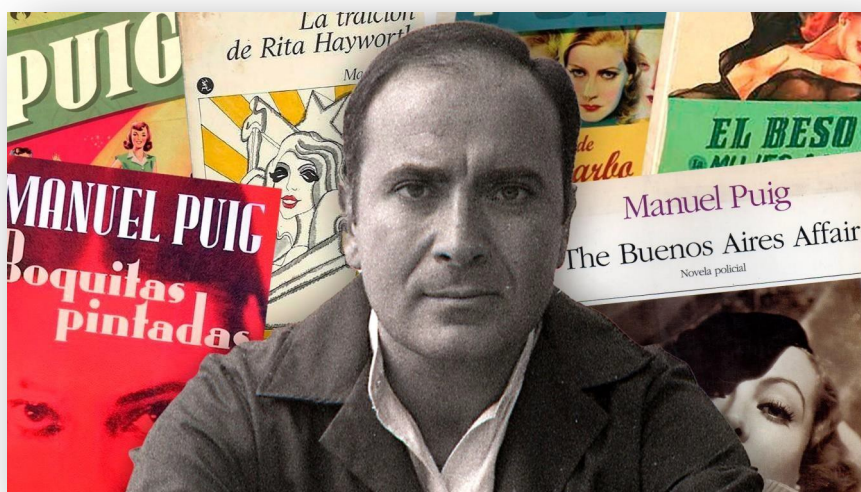


ESCRITAS ESQUECIDAS E VIDAS EXCLUÍDAS: REPRESENTAÇÕES DE VIDAS À MARGEM NOS ROMANCES *SANGUE DE AMOR CORRESPONDIDO* E *CAI A NOITE TROPICAL* DE MANUEL PUIG.



Antonio de Medeiros

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Silvia Cárcamo

Passados mais de trinta anos da morte do escritor argentino Manuel Puig (1932-1990), sua obra permanece instigante e relevante no cenário da literatura latino-americana. Dentre os seus oito romances, a escolha de *Sangue de amor correspondido* (1982) se justifica por permitir a análise das relações de um escritor argentino com a realidade brasileira e pelo registro das vozes periféricas. É por meio de um relato, das lembranças de um pedreiro, que o romance é engendrado, revelando o papel da memória como o local, tal como na escrita ficcional, onde se mesclam realidade e fantasia.

Esta comunicação abordará ainda o romance *Cai a noite tropical* (1988), cuja narrativa é quase toda construída por meio dos diálogos de duas senhoras argentinas, Nidia e Luci, sobre a vida e os amores de uma vizinha. Propõe-se a leitura da obra pelo viés da representação da vida cotidiana, que aparece no modo como essas duas idosas experienciam a vida no Rio, no final dos anos 1980. O reconhecimento da estranheza do mundo é realçado pelas dificuldades que elas sentem com o nosso idioma e por

apresentarem uma percepção da cidade, em que a imagem do cartão postal convive com a violência, a desigualdade e a crise inflacionária.

É a partir da análise dos "instantes banais" e da rotina das duas idosas que Puig constrói um tocante relato sobre solidão, memória e invisibilidade do corpo idoso. Em ambos os romances, seja na figura do pedreiro Josemar em *Sangue* ou nas duas senhoras de Cai a noite, Puig põe em evidência personagens relegados à margem, contribuindo, conforme afirma Jacques Rancière em *As margens da ficção* (2021), para o aparecimento de uma democracia ficcional, na qual personagens das classes populares ganham uma nova representação na literatura, reconhecendo-os como sujeitos capazes de experimentar e vivenciar os sentimentos profundos e complexos.

I – A democracia ficcional

Rancière em *As margens da ficção* afirma que a ficção, ao ter que ser verossímil e necessária, tende a ser orientada por uma racionalidade bem mais intensa do que a que existe nos acontecimentos corriqueiros. A racionalidade ficcional clássica defendia um bom encadeamento das causas e dos efeitos, de tal modo que com a peripécia, a inversão das expectativas pela reviravolta, a verdade seria alcançada ou algo desconhecido seria revelado.

Contudo, como não são todos os homens que vivem no tempo da causalidade, ou seja, que são ativos e cujas ações alcançam resultados além da sua alçada cotidiana, como há também os “homens que vivem no tempo da crônica” (RANCIÈRE, 2021, p. 11), essa ordem da ficção se aplicava a poucos. Notadamente, à parcela das classes elitistas. Para a parte majoritária da população, o que podia sobrar era sua representação pela comédia, sendo suas vidas relegadas ao secundário, ao desimportante.

Na literatura, o princípio da causalidade é afetado pela “distribuição dos saberes e das ignorâncias” (RANCIÈRE, 2021, p. 11), pelo alargamento da capacidade do sensível que ocorreu com os romances modernos. Rancière convida o leitor a ver a substituição do modelo hierárquico que submete a parte ao todo e divide a humanidade entre a elite dos

seres ativos e a multidão dos seres passivos por um modelo mais inclusivo:

a hierarquia dos fins que, durante a Antiguidade, dividia o mundo em dois: havia os que não podiam ter outro fim que a reprodução cotidiana de sua existência e havia os que, estando preservados dessa obrigação vital, podiam conceber fins mais amplos, inventar os meios para isso e se arriscar. Estes, pelas mesmas razões, também podiam não fazer nada ou se entregar a atividades que eram seu próprio fim. (RANCIÈRE, 2021, p.86)

Em contraponto ao princípio da causalidade e cientes da sua incapacidade de dar conta da totalidade da vida, Auerbach aponta no capítulo “A meia marrom” de *Mimesis* que os narradores modernos preferiram a síntese do mundo, alcançada pelo esgotamento de temas cotidianos quaisquer. Isso se daria a partir da escolha de momentos aleatórios, de acontecimentos aparentemente sem importância, que se passam em períodos curtos, com uma atenção aos gestos menores, em que o essencial pudesse ser destacado.

Dessa forma, é como se no pequeno houvesse, em estado germinal, uma potencialidade de plenitude de representação:

confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que, em qualquer fragmento escolhido ao caso do curso de uma vida e em qualquer um de seus momentos, encontra-se toda a substância de seu destino e possibilidade de representá-lo. (AUERBACH, 2021, p. 592)

Essa busca de síntese do real pelo cotidiano cabe tanto para os romances modernos europeus mais conhecidos que se passam em um único dia, como *Mrs Dalloway* de Virgínia Woolf ou *Ulisses* de James Joyce, quanto para o próprio método de análise das obras, empregado por Erich Auerbach em *Mimesis*.

O método crítico de Auerbach, de modo simplificado, consiste em encontrar e selecionar momentos-chave com tal potencial de síntese, que ao serem interpretados, permitem a compreensão e a síntese de determinado momento histórico.

Esses momentos-chave, escolhidos por ajudarem a responder a um questionamento feito ao texto, podem ser trechos, frases ou uma cena das obras analisadas, como a do famoso primeiro capítulo de *Mimesis*, “A cicatriz de Ulisses”, na qual Euricleia, antiga ama de Ulisses, consegue reconhecê-lo devido a uma cicatriz na coxa.

Rancièr retoma a ideia de “circunstância qualquer” de Auerbach no capítulo “O momento qualquer” do seu livro *As margens da ficção*, e o define como:

esse momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno em que uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam e em que a inatividade de um devaneio entra em harmonia com a atividade do universo.
(RANCIÈRE, 2021, p.13)

Rancièr retoma esse conceito para desenvolver uma de suas ideias centrais. Para isso, começa destacando a mudança ocorrida em Auerbach, nos capítulos anteriores de “A meia marrom”, do que seria o cerne do realismo: antes estava no poder de representar o homem “engajado numa realidade global política, econômica e social em plena evolução” (RANCIÈRE, 2011, p. 131) que consistia na dinâmica em conjunto entre a ação narrativa e a revelação de um processo social.

No capítulo de “A meia marrom” os encadeamentos das ações que permitiam a representação dos aspectos anteriormente mencionados são substituídos pela ênfase no momento qualquer e em sua capacidade, quando explorados por si mesmos, de revelarem o que é comum a todos, de terem tamanha profundidade que, segundo Auerbach, nos ajudariam a interpretar e a pensar nossas vidas e nosso modo de ver o mundo:

Confia-se mais nas sínteses obtidas mediante o esgotamento de um tema cotidiano do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao

fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta com energia as reviravoltas do destino como se fossem articulações do acontecer. (AUERBACH, 2021, p.592)

Rancière pensa o “momento qualquer” pelo viés da política da ficção. No seu entendimento, a lacuna de Auerbach está em não ter percebido que a existência desses momentos quaisquer, o interesse pelos acontecimentos insignificantes, representam mais do que o poder de síntese do real do pequeno, do que é efêmero e pertencente ao cotidiano.

Para o filósofo francês, eles condizem com o aparecimento de uma democracia ficcional presente nos romances modernos em que personagens das classes populares são apresentados no realismo sério e não apenas na comédia e na sátira, reconhecendo-os como sujeitos capazes de experimentar e vivenciar os sentimentos profundos e complexos.

O passo seguinte que Rancière experimenta dar é o de afirmar que nesses romances a importância representativa do “momento qualquer” também estaria relacionada ao novo modo de experimentar a temporalidade. A diferença entre os homens ditos ativos (aqueles cujas ações repercutem para fora de si) dos passivos (aqueles que ocupam as margens da ficção, que pertencem a universo sucessivo e repetitivo das coisas), estaria na forma como ambos “habitam o tempo”:

É por isso que o tédio não é simplesmente uma frustração, é também uma conquista, uma transgressão da partilha que separa os humanos em dois, segundo sua maneira de habitar o tempo. (RANCIÈRE, 2011, p. 136)

A conquista da nova ficção seriam esses atravessamentos ocorridos com a entrada dos homens ditos passivos, nesses momentos de suspensão dos encadeamentos, no usufruto de uma temporalidade que foi negada às classes baixas, ou seja, ao devaneio.

Como a que ocorre no ápice, paradoxalmente libertador, que Julien Sorel tem ao experimentar o tédio na cadeia em *O Vermelho e O Negro*. Rancière (2010) afirma que essa cena representa o colapso da lógica do enredo, alicerçada na relação interdependente entre

a concatenação das ações narrativas com os jogos das intrigas sociais.

Podemos pensar também em Macabéa, em A Hora da Estrela, ao se dar um dia de folga de seu trabalho de datilógrafa, mentindo que está doente para gozar de um tempo para si. É sobre poder ter um momento de dilatação do seu próprio mundo, de sair da engrenagem social e experimentar sensações e paixões desconhecidas.

II-

As infinitas possibilidades que um acontecimento pode ser lembrado e o aspecto ficcional existente no ato de rememorar são pontos que podem ter despertado o interesse de Manuel Puig em escrever *Sangue de amor correspondido* e estariam presentes nesse seu sétimo romance, que foi o primeiro escrito no Brasil, com cenários e personagens brasileiros e em Português, posteriormente, traduzido pelo próprio autor para o Espanhol¹.

A gênese do romance ocorreu a partir do encontro de Puig, que na época vivia no Leblon, com um pedreiro, apelidado de “O Chefão”, que foi contratado para colocar azulejos na cozinha e no banheiro do apartamento do escritor argentino. O que chamou a atenção de Puig, nesse primeiro momento, foi a forma metafórica e o lirismo que havia na fala desse homem de origem simples e semianalfabeto.

Com um ouvido muito afinado para captar as nuances e as particularidades da oralidade, característica presente nos seus romances, Puig se interessou pela história desse homem e, principalmente, pelo modo inventivo como ele a contava. A percepção da inverossimilhança e das contradições no relato do pedreiro, ao invés de desqualificar ou desacreditar a história, aumentaram o interesse de Puig e fizeram com que ele as incorporasse ao romance.

Despertado o interesse e percebido o potencial ficcional daquele relato (sobre o que escrever), Puig elabora um procedimento criativo (como fazer), que mobilizasse o seu processo de escrita. Para tanto, Puig combina com o pedreiro uma relação contratual, na qual o primeiro pagaria ao segundo pela história contada.

Em S.A.C, a escuta e a reprodução da fala do outro recebe um protagonismo. O que pode ter tornado necessário introduzir um gravador nesse procedimento de escrita. O gravador evitaria, não apenas as lacunas do esquecimento, como também garantiria que seriam preservadas as falas, o ritmo e as metáforas inventivas desse trabalhador brasileiro. Também as dificuldades em lidar com o Português seriam amenizadas com a possibilidade de escutar a gravação repetidas vezes.

Fora essas questões mais técnicas, a gravação permitiria, mesmo com as incongruências internas do relato, que houvesse uma primeira versão na qual Puig pudesse trabalhar, sem ser necessário depender da fonte primária, ou seja, da presença remunerada do Chefão.

Estruturalmente, o romance S.A.C. é construído, em sua maior parte, pela intercalação de uma fala com um texto narrativo em terceira pessoa. Essa fala, que vem sempre seguida de um travessão, não é identificada. Cabe ao leitor, no decorrer da história, identificar a que personagem pertence essa voz. É pela leitura dos parágrafos narrativos que tomamos conhecimento do personagem principal dessa

¹ Podem ser identificados resquícios do Espanhol, língua materna de Puig, neste romance. Por exemplo, em: “Porque a casa está **em nome dela**.” (p. 153) e “Mas o signo **de você** é o signo do leão” (p. 155) (grifos nossos)

história, o pedreiro Josemar.

Esse relato principal dos parágrafos será questionado, desqualificado, posto em dúvida, negado, durante todo o romance, por essas vozes que o interpelam, como esta: “De que é que falávamos no baile? Quero ver se você está me dizendo a verdade.” (p.11) O que impele esse narrador a ter fazer pequenas alterações em seu relato para que suas afirmações continuem como verdadeiras. No decorrer dos capítulos, o leitor atento notará que existem contradições nas versões contadas por esse narrador em terceira pessoa.

S.A.C. conta a história da vida de Josemar a partir das lembranças desse personagem. O cerne da narrativa está na relação amorosa entre Josemar e Maria da Glória, oriunda de uma classe social mais rica, que teria enlouquecido com o rompimento desse namoro.

Josemar foi criado no meio rural, em uma família numerosa, semianalfabeto, teve que interromper os estudos quando ainda era muito jovem para ajudar no sustento da família com o trabalho no campo, já passou fome, sempre está em dificuldades financeiras e sem perspectivas de melhoria. É, portanto, um representante exemplar da classe trabalhadora brasileira nos anos 1980, cuja realidade de fome e de crise inflacionária são velhos fantasmas que ameaçam reaparecer nos dias de hoje.

Conforme a leitura dos capítulos, o leitor atento vai se dando conta de que Josemar conta versões diferentes de um mesmo acontecimento, se contradizendo como, por exemplo, ao descrever o local onde ocorreu o “defloramento” de Maria da Glória.

A paternidade é outro eixo central deste romance. Ao se colocar em posição adversária ao pai, Josemar está questionando uma figura de autoridade. Descrito no romance como o “chefe da família”, o que evidencia a existência de uma hierarquia nas relações familiares, justificada pela valorização e centralização da figura patriarcal.

Dessa forma, a pergunta feita por uma das vozes narrativas: “quem não ama o pai é capaz de amar alguém?” (p. 31) é fundamental para entender o personagem Josemar.

O pai de Josemar o tratava de forma diferente dos outros filhos, sempre o forçando a fazer os piores trabalhos e não demonstrando afeto por ele. Uma das razões desse distanciamento afetivo entre os dois se deve ao boato de que a mãe de Josemar teria traído o pai dele com um dono do campo, personagem rico, que poderia ser o pai de Josemar.

A veracidade dessa informação não é confirmada, assim como tantas outras que funcionam mais como pistas, do que como respostas. No entanto, esse boato corrobora para a construção identitária desejada por Josemar, ou seja, primeiramente, como diferente dos outros irmãos. Fisicamente, Josemar difere dos irmãos por ter a pele mais clara e o cabelo liso.

Em seguida, Josemar buscará ser diferente dos outros homens que se encontram na mesma situação socioeconômica que ele, ao tentar ascender socialmente se relacionando com Maria da Glória e ao valorizar demasiadamente a aparência.

O questionamento à figura da autoridade é uma característica presente nos livros de Puig. Nesse romance em especial, esse aspecto alcança um experimentação bastante radical e nesse ponto não podemos discordar de Cesar Aira, quando afirmou no artigo *El Sultán* que S.A.C. seria “a culminação do gênio de Puig” (1992, p.28), pois Puig nos faz questionar e desacreditar de uma das figuras com maior autoridade dentro do mundo ficcional e de quem esperamos saber a verdade da história, ou seja,

o narrador:

“Puig vacía el lugar del narrador, es decir, el lugar de la autoridad del que narra.” (PIGLIA, 2016, p. 151)

Em S.A.C. essa tensão entre verdade e ficção característica do jogo ficcional é radicalizada. No caso deste romance, o processo de ficcionalização do real foi percebido por Puig já na fala do pedreiro. O que impressionou a Puig nessa *narrativa*, além da beleza da oralidade, do ritmo e da construção original de fala, foi a forma metafórica como aquele homem fez a *narração* dessa *história* ².

Ao transcrever a gravação, Puig trabalhou estética e criativamente com esse material. Manejando a ordem do relato e inserindo as vozes de outros personagens como, por exemplo, a da mãe, cuja voz não consta no relato gravado, e que aparece no capítulo onze, invertendo o padrão textual predominante em que pequenas falas são intercaladas pela narração em terceira pessoa.

A expressão “fora de série” reaparece por diversas vezes durante o romance e está relacionada com a imagem de si que Josemar idealiza. Ele constrói a fábula de si mesmo e escolhe como verdade uma versão melhorada de sua história, que ele está sempre recriando. O que o torna “fora de série”, ou seja, diferente e melhor do que os outros homens é, segundo ele, seu talento no futebol, seu sucesso com as mulheres e sua potência sexual. No entanto, todas essas qualidades das quais ele se orgulha serão postas em questionamento pelas vozes narrativas.

De certa forma, tanto para Puig em sua infância com os filmes hollywoodianos, quanto Josemar com a fabulação de si, a ficção foi a forma encontrada de escapismo a uma realidade indesejada.

A história se passa em um momento de grave crise econômica, de desemprego, de inflação e de desvalorização da moeda brasileira e tudo isso aparece na realidade de Josemar, “aumentaram a gasolina duas vezes por mês” (p.134). A percepção da desvalorização monetária aparece, por exemplo, na raiva que esse personagem sente por ter feito um orçamento para um trabalho em um valor X, que meses depois não dava nem para custear todo o material da obra.

A relação entre valor recebido de remuneração pelo seu trabalho e o custo de vida não batem. Ele também se dá conta de que “nem cem janelas juntas vão dar” (p. 169) para pagar o tratamento médico de sua mãe, para ter uma casa ou um carro, “Um dos planos era ter carro, porra, que ele nunca teve.” (p. 196), ou seja, que a condição social desse personagem o afasta, dificulta, e mesmo inviabiliza a realização de qualquer um desses sonhos materiais.

O olhar crítico da realidade brasileira, que serve para pensar também a vida do trabalhador latino-americano, é bastante apurado nesta obra de Puig.

S.A.C. é uma obra que se contrapõe a visão de que exista um único dono da verdade. Por meio de um trabalho de linguagem genial é posto em evidência o jogo entre a verdade e a mentira presente na ficção.

Em S.A.C, Puig coloca o leitor em uma posição de suspeitar do que está sendo dito, de montar ele próprio esse quebra-cabeça. Nos romances de Puig, algumas pistas são apagadas e algumas lacunas são, propositalmente, deixadas para que o sentido da história ganhe uma dimensão ainda maior na mente do leitor. A leitura dos romances de Puig nunca é um ato passivo. As obras de Puig não exigem apenas leitores, mas

² Conceitos empregados por Gérard Genette em “Discurso da narrativa” foram grifados e serão desenvolvidos na próxima etapa deste trabalho.

cúmplices.

III. A escrita das vozes

A novela *Cai a noite tropical* (último livro publicado em vida por Manuel Puig (1932-1990), escrito no Rio de Janeiro a partir de 1986 e publicado em 1988), que inicia o leitor em um conversa entre duas senhoras, cuja identificação como as irmãs Luci e Nídia se dá apenas a partir do diálogo entre essas duas vozes, que começam a falar de uma terceira, Silvia, uma vizinha também argentina.

As duas senhoras espiam a vida de Silvia, que mora no prédio da frente, e conversam entre elas sobre as tentativas de Silvia de se relacionar com Ferreira, brasileiro por quem essa personagem se apaixona.

O leitor também consegue inferir que há nessa conversa um tom de desencanto e a percepção de finitude da vida. É a partir dessa aparente banalidade dos diálogos e da rotina dessas duas senhoras que Puig constrói um tocante relato sobre solidão, perda da ilusão e envelhecimento.

As primeiras anotações sobre esse romance estão escritas no verso de papéis já utilizados, muitas vezes aproveitando espaços em brancos encontrados em correspondências recebidas ou o verso de folhas usadas. Puig conta em entrevista que tem esse costume desde o primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth*, pois era uma forma de economizar papel, nos tempos mais difíceis, e se manteve porque lhe dava uma liberdade de tratar esses esboços iniciais de forma menos pretensiosa. Nesse método de escrita, há uma aproximação de Puig com Clarice Lispector, com suas breves anotações registradas em qualquer pedaço de papel que houvesse.

Há certa dificuldade em se determinar o conceito de cotidiano devido à amplitude de significados que tem sido dado a esse tema pelos mais variados teóricos. Contudo, encontramos em *A vida cotidiana no mundo moderno* de Henri Lefebvre a definição de cotidiano como a soma das insignificâncias:

É portanto aquilo que não tem data. É o insignificante (aparentemente); ele ocupa e preocupa e, no entanto, não tem necessidade de ser dito, é uma ética subjacente ao emprego do tempo, uma estética da decoração desse tempo empregado.

Em Puig, podemos notar que esses aspectos considerados de menor importância, repetitivos, rotineiros, banais, ocupam o primeiro plano narrativo e ajudam a criar imagens representativas da velhice e das desigualdades sociais. Essa característica é percebida até mesmo pela personagem: “Olhe só do que fui falar, em vez de comentar os assuntos importantes.” (PUIG, 1988, p. 94)

A primeira anotação de Manuel Puig, encontrada nos manuscritos de *Cai a noite tropical*, na primeira folha de um grupo de anotações prévias à escrita da novela, é a pergunta “¿ A quién cuenta Tif?”. Trata-se de uma indagação importante não apenas para o futuro desenvolvimento dessa obra, como também nos serve para entendermos os procedimentos de escrita de Puig.

Graciela Goldchuk, estudiosa da obra de Manuel Puig e responsável pela coordenação do acervo do autor, que está disponibilizado no site Arcas, intitula esses textos que antecedem os primeiros manuscritos da obra como “reflexiones metaescriturarias”. São os registros do processo de escrita que revelam o momento inicial de elaboração da história, quando o autor ainda se encontra na fase de descoberta dos personagens e nos primeiros esboços do enredo.

Convém destacar que essa pergunta inicial não destaca “quem” conta, menos ainda “o que conta”, mas sim “para quem conta”. Definir para quem a personagem conta é fundamental para que Puig possa iniciar a escrita da novela.

A Tif mencionada na pergunta será renomeada em seguida como Silvia, psicóloga que contará parte de sua história para Luci. Contudo, a história que os leitores irão acompanhar, é a de Luci contando para Nidia, as conversas que teve com Silvia.

Mais à frente, ainda no manuscrito, Puig diz que “Quien cuenta ha perdido marido y posición.” Essas são as primeiras caracterizações de Luci. Há nessa frase duas outras definições importantes para o início da escrita de Puig, definir quem conta a história ouvida e, ao mesmo tempo, caracterizar quem é essa pessoa que conta. Isso é crucial, pois é comentando sobre a vida de Silvia que as duas irmãs vão sendo apresentadas e suas histórias particulares vão ganhando relevo. É por meio da conversa que as personagens irão se consolidando para o leitor.

Portanto, os capítulos iniciais são construídos a partir dos diálogos das duas irmãs sobre uma personagem que se encontra ausente na cena, Silvia, cuja imagem é construída para o leitor a partir das falas das irmãs. Essa técnica narrativa de Puig, que

denominaremos aqui como “narrativa triangular”, irá aparecer em outros dos seus romances, com algumas variações.

Esse tipo de construção narrativa acarreta o desaparecimento da figura tradicional do narrador que dará lugar a escrita das vozes, que é uma característica presente em toda a obra de Puig. Ao substituir a figura do narrador tradicional pelas vozes narrativas, cartas ou páginas de diário, por exemplo, o escritor apresenta outra proposta ao modelo de narrador realista predominante.

É importante ressaltar que esses outros textos não apenas costuram a narrativa em pontos em que as vozes narrativas não poderiam alcançar com satisfação, como ainda ajudam a suprir a ausência de um narrador explícito, além de desafiar o leitor a concatená-los à história.

Na ausência de um narrador, cabem às vozes narrativas dar ao discurso falado, que se caracteriza pela sua fluidez e espontaneidade, alguma ordem e sequência que faça com que a história tenha sentido e algum encadeamento das ações. Vejamos alguns trechos em que essa característica aparece em *Cai a noite tropical*.

Como Luci é a voz que conta, ela tenta conter as conclusões precipitadas de Nídia, que é a voz que escuta: “Não ponha o carro diante dos bois. Isso ela custou muito a perceber. Demorou um bom tempo.” (1988, p. 11) e, novamente Luci, tentando conter o fluxo narrativo e recuperar de modo fidedigno não apenas o que foi contado, mas a ordem em que foi dito: “Você está se adiantando, assim vai me confundir. Eu quero contar como ela me contou, a Silvia, sem esquecer nada.” (1988, p.28)

Um dos aspectos mais instigantes da escrita de Manuel Puig é a forma como seus romances mobilizam a participação do leitor, retirando-o de um estado de acomodação e o desafiando a participar de um jogo de construção de sentidos a partir do texto, do preenchimento de suas lacunas, da descoberta das suas surpresas, por meio da escuta das vozes narrativas.

A representação da vida cotidiana em *Cai a noite tropical* aparece no modo como essas duas idosas experienciam a vida no Rio, no final dos anos 1980. O reconhecimento da estranheza do mundo é realçado, por exemplo, pelas dificuldades que elas sentem com o nosso idioma: “Eu também, quando falo com alguém que está aqui há muito tempo, começo a misturar muitas palavras em português, sem querer.” (PUIG, 1988, p.7). Assim como no seguinte trecho: “E como o nome dele é tão comum, Ferreira, ninguém sabia bem quem era. Escreve com i, não com y como na Argentina, e ainda por cima depois não pronunciam o i,

dizem Ferrera, são loucos.” (PUIG, 1988, p.38)

Ocorre ainda um desencanto com a cidade, em que a imagem do cartão postal, da exuberância da natureza, do clima, da variedade de frutas coexistem com a violência e com a desigualdade social, para o espanto de Nídia: “Quanta miséria num país tão rico!” (PUIG, 1988, p. 103)

Nas partes finais da novela, o aspecto social ganha mais revelado, Puig enxerga a fome que assola os brasileiros (o flagra do vigia furtando comida da geladeira em um momento de distração das senhoras), a inflação descontrolada e as condições precárias de moradia e de trabalho (o vigia Ronaldo que dorme em uma obra).

Puig capta na personagem dessa senhora de classe média, uma ambivalência brasileira típica da relação dessa classe social com os mais pobres. No trecho abaixo, a personagem demonstra empatia pela pessoa do vigia:

É um rapaz do Nordeste, a zona onde não chovia, lembra? (...) mas tudo aquilo é muito pobre e por isso quase todos os porteiros do Rio são de lá, e muitas das empregadas. Lá não há trabalho. Então ele e a mulher vieram para cá há alguns anos, e ele nunca conseguiu trabalho de porteiro principal, com moradia para ficar com a família. (PUIG, 1988, p. 101)

Já nesse segundo trecho, o leitor perceberá o quanto essa mesma classe ainda se apóia na pobreza para se autoafirmar:

- Na reunião de condomínio, pedi que pusessem um vigia, como dizem aqui, afinal, dividido por todos, um salariozinho de fome desses é pago sem sentir. Mas não querem, dizem que assim que todos os automóveis do edifício entram na garage o fulano dorme e não vigia mais nada.” (PUIG, 1988, p.89)

A presença de personagens das classes populares é um traço recorrente na obra puiguiana, representados em sua subjetividade, com suas qualidades e defeitos. Em *Cai a noite tropical*, Puig captou a luta pela sobrevivência dos brasileiros mais pobres, percebeu com bastante clareza o desnível profundo que separa os ricos dos mais pobres e entendeu a realidade de profissões desvalorizadas como porteiros, vigias, empregadas domésticas e

babás, conferindo-lhes o que Rancière chamou de “novo mundo de sensibilidade, o reino da paixão e do ócio também.” (RANCIÈRE, 2010, p. 13).

O quarto capítulo de *Cai a noite tropical* se inicia com um pequeno diálogo das duas senhoras, no qual Luci informa a sua irmã que lerá uns suplementos de jornal antigos, até que o comprimido para dormir faça efeito.

Após isso, o que se segue no capítulo é uma espécie de colagem de trechos de matérias desses suplementos. A primeira matéria é sobre o abandono da Fazenda Imperial, um prédio histórico de arquitetura colonial, localizado em Santa Cruz (RJ). Os outros trechos possuem temáticas variadas, uma carta do leitor, uma matéria sobre o escritor italiano Leonardo Sciascia, que realmente existiu, uma matéria sobre moda feminina, outra sobre turismo em Ilha Grande. Ocorre uma apropriação do modo de escrita dos cadernos dos jornais por Puig.

É interessante destacar que a reescrita desses suplementos pode ser encarada como a presença do cotidiano na obra. Ainda em *A vida cotidiana no mundo moderno* de Henri Lefebvre é dito que o registro do cotidiano das pessoas, suas ocupações, trabalhos e divertimento, das pessoas ditas sem importância, geralmente, não se encontram registrados nas partes em destaque dos jornais. Porém, na publicidade, nas pequenas informações marginais, nas banalidades, podem ser encontrados informações que dão idéia do que era a vida cotidiana das pessoas em determinada época.

O trecho sobre a Fazenda Imperial foi reescrito a partir de uma reportagem que de fato existiu. Comparando a matéria publicada no *Jornal do Brasil* de 13-01-87 com o respectivo trecho do capítulo, nota-se que esse recurso de colagem partiu dessa fonte real, o título de ambos os textos são iguais e tirando a omissão de uma palavra ou outra, trata-se, de fato, da reescrita da matéria do jornal.

No último trecho desse capítulo, se percebe que alguns parágrafos começam com reticência, emulando a leitura de Luci, ao pular partes do texto. O que acontece de interessante a seguir é que os trechos iniciais dos suplementos voltam a aparecer, de forma ainda mais fragmentada do que na primeira vez em que apareceram. Essa repetição do texto foi notada pelo revisor que consultou Puig se havia sido proposital.

O capítulo quarto se encerra com outro breve diálogo entre as senhoras, no qual Luci percebe que sua irmã adormecera e comenta que gostaria de ter essa facilidade para dormir. A irmã responde que, para dormir, que ela pensasse nas coisas lindas que havia lido, mas Luci comenta que não conseguiu se concentrar na leitura dos suplementos e o leitor

atento terá percebido isso por causa da repetição do trechos e das lacunas de texto, representadas pelas reticências. O acréscimo desse diálogo final pode ter sido realizado para tornar mais acentuado o efeito dos calmantes na leitura de Luci. Isso também corrobora com a afirmação de que, em muitos trechos das obras puigianas, o conteúdo importa menos do que a forma como Puig trabalha esse material.

Dessa forma, essas estratégias narrativas também são ferramentas para tentar conduzir a leitura e para que o leitor vivencie uma experiência:

Y esto supone una relación compleja del autor con el lector, porque no debe simplemente relatar, debe escribir su relato de manera que el lector conciba realmente la duración de la novela y reconstituya él mismo las causas y los efectos, según lo que ha sido escrito. (PUIG, 1992)³

³ E isso supõe uma relação complexa do autor com o leitor, porque não deve simplesmente relatar, deve escrever seu relato de maneira que o leitor conceba realmente a duração da novela e reconstitua ele mesmo as causas e os efeitos, segundo o que foi escrito.