não cresce nada, nem capim, nem árvores que protejam o sol” (p. 96). A notícia dos Festejos Populares constata: “Flores prematuramente murchas na noite de domingo, 26 de abril de 1937, devido à brusca queda de temperatura: os lírios brancos e as rosas brancas do jardim do Doutor Aschero e algumas flores silvestres brotadas nos pequenos vales nos arredores do Coronel Vallejos” (p. 87).

A Primavera-vida-morte é dança com Nélida, piquenique-defloramento de Mabel, murcho-lírio-branco do jardim do Doutor Aschero para Raba, sol e calor necessários a Juan Carlos tuberculoso.

Juan Carlos e Pancho, duplos, confundem-se na fusão Primavera-Inverno: Juan Carlos, namorado, “pisa os canteiros” de Nélida; Pancho amante-ferido, “amassa as roseiras” do jardim de Mabel.

4 – Conclusão

Se em Boquinhos Pintadas a visão desmitificadora do autor atinge a narrativa de ponta a ponta, o título do romance é a síntese-arremate do processo. Mabel-boneca é “boquita pintada de rojo carmis” (p. 7), Nélida é “cheinha de vinho vermelhinha como um rubi” (p. 94) e Juan Carlos, pensando num “beija-flor que deixa uma corola para ir atrás de outra, e de todas tira o néctar” (p. 58), afirma: vou beber todo o vinho-

zinho que você tem dentro de você, e vou tomar um pilequinho dos bons, um pilequinho alegre, total, depois me deixarás dormir a sesta ao teu lado" (p. 97). Mas, dormindo, sonha que "tossindo afogou-se no próprio sangue" (p. 103) — sua boca se pinta com o sangue — vinho deramado, flor venenosa de maçanilha.

Mabel, Nélide e Juan Carlos — três das "Boquinhos Pintadas": Nélide e Mabel ouvindo a novela de suas vidas, sob o patrocínio das "pastas dentifrícias de higiênica e duradoura ação" (p. 172) Juan Carlos morto, em sonho, "pensando que não terá necessidade de mentir a ninguém e dirá a todos que são manchas de sangue e não de tinta vermelha ou de molho de tomate" (p. 104).

Limpar o passado. Matá-lo. Ou recuperá-lo pela esperança da "ressurreição de carne"⁵. São tão poucas as alternativas nesse mundo de boquinhos pintadas, onde a única saída é "dar importância a pequenas coisas assim" (p. 13).

NOTAS

1. PUIG, Manuel. *Boquinhos Pintadas*. Folhetim. Tradução de Joel Silveira, Rio de Janeiro, Sabiá, 1970. Todas as citações referidas nesse estudo remetem à edição acima citada.
2. El Entrerriano é, talvez, o primeiro tango clássico — símbolo da "tragédia da imigração" e remete a "un personaje fundamental en la gestación del tango: el inmigrante, heroico y sorprendido yugador que descubría en "la America" no era el paraíso que le habían contado aquellos inmigrantes fracasados — que no fueron los artesanos especializados que lograron trabajo — se refugiaron en los conventillos transhumantes expulsados, por la nueva organización del país rural. Gringos y criollos inventaron al tango. Lo hicieron tristemente em las orillas, en la miseria, sin estudios ni técnica alguna, lo que hace más admirable este milacro cultural".
DEL PRIORE, Oscar — "Soy hijo de Buenos Aires, por apodo El Porteñilo". In *El Tango: de Villoldo a Piazzola*, Cuadernos de Crisis, nº 13, Buenos Aires, 1975, p. 6-7.

3. Foram citadas apenas três epígrafes a título de exemplificação. A abordagem de todas as epígrafes e seu relacionamento com o texto, na ordem cronológica dos fascículos e/ou não, constituiria, por si só, um outro estudo. Fica a sugestão. Das 16 epígrafes, 14 referem-se a tangos de Alfredo Le Pera:

epígrafes do 1º, 6º e 9º fascículos: *Cuesta abajo*.

epígrafes do 3º e 5º fascículos: *Rubias de Nueva York*.

epígrafes do 4º, 11º e 13º fascículos: *Volvió una noche*.

epígrafe do 7º fascículo — *Arrabal Amargo*.

epígrafes do 8º e 16º fascículos: *Volver*

epígrafe do 10º fascículo — *Melodia de Anabal*.

epígrafe do 12º fascículo — *Mi Buenos Aires querido*.

epígrafe do 14º fascículo — *Golondrinas*.

As epígrafes do 2º e 15º fascículos foram extraídas de boleros de Luiz Rubinstein e Agustín Lara, respectivamente. Os dois fascículos se constituem de cartas: o 2º, cartas de Nélide para d. Leonor. Seria interessante considerar aqui as observações de Nélide e Mabel: "Nené disse que gostava de boleros e dos cantores centro-americanos que começavam a aparecer. Mabel concordou. Nené acrescentou que eles a entusiasmavam, pareciam letras escritas para todas as mulheres e ao mesmo tempo para cada uma delas em particular. Mabel afirmou que isso acontecia porque os boleros diziam muitas verdades" (p. 178).

4. ANDRADE, Vera Lúcia. "O trágico em *Boquinhos Pintadas*: sentido e função do destino", Revista Literária do Corpo Discente da U.F.M.G., nº 11, ano 11, novembro 1976, pp. 123-146. (O estudo referido analisa também a estruturação da narrativa no romance citado, abordando aspectos da construção metonímica).

5. Nélide vê na Ressurreição da Carne (p. 208) ainda uma possibilidade de recuperar as "horas que no vuelven más", no mais forte de todos os mecanismos alienantes, dentro do processo de compensação, porque, busca na morte, no vácuo, o preenchimento do vazio da existência.