

Imagem e escritura – Manuel Puig e o campo literário hispano-americano

Maurício de Bragança*

RESUMO: O artigo apresenta uma problematização das relações entre literatura e imagem pela experiência literária de Manuel Puig. A chegada do autor ao cenário literário argentino no final dos anos 1960 desequilibrou o já tenso campo literário no qual o canônico Jorge Luis Borges indicava o local a ser ocupado por cada sujeito literário. Apresentando uma literatura que partia da imagem iconográfica e do repertório cinematográfico hollywoodiano como referências primeiras do seu projeto de criação, Puig promoveu uma nova relação entre cinema e literatura pela elevação de materiais extraliterários provenientes da indústria cultural ao status de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Puig, imagem, indústria cultural.

ABSTRACT: This article presents a problematisation of the relations between literature and image through the literary experience of Manuel Puig. The arrival of the author in the Argentinean literary scene at the end of the sixties changed the already tense literary field in which the canonical Jorge Luis Borges indicated the place where each literary subject would occupy. Presenting a literature that departed from the iconographic image and the cinematographic repertoire of Hollywood as primary references of his creative project, Puig promoted a new relationship between cinema and literature through the elevation of extraliterary materials, stemming from the cultural industry to the status of literature.

KEYWORDS: Manuel Puig, image, cultural industry

* Professor de História da América do Departamento de História do IFCS/ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A publicação de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, em 1968, passou por um árduo e tortuoso caminho. Escrito em Nova York entre 1962 e 1965, o romance só conseguiu ser publicado na Argentina três anos mais

tarde, depois de ter enfrentado a censura do regime militar do general Onganía (1966-1970), que suspendeu a publicação do livro por contar com palavras consideradas de baixo calão, atestado pela denúncia de um linotipista que trabalhava na edição do livro.

Se, por um lado, parte da crítica aclamou de forma entusiástica a chegada da narrativa de Puig ao cenário literário hispano-americano, confirmado em artigos como o de Ricardo Piglia (2004) (“Clase media: cuerpo y destino – una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig”, publicado em agosto de 1969 na *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, ano 1, n.1); por outro, Puig parecia quebrar com o “horizonte de expectativas” trabalhado pela geração de críticos do *boom*.¹

No final dos anos 1960, *La traición de Rita Hayworth* entrou para a lista dos dez melhores romances publicados na França no período 1968-1969, feita pelo jornal *Le Monde*. Dessa lista constavam nomes como García Márquez, Reinaldo Arenas, Guimarães Rosa, Vladimir Nabokov e Henry Miller, dentre outros. Ainda assim, o nome de Manuel Puig esteve ausente daquele que era um dos mais importantes veículos de reflexão literária argentina dos anos 1970, a revista *Crisis*, que abarcava autores argentinos contemporâneos das mais distintas tendências estéticas e políticas, como Borges, Bioy Casares, Ernesto Sábato, Cortázar, Ricardo Piglia etc.² Segundo Cesar Aira (apud

¹ Numa carta a Guillermo Cabrera Infante, datada de 6 de agosto de 1969, Manuel Puig festejava o sucesso que *La traición* alcançava em Paris enquanto lamentava o silêncio e o rápido esquecimento do romance por parte da crítica argentina, referindo-se a um argumento de Emir Rodríguez Monegal (apud Speranza, 2003, p.26) de que fora vítima de um “*complot del subdesarrollo*”.

² Pablo Bar dauil (1998, p.96) defende o argumento de que, na verdade, houve uma mudança no interior do próprio discurso da crítica argentina entre 1968 e 1973 (ano de lançamento do terceiro romance de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, e data que marca a volta do general Juan Domingo Perón à presidência da Argentina). “*Una transformación que tendría lugar en el pasaje que se produce entre una defensa de la autonomía literaria que – bajo la incidencia del estructuralismo francés – cierta crítica sostiene en los años sesenta contra las concepciones burguesas de literatura y un cuestionamiento de dicha autonomía en favor de la promoción de una literatura al servicio de la revolución que esa misma crítica llevará adelante en la década siguiente*”. Ao repensar

Cárcomo, 1990), Puig parecia provocar na Argentina “*una tremenda desazón, un rechazo, una repugnancia*”.³

A publicação de *Boquitas pintadas* (que traz como subtítulo a palavra *folletín*) em 1969, quase simultaneamente a *La traición de Rita Hayworth*, seguia provocando um certo mal-estar em parte da crítica. Finalista do prêmio de literatura “Primera Plana”, o romance não conseguiu unanimidade do corpo de jurados. Apesar da acalorada defesa de Severo Sarduy, os outros dois jurados, Mario Vargas Llosa e Juan Carlos Onetti, consideraram o segundo romance de Puig um simples folhetim sem nenhuma projeção social ou política. Em 1965, Puig já havia apresentado os originais de *La traición* ao prêmio “Biblioteca Breve” e o próprio editor patrocinante do prêmio, o poeta Carlos Barral, rechaçava o texto porque “*no era una novela como debía ser, no la consideraba propiamente literatura*” (Giordano, 2001, p.61).

Jorge Luis Borges, numa entrevista à revista *Crisis* do ano de lançamento do segundo romance de Puig (número XII, p.34) diz: “*Nunca he leído a Puig. Cuando oí que había escrito un libro titulado ‘Boquitas Pintadas’, yo dije, qué basura*”⁴ (Bardauil, 1998, p.98). Em seu registro dos últimos “Diez años de literatura argentina”, em 1972, a crítica Angela

o papel que a arte e os intelectuais deveriam assumir no processo revolucionário que parecia estar em curso não só na Argentina, mas em quase toda América Latina, as revistas de crítica literária (como *Los Libros* e *Crisis*, estudadas por Bar dauil) acabam por acusar a literatura de Puig de uma “superdimensão” do artifício, o que acabaria por colocar tal procedimento num primeiro plano de leitura, gerando uma autonomia do texto literário e indicando que a literatura tem relações mediatizadas com a sociedade. A nova orientação da crítica, sob os auspícios de um projeto de esquerda, vem contestar essa “autonomia” do texto literário acusando de fetiche burguês a questão do procedimento e decretando que as técnicas especificamente estéticas deveriam se articular de modo revolucionário no interior das relações de produção. Assim, a obra de Manuel Puig acabou por sofrer o desprezo da crítica argentina, aliada à perseguição política e ao patrulhamento ideológico dirigidos ao autor por suas posições abertamente antiperonistas. Sobre a discussão em torno da postura da crítica argentina à obra de Puig em *Los Libros* e *Crisis*, ver Bar dauil (1998).

³ “Um tremendo desgosto, um rechaço, uma repugnância.” (tradução livre)

⁴ “Nunca li Puig. Quando ouvi que tinha escrito um livro intitulado Boquinhos Pintadas, eu disse, que lixo.”

Dallepiane não incluiu os dois romances já publicados de Puig e justificou sua exclusão:

[...] en sus novelas lo que hay, y lo que él intentó mostrar allí, es una realidad “real”, si se me permite la redundancia y no mucho más... En esas novelas no hay más que una posibilidad de lectura y no hay ambigüedad de sentido... Los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia.⁵ (apud Giordano, 2001, p.61)

Essa era, de fato, uma opinião consolidada de parte da crítica à obra de Puig, especialmente após a publicação de seu terceiro romance, *The Buenos Aires Affair* (identificado no subtítulo como “*novela policial*”), em 1973. Isso pode ser atestado neste comentário de Carlos Páez de la Torre no suplemento literário de *La Gaceta*, de Tucumán, publicado em 25.5.1973 e em *Crisis* (V, p.26):

Si por medio de una violenta, dolorosa operación mental, uno se puede sacar de la cabeza todos los golpes de manija que las revistas dan a Puig desde *La traición de Rita Hayworth* a esta parte, acaso se pueda mirar a *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair* como lo que son: una especie de Corín Tellado con mayor erotismo, nada más.⁶ (apud Bardauil, 1998, p.98)⁷

Mario Vargas Llosa, num texto publicado no periódico *Clarín* em 2001 intitulado “Manuel Puig – disparen sobre el novelista”, em lembrança aos dez anos de morte do autor argentino, depois de reconhecer a importância da obra de Puig, “una de las más originales de los últimos años del siglo XX”, decreta que sua obra “es más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora, y demasiado dependiente de las modas y los mitos de su época como para alcanzar, alguna vez, la permanencia de las grandes obras literarias, como las de un Borges o un Faulkner”. E conclui, “los grandes libros, a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras”, caracterizando sua intransigência a respeito dos procedimentos estilísticos e discursivos adotados pela literatura de Manuel Puig.

⁵ “[...] o que há em seus romances, e o que ele tentou mostrar ali, é uma realidade ‘real’, se me permitem a redundância e não muito mais... Nesses romances não há mais que uma possibilidade de leitura e não há ambigüidade de sentido... Os livros de Puig são sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguais na sua construção romanesca. Daí a que sejam criações literárias há muita diferença.”

⁶ “Se por meio de uma violenta, dolorosa operação mental, se podem tirar da cabeça todas as vantagens que as revistas dão a Puig desde *La traición de Rita Hayworth* até agora, se pode ver *Boquitas pintadas* e *The Buenos Aires Affair* como o que são: uma espécie de Corín Tellado com maior erotismo, nada mais.”

⁷ Abundam nas resenhas e críticas argentinas naquele momento as comparações de Manuel Puig à escritora espanhola Corín Tellado, numa clara tentativa de rebaixamento da obra de Puig, mediante argumentos impregnados de preconceito de gênero (literário e feminino). Corín Tellado é considerada “la reina de la novela rosa”. Publicou mais de quatro mil títulos e já vendeu mais de 400.000.000 de exemplares de seus romances, traduzidos a diversos idiomas (figurando aliás no livro Guinness de recordes da edição espanhola de 1994 como a escritora mais vendida em língua espanhola). O escritor cubano Guillermo Cabrera Infante declarou que a leitura

de Tellado foi determinante para a sua produção literária e dedicou um capítulo de seu livro *O* à análise da obra da escritora, a quem chama de “la inocente pornógrafa” por efetuar, segundo suas considerações, uma ponte entre o romance sentimental e a pornografia. Em 2000, Corín Tellado vendeu à Televisa os direitos sobre 52 de seus romances. Em uma entrevista a Armando Almada Roche (1992, p.15), Puig comenta: “Dicen que mis libros son una especie de Corín Tellado. ¡Ojalá lo fuera! Corín Tellado es una gran novelista y puede enseñarle a escribir a muchos escritores”.

⁸ Esse comentário se encontrava na contracapa da quarta edição do romance publicado pela Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

⁹ “Quando Manuel Puig estréia nas letras com *La traición de Rita Hayworth*, esse é saudado como o melhor e autêntico romance *pop* latino-americano, junto a uma crítica que pretende desqualificá-lo como um romance descartável, isolado dentro da produção argentina ‘séria’ da época. Vinte e tantos anos depois daquela irrupção, a obra de Puig em seu conjunto deve ser avaliada como a que exerceu maior influência no sistema literário nacional, depois de Borges e Cortázar. Os três primeiros romances (o citado, *Boquitas pintadas* e *The Buenos Aires Affair*) podem ser lidos como a novidade em que o autor aponta a estética, possivelmente *pop*, que haveria de desenvolver até *Cae la noche tropical*”.

Cuando Manuel Puig se estrena en las letras con La traición de Rita Hayworth, ésta es saludada como la mejor y auténtica novela pop Latinoamérica,⁸ al par que alguna crítica pretende descalificarla como un novelón percedero, aislado dentro de la producción argentina “séria” de la época. Veintitantos años después de aquella irrupción, la obra de Puig en su conjunto debe ser evaluada como la que ejerció mayor influencia en el sistema literario nacional, después de Borges y Cortázar. Las primeras tres novelas por su parte (la citada, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*) pueden leerse como el fresco donde el autor delinea la estética, posiblemente *pop*, que habría de desarrollar hasta *Cae la noche tropical*.⁹ (Lorenzo-Alcalá, 1990, p.94)

Esse foi o tom que marcou a recepção crítica da primeira obra de Manuel Puig: uma crítica atordoada se dividia entre a recepção calorosa daquilo que parecia indicar uma profunda ruptura com os cânones argentinos por meio da incorporação de elementos extraliterários conjugada a diálogos paródicos mediante procedimentos absolutamente inovadores, e uma recepção fria e mesmo indignada com a baixa qualidade literária daquele texto que parecia exaltar formas menores de um pastiche popularesco.

É importante pensarmos ainda que a chegada de Manuel Puig ao cenário literário latino-americano em 1968, ano seguinte ao da publicação de um dos maiores clássicos da literatura do *boom*, *Cem anos de solidão*, indicava que uma outra forma narrativa já estava em curso no continente. Classificar sua literatura nesse amplo painel que se convencionou chamar “o *boom* da literatura hispano-americana” é um exercício extremamente complexo. Por um lado, não há dúvida de que a literatura de Puig está inserida na dinâmica de ampliação do público leitor subsidiada pela eficiente política editorial estabelecida para a recepção dos escritores do *boom*. Os dois primeiros romances de Puig, *La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*, publicados em 1968 e 1969, respectivamente, alcançaram invejáveis cifras de venda (sobretudo no exterior), mesmo para os nomes já consagrados no mercado

latino-americano dos anos 1960, tendo sido quase simultaneamente traduzidos ao francês, português, italiano e inglês. Por outro, sua literatura parecia ser inclassificável pela crítica naquele momento, que a recebia como uma renovação da literatura argentina e hispano-americana. Lida como alternativamente costumbrista por uns, vanguardista por outros, moderna, pós-moderna, *kitsch*, *camp*, *pop*, polifônica, paródica, desmitificadora, romântica ou *naïve*, sua literatura parecia deixar sempre um rastro que não se encaixava confortavelmente nos pressupostos crítico-teóricos dos anos 1960.

A presença desse elemento novo marcava de forma quase intolerável a literatura de Manuel Puig, fazendo que a crítica argentina se mobilizasse em tentar encontrar filiações e parentescos possíveis no campo literário argentino. Logo, a análise de sua obra se faria por meio da ruptura com os cânones da literatura argentina, marcadamente em relação à presença incontestável do grande mestre Jorge Luis Borges.

[...] la “insularidad” de Puig se recorta con absoluta nitidez. Tal vez el modo más económico y más espectacular de hacer aparecer su diversidad dentro del conjunto de los narradores argentinos que comenzaron a publicar sus novelas y sus relatos en los ‘60 y los ‘70 sea considerar la relación de Puig con Borges, es decir, la absoluta falta de relación entre sus literaturas.¹⁰ (Giordano, 2001, p.33)

Assim, Puig parecia apresentar uma inédita distância ao cânone borgeano, inaugurando uma linhagem que, com os anos, e com seu percurso literário, viria a se configurar na constituição de um “anticânone”. Para Giordano (2001), a chegada de Puig marca exatamente o rompimento com o estatuto borgeano: Puig causava o incômodo de parecer afirmar, por meio de sua literatura, não ter dívidas a pagar com Borges. Ainda que ambos os escritores esboçassem elementos que poderiam em um primeiro momento indicar ligeiras aproximações (ambos apresentavam uma aproximação ao cinema, tendo escrito, aliás, notas e críticas

¹⁰ “[...] a ‘insularidade’ de Puig se recorta com absoluta nitidez. Talvez o modo mais econômico e mais espetacular de fazer aparecer sua diversidade dentro do conjunto dos narradores argentinos que começaram a publicar seus romances e seus relatos nos anos 60 e 70 seja considerar a relação de Puig com Borges, isto é, a absoluta falta de relação entre suas literaturas.”

¹¹ “Os exercícios de prosa narrativa que integram este livro foram executados de 1933 a 1934. Derivam, acredito, de minhas leituras de Steveson e de Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg e talvez de certa biografia de Evaristo Carriego. Abusam de alguns procedimentos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas.”

sobre a sétima arte; ambos haviam incorporado em suas narrativas elementos de paródia ao romance policial; ambos haviam inserido em seus textos literários notas de pé de páginas; ambos estão imersos em uma cultura metropolitana; ambos se afastam tanto de uma literatura costumbrista como de um realismo mágico), as buscas empreendidas pela literatura de Borges e Puig partiam de questões muito diferentes, que só faziam crescer a distância ao deparar com os possíveis pontos de contato. No próprio gesto de incorporação de um “menor” no marco “maior” da literatura, que está presente tanto em Puig – na presença do folhetim, da canção popular, do radioteatro, do cinema de melodrama de Hollywood – quanto em Borges – no paradigmático texto *Historia universal de la infamia* (1935) há a incorporação de elementos da imprensa sensacionalista e das histórias de aventura – projetam enormes distâncias mesmo nas aproximações.

Aliás, cabe aqui deter-nos em uma significativa análise, apresentada por Graciela Speranza (2003), de um ponto que parece em princípio uma aproximação entre Borges e Puig, mas que, com uma cuidadosa leitura, apresenta um distanciamento que traduz a própria literatura de cada um: a admiração de Manuel Puig, assim como de Jorge Luis Borges, pelo cinema do austríaco Josef von Sternberg.

O prólogo da primeira edição de *Historia universal de la infamia*, publicado em 1935, traz a dívida declarada de Borges (1989, v.I, p.289) ao cineasta, de quem era profundo admirador:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Steveson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.¹¹

Manuel Puig (1993, p.149) escreveu, em 1969, um texto em homenagem a Sternberg para a revista espanhola

Bazar, em que declarava: “¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados a Antonioni y Godard, sería una fatalidad mi elección”,¹² referindo-se a *Dishonored* (intitulado *Fatalidad* em espanhol), terceiro filme da dobradinha von Sternberg/Marlene Dietrich, filmado em 1931.

Para o autor de *La traición de Rita Hayworth*, os filmes da fase sonora de Sternberg com Dietrich traziam alguns elementos que, de fato, faziam parte de seu universo de criação. Analisando a narrativa fantástica do quinto romance de Puig, *Pubis Angelical*, lançado em 1979, e sua heroína de ficção científica W218, Speranza (2003, p.193) conclui:

*Dos inovaciones audaces resumen el impacto de la alianza Sternberg-Dietrich en los relatos fantásticos de Puig.*¹³ Por un lado, el ilusionismo explícito de Sternberg, que en su declarada intención de crear un mundo artificial – un heterocosmos de luces y sombras – provee una alternativa formal al ilusionismo realista de Hollywood; por otro, la figura andrógina de Dietrich que con su énfasis en la sexualidad como representación, libera a la mujer de las imposiciones fijas de los roles sexuales tradicionales.¹⁴

A criação de um universo por meio do artifício, fundamental para a desconstrução da ilusão de representação realista – que no cinema de Sternberg com Dietrich incorporava elementos do excesso –, conjugada à idéia de ambigüidade referente à *performance* de gênero executada por Marlene Dietrich, estaria a serviço de uma *mise-en-scène* da fantasia e do desejo. Nessa chave se inscreve de maneira magistral a cena final de Marrocos, dirigido por von Sternberg em 1930, quando Dietrich, na narrativa uma cantora e dançarina de cabaré, segue seu amado pelas areias do deserto depois de tirar os sapatos de salto alto para avançar, descalça, atrás do grupo de legionários. Nessas imagens, põe-se em execução a idéia de um distanciamento promovido pelo artificialismo irônico próprio de uma estética *camp*. É esse “esteticismo extravagante” do *camp* presente na obra de Sternberg/Dietrich (Sontag, 1987, p.327) que perpassa a criação literária de Manuel

¹² “O que eu salvaria de um incêndio se tivesse que escolher um filme da história do cinema? Suponho que para os fãs de Antonioni e Godard, seria uma *fatalidad* minha escolha.”

¹³ Aqui, Speranza (2003) refere-se à narrativa fantástica no interior da narrativa central de *Pubis Angelical*, que tinha como heroína W218, uma espiã do serviço secreto cuja história começa na Europa Central da década de 1930, passa por Hollywood e chega ao futuro num relato que mistura ficção científica, elementos de parapsicologia e do folhetim.

¹⁴ “Duas audazes inovações resumem o impacto da aliança Sternberg-Dietrich nos relatos fantásticos de Puig. Por um lado, o ilusionismo explícito de Sternberg, que em sua declarada intenção de criar um mundo artificial – um heterocosmos de luzes e sombras – provê uma alternativa formal ao ilusionismo realista de Hollywood; por outro, a figura andrógina de Dietrich que com sua ênfase na sexualidade como representação, libera a mulher das imposições fixas dos papéis sexuais tradicionais.”

¹⁵ Aqui nos referimos às discussões de Susan Sontag (1987, p.28-9) sobre “estilo” e “estilização”, presentes no seu ensaio “Do estilo”, em que a autora define estilização como “aquilo que está presente numa obra de arte precisamente quando um artista faz a distinção perfeitamente prescindível entre matéria e maneira, tema e forma. Quando isso ocorre, quando estilo e tema são distintos, ou seja, contrapostos um ao outro, pode-se falar legitimamente de temas a serem tratados (*ou maltratados*) num certo estilo. Um mau tratamento criativo é a forma mais comum” (grifo nosso).

¹⁶ “a economia estilística do primeiro Sternberg do exagero barroco que caracteriza sua produção posterior.”

¹⁷ Convencionalmente, denomina-se muda a fase do cinema antes do advento do som, embora a projeção dos filmes nessa época não fosse exatamente silenciosa, já que o som estava presente no acompanhamento musical ao vivo que formava a trilha sonora do filme.

¹⁸ “onde profetizam os pormenores, lúcido e limitado.”

¹⁹ Sobre o funcionamento da narrativa analisado por Borges, e que inclui a contribuição do cinema de Josef von Sternberg, ver especialmente dois textos incluídos em *Discusión* (1932), intitulados *La postulación de la realidad* e *El arte narrativo y la magia*.

Puig, fundamentada numa “estilização” marcada (e transformada) pelo exagero a ponto de promover uma contraposição entre estilo e forma.¹⁵

O distanciamento que Jorge Luis Borges estabelece de Manuel Puig nessa aproximação via Sternberg encontra-se exatamente nesse ponto. Para o canônico escritor argentino, também afeito às poéticas anti-realistas, há uma nítida distância entre “*la economía estilística del primer Sternberg de la exageración barroca que caracteriza su producción posterior*”¹⁶ (Speranza, 2003, p.197). Aqui Borges se refere a uma série de filmes dirigidos por Josef von Sternberg na sua fase muda¹⁷ em Hollywood entre 1927 e 1930, que inclui *Underworld* (1927), *The dragnet* (1928) e *The docks of New York* (1928), entre outros.

A primeira fase de Sternberg está presente na *Historia universal de la infamia* por meio desse modelo de economia e de laconismo compositivo a serviço do exercício do ilusionismo promotor de uma realidade “*puramente alucinatória*” (Borges, 1989, v.I, p.222), capaz, por exemplo, de mostrar um suicídio em apenas três imagens. A estilização promovida pelo exagero artificioso e o decorativismo visual presentes na estética *camp* dos filmes de Sternberg com Marlene Dietrich, a quem Borges chamava de “Musa inexorável do *Bric-à-brac*” (Cozarinsky, 2000, p.43), afasta tal repertório de imagens das narrativas de Borges. É no cinema que aparece uma idéia de “montagem” transposta como sintaxe verbal em *Historia universal de la infamia* e que garante a continuidade das figuras que cessam no texto literário. Esse jogo de sucessivos efeitos de continuidade e descontinuidade acaba operando a narração que se encontra nos primeiros ensaios de Borges, herança assumida da linguagem cinematográfica exercitada por Sternberg. Para Borges, interessa a construção narrativa baseada em um processo causal mágico “*donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado*”,¹⁸ evitando toda e qualquer simulação psicológica (Borges, 1989, v.I, p.232).¹⁹ Ao estabelecer essa diferença entre esses dois momentos do cinema de Sternberg, Borges (1989, v.1, p.223) é categórico:

*El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de La ley del hampa,*²⁰ han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos muecines guturales que preceden el alba y camellos con sol. [...] Marruecos²¹ se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que produce La batida,²² la heroica.²³

A análise de Borges sobre a obra de Sternberg já indica o caminho que Susan Sontag (1987, p.29) irá tomar para definir esses dois momentos da carreira do cineasta. Para a autora norte-americana, os seis filmes americanos com Marlene Dietrich da década de 1930 são construídos a partir de uma atitude irônica para com o tema do amor romântico atravessado pela *femme fatale*, que se torna interessante pela estilização transformadora da estética do exagero. Aliás, a imagem de Dietrich construída nos filmes de Sternberg acabou por cristalizar-se como parâmetro de leitura para toda a sua carreira, no que Dyer (1979, p.73) toma como exemplo de uma dimensão temporal da imagem da estrela propensa a continuidade, no caso Dietrich ligada a um “outro” feminino exótico e fascinante: “*the ‘Eternal Feminine’ whose long career is further promise of eternity*”.²⁴

Assim, tomando-se a produção de Sternberg, cineasta que influenciou a obra literária de Borges (influência essa assumida não só no já citado prólogo de *Historia universal de la infâmia*, como também em inúmeras conversas sobre cinema travadas por toda a sua vida) assim como a de Manuel Puig – que numa entrevista a Jorgelina Corbatta (1991), declara: “*In film I believe I have certain affinities with Dishonored by von Sternberg, made in 1932, with Marlene Dietrich. Whenever I see this movie, I think, ‘Wow, there’s a lot I share with it’*”²⁵ – podemos perceber a distância dos dois projetos literários argentinos mesmo pelas aproximações.

²⁰ *La ley del Hampa* é o título em espanhol de *Underworld*.

²¹ *Morocco* (1930) é um dos seis filmes da série Sternberg/Dietrich produzidos em Hollywood nos anos 1930, a qual inclui também *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde venus* (1932), *The Scarlet Empress* (1934) e *The Devil is a Woman* (1935).

²² *La batida* é o título em espanhol de *The dragnet*.

²³ “O laconismo fotográfico, a organização surpreendente, os procedimentos obliquos e suficientes de *Underworld*, foram substituídos aqui pela mera acumulação de comparsas, pelas pinceladas de excessiva cor local. Sternberg, para significar Marrocos, não imaginou um meio menos brutal que a trabalhosa falsificação de uma cidade mora nos subúrbios de Hollywood, com luxo de roupões árabes e banheiras e altos muezins guturais que precedem o amanhecer e camelos com sol. [...] Marrocos se vê com simpatia, mas não com o prazer intelectual que produz *The dragnet*.”

²⁴ “O ‘Feminino Eterno’ cuja longa carreira é uma promessa ainda maior de eternidade.”

²⁵ “Em cinema eu acredito que tenho certas afinidades com *Dishonored* de von Sternberg, realizado em 1932, com Marlene Dietrich. Sempre que vejo esse filme, eu penso: Uau, há muito que ver comigo”

Percebemos que a análise de um texto literário agrega elementos extratextuais que orientam olhares e problematizam as relações entre a literatura e a sociedade, politizando sua leitura e construindo articulações e redes de filiações, garantindo uma tradição que anuncia a existência da obra para além de si mesma na perspectiva de um sistema articulado. Um sistema literário relaciona-se à história e à sociologia, presentificando no texto questionamentos sociais e culturais que transcendem uma análise literária *stricto sensu*, apontando o trabalho do crítico implicado tanto com o resultado – o texto – quanto com o fator individual – o autor – e os fatores sociais (Candido, 1976, p.34). Dessa forma, estabelecem-se relações entre o texto literário e a sociedade em geral, responsáveis por uma leitura mais abrangente do aspecto cultural em que a obra se insere.

Entende-se agora porque, embora concentrando o trabalho na leitura do texto, e utilizando tudo mais como auxílio de interpretação, não penso que esta se limite a indicar a ordenação das partes, o ritmo da composição, as constantes do estilo, as imagens, fontes, influências. Consiste nisso e mais em analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito e a sociedade. (Candido, 1976, p.35)

Percebemos no momento da chegada de Puig ao cenário literário latino-americano uma rearticulação em torno do conceito de literário e literariedade, na qual são colocadas em suspeita as idéias de autor, obra, o cânone e a própria definição de uma história literária. Sua obra vem confirmar essas tensões e questionar o lugar de enunciação do autor, enfatizando as zonas transfronteiriças pelas quais caminha a literatura naquele momento, num íntimo diálogo com os porosos limites das práticas intertextuais. Dessa forma, pensar a inscrição de Manuel Puig nesse diálogo literário hispano-americano é problematizar os locais de interstício cultural nos quais se estabelecem os campos de força e negociação entre história e teoria; produção, circu-

lação e consumo cultural; sujeito e representação; gênero e *performance*; hegemonia, diferença e contra-hegemonia, conformando novas subjetividades e novos lugares de enunciação a partir da indicação daquilo que Giordano (2001) define como “micropolíticas de desterritorialização da Literatura”.

Nesse sentido, filiamo-nos à idéia de Pierre Bourdieu (1998) quando define o campo literário a partir de embates caracterizados por localizações de forças atuantes naquilo que ele define como campo intelectual. Isso redimensiona o próprio conceito de *corpus* literário da perspectiva de atuação no conflito interior ao campo intelectual:

Antes, é preciso situar o corpus assim constituído no interior do campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste corpus neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu. Em outros termos, é necessário determinar previamente as funções de que se reveste este corpus no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder. (ibidem, p.186).

Assim, a literatura, para Bourdieu, se apresenta como um campo de produção e negociação de bens simbólicos no qual os intelectuais ingressam a partir da tomada de posição política e ideológica que define seu local de fala e que explicita as condições sociais que possibilitam o surgimento desses grupos. A problemática chegada de Manuel Puig ao universo literário hispano-americano naquele momento, em que na literatura argentina já se delineava o estatuto que tomava Borges como modelo canônico, colocava em xeque as relações de poder que vinham sendo construídas no interior da própria *nueva narrativa hispanoamericana*.

Assim, retomando a sociologia dos campos de Bourdieu, o campo literário se apresenta como um espaço social no qual se inserem diferentes grupos de escritores e literatos

implicados com determinadas relações entre si e com o campo do poder. Contra certa idéia de autonomia do sujeito, Bourdieu pensa o campo literário como esse espaço formado por forças – sejam sociais, políticas, culturais, ideológicas, econômicas – que concentram a capacidade de atuação de um determinado sujeito social que dele participa. Isso não quer dizer que a obra literária não apresente uma dimensão propriamente singular do fenômeno estético, discussão essa que, talvez, tenha tomado uma importância desigual dentro das preocupações do sociólogo francês.

Aqui, interessa-nos particularmente apropriarmos-nos da obra de Puig a partir do embate político que ela propõe, dentro do jogo inscrito na produção de uma cultura de massa, ao articular a imagem como um espaço legítimo (e histórico) desse enfrentamento político. O campo literário,

este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário [...] é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros. Ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje... (Bourdieu, 1996, p.133)

A já mencionada intolerância do Mestre da literatura argentina à obra do “escritor de folhetins” era respondida com uma postura de um (falso) desprezo: “*Who could write in French after Proust or Flaubert? Fortunately, we in Hispanic America are safe in that respect; we don’t have giants, huge shadows on our backs*”²⁶ (Corbatta, 1991). Assim, simulando esse desconhecimento, Puig buscava o distanciamento daquele que referenciava o campo literário argentino, como que preservando-se da exigência totalizadora desse diálogo, a partir do qual a crítica definia o lugar que ocuparia todo e qualquer escritor na arena literária argentina pós-Borges.

Muitos têm sido os esforços da crítica em localizar a literatura de Puig no jogo de forças formado pelo campo literário argentino, apontando os diálogos possíveis e as

²⁶ “Quem poderia escrever na França depois de Proust ou Flaubert? Ainda bem que aqui na América Hispânica nós estamos seguros a esse respeito. Nós não temos gigantes, grandes sombras às nossas costas.”

rupturas propostas. Enquanto Ricardo Piglia sugere que a literatura argentina do final do século XX deveria ser lida pela inscrição de três autores que assumem posições diametralmente opostas entre si – Manuel Puig, Juan José Saer e Rodolfo Walsh –, José Amícola (2000a; 2000b) acredita que tal chave de leitura se configura como uma extrema simplificação do panorama literário argentino contemporâneo, ainda que perceba algo que os une: uma “*argentina necesidad*” de relacionar o literário e o político, aspecto sobre o qual residem também suas diferenças.

Se Walsh, segundo Amícola (2000b), assume um compromisso político “sartreano”, Puig e Saer se enfrentam no campo da técnica narrativa. Assim como para Giordano (2001), também para Amícola, dos três, é Puig quem vem questionar de modo mais radical a hegemonia do cânone formado por Borges (que, por sua vez, havia questionado a Lugones). Amícola, porém, prefere ver a figura de Jorge Luis Borges construída num campo de forças, segundo a acepção de Bourdieu (1998), no qual se colocam também as figuras de Roberto Arlt e Julio Cortázar:

[...] *la exclusiva consideración de lo que ha sucedido en la literatura Argentina del siglo XX [...] trata de probar que un campo literario está lejos de ser un lugar idílico de mutuas fidelidades y que, más bien, representa un “campo minado”, donde cada figura intenta trazar un sendero que lo proyecta hacia el futuro eligiendo en primera instancia los antepasados con los que quisiera un futuro panteón heroico NACIONAL.*²⁷ (Amícola, 2000b, p.165)

Manuel Puig apareceria como uma ruptura do cânone, desestruturando o equilíbrio da tensão formada pela triangulação Arlt-Borges-Cortázar. Dessa forma, haveria um norte de continuidade numa série que inclui Roberto Arlt-Julio Cortázar-Manuel Puig, em que uma gama de afinidades entre os elementos contrapostos se referencia a partir da presença central de Borges. Contudo, mais que pensá-los a partir de uma cadeia de influências literárias, a leitura de Amícola propõe como hipótese uma continui-

²⁷ “[...] a exclusiva consideração do que sucedeu na literatura argentina do século XX [...] trata de provar que um campo literário está longe de ser um lugar idílico de fidelidades mútuas e que, melhor, representa um ‘campo minado’, onde cada figura tenta traçar um caminho que o projete em direção ao futuro escolhendo em primeira instância aos antepassados com quem quisesse formar um futuro panteão heróico NACIONAL.”

²⁸ “Há sempre um ‘aquém’ ou um ‘além’ da literatura”. Essa localização da obra de Puig como algo que não se situa exatamente na literatura, mas desliza entre pontos que estão “*más acá*” ou “*más allá*” da literatura foi observada pela primeira vez por Ricardo Piglia (2004) num célebre artigo intitulado “Clase media: cuerpo y destino – una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig”, já citado neste artigo.

²⁹ “Enquanto as experiências de Cabrera Infante nos remetem a Joyce e as de Sarduy a Lezama Lima, isto é, enquanto suas brincadeiras com o mau gosto não deixam de ser referidas à literatura, não parece possível identificar um ‘pai literário’ para a escritura de Puig, um laço de filiação que lhe permita sustentar-se com firmeza dentro da cultura letrada. Sem um ‘escritor farol’ que a ilumine, a de Puig continua sendo a menos literária das literaturas.”

dade escriturária entre os três escritores argentinos mediante progressivas ampliações do “horizonte de expectativas” produzidas por suas obras.

Para além da literatura argentina, Alberto Giordano (2001), dentre outros críticos, percebe aproximações entre as propostas narrativas de Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, no que diz respeito ao uso narrativo das “sobras” da cultura popular. Mas, ainda assim, ressalta que dos três, a obra de Puig é a que menos pertence ao universo estritamente literário. Ainda que a crítica perceba o diálogo entre o argentino e os cubanos, sua obra dificilmente deixa de ser analisada sob instrumentos paraliterários ou subliterários, vinculados à arte *pop* e a mecanismos da indústria cultural, tendo uma forte referência na imagem iconográfica. Dessa forma, a literatura de Puig aponta caminhos que nos indicam que “*hay siempre un ‘más acá’ o un ‘más allá’ de la literatura*”.²⁸

*Mientras que los experimentos de Cabrera Infante nos remiten a Joyce y los de Sarduy a Lezama Lima, es decir, mientras que sus juegos con el mal gusto no dejan de estar referidos a la Literatura, no parece posible identificar un “padre literario” para la escritura de Puig, un lazo de filiación que le permita sostenerse con firmeza dentro de la cultura letrada. Sin un “escritor faro” que la ilumine, la de Puig continúa siendo la menos literaria de las literaturas.*²⁹ (Giordano, 2001, p.38)

Em 1968, Emir Rodríguez Monegal (apud Shaw, 1999, p.327) denominava a obra de Manuel Puig, ao lado da de Néstor Sánchez, Severo Sarduy e Gustavo Sainz, como representante de “*novísimos novelistas de indiscutible importancia*”. O adjetivo novíssimo parecia indicar um caminho meio enviesado ao trilhado pela *nueva narrativa hispanoamericana*, já apresentando dessa um indício de distanciamento, o que, de uma determinada forma, não o incluiria no então conhecido grupo do *boom*. Angel Rama (1981) inclui Puig, assim como Antonio Skármeta e Sainz, entre aqueles que durante a década de 1960 iam construindo uma nova literatura, tendo sido incluído em seu

balanço *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha* (1964-1980), publicado pela Marcha Editores em 1981, como “uno de los primeros novísimos”, onde apresentava o primeiro capítulo de seu mais recente romance publicado, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de 1980:

Todo movimiento literario tiende a gozar de un periodo de máximo desarrollo en el que la creatividad alcanza su cúspide. Pero antes y después de aquel momento de plenitud, hay normalmente etapas en las que podemos situar a autores que representan la transición al movimiento nuevo y, por otro lado, a autores que representan la transición desde aquel movimiento hasta el próximo. Los que asocian el Boom principalmente con la década de los 60 ven en escritores como Sábato, Onetti, Rulfo y Carpentier a los precursores del movimiento. ¿Cuáles son los que marcan la transición al posboom? [...] Los más obvios son, desde luego, Puig y Sarduy.³⁰ (Shaw, 1999, p.267)

A narrativa de Puig emerge num momento absolutamente crítico e revolucionário, tanto no âmbito nacional como no internacional: estamos tratando do emblemático universo em torno a 1968 – movimento estudantil, o golpe de estado de Onganía na Argentina, a presença influente do Instituto Di Tella nas artes em Buenos Aires,³¹ a experiência do *boom* latino-americano, a reivindicação do projeto de mudança pela revolução introduzido pela experiência cubana, os movimentos de guerrilha urbana em grande parte do território da América Latina, a cada vez maior popularização e vulgarização das discussões em torno da psicanálise e do marxismo na cultura popular, a força impulsiva dos movimentos de minoria, especialmente os ligados às questões *gays* e *lésbicas* que tanta influência tiveram na obra de Puig.

Não se pode pensar a chegada de Manuel Puig dissociada da redefinição dos próprios estatutos da arte no bojo daquela década, que fez ruir muitas certezas de pureza do cânone moderno e, com elas, o selo de autenticidade configurada pela originalidade da obra. Isso proporcionou uma abertura a outros estilos que contestavam critérios

³⁰ “Todo movimiento literario tiende a gozar um período de máximo desenvolvimento no qual a criatividade alcança sua máxima. Mas antes e depois daquele momento de plenitude, há normalmente etapas nas quais podemos situar a autores que representam a transição ao movimento novo e, de outro modo, a autores que representam a transição daquele movimento até o próximo. Os que associam o *Boom* principalmente com a década de 1960 vêem em escritores como Sábato, Onetti, Rulfo e Carpentier os precursores do movimento. Quais são os que marcam a transição ao pós-*boom*? [...] Os mais óbvios são, desde o início, Puig e Sarduy.”

³¹ O Centro de Artes Visuales de Buenos Aires (Instituto Di Tella) foi criado em 1963 e dirigido por Jorge Romero Brest, que logo tratou de difundir as discussões sobre a *pop arte* norte-americana. O ambiente da arte argentina dos anos 1960, portanto, acabou por adotar (e transcender) a *pop arte* como uma linha geral.

de autoria dentro dos limites da arte. O romance de estréia de Puig apresentava-se como um objeto estranho, um tanto inclassificável diante do barroquismo mágico da literatura do realismo maravilhoso. “*La novela [La traición de Rita Hayworth] se debate en América entre una fidelidad voluntaria a la especificidad cultural, social y política de la experiencia continental y las urgencias formales de la modernización literaria*” (Speranza, 2003, p.73).

Impregnado de um modelo que buscava nos subprodutos da indústria cultural as matrizes de seu discurso literário, Puig parecia ir *más allá de la literatura*, configurando procedimentos estilísticos e articulando estratégias de discursos que muito o aproximavam dos questionamentos da *pop art* daquela década. Em seu texto, o autor argentino parecia querer colocar em xeque o próprio estatuto literário a partir da suspeita sobre a autoridade do escritor (e do narrador) e, conseqüentemente, rediscutir o próprio conceito de arte.

[...] creo que los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la juxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas. Un ejemplo que dice clarísimo de ese espíritu es Oscar Masotta. Otro pueden ser los libros de Manuel Puig. También Rodolfo Walsh. Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz propia, la proliferación y el cambio.³² (Piglia, 2000, p.103)

Nesse sentido, alguns procedimentos unem as técnicas utilizadas por Manuel Puig – para atingir seu estilo carregado de afastamento do autor ao mundo narrado – e os próprios procedimentos do movimento da *pop art*, em seu ápice no final da década de 1960, quando é lançado o primeiro romance de Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Podemos atestar o uso de materiais já processados pela cultura de massas, como o desenho e a fotografia publi-

³² “[...] acredito que os anos 1960, como se costuma chamá-los, não são uma época, mas uma posição. A circulação dos estilos, o combate, a justaposição, as variantes, trocar de gênero e de tons, dirigir múltiplas colocações. A estratégia dos encontros e das palavras de ordem. Um exemplo que ilustra de forma clara esse espírito é Oscar Masotta. Outro podem ser os livros de Manuel Puig. Também Rodolfo Walsh. Safar-se dos lugares-comuns, misturar-se o jornalismo e a ficção, o radioteatro e o romance, os quadrinhos com Roberto Arlt, a política com a arte. Diante da uniformidade liberal da voz própria, a proliferação e a mudança.”

citária, a história em quadrinhos, a fotonovela, o cinema; a planificação da imagem, que perde seu contorno de tridimensionalidade em razão de uma reprodução que intensifica o efeito de aplanamento da cópia; a utilização de técnicas de reprodução a serviço dos processos mecânicos de produção em massa, denunciando os efeitos do apagamento dos limites da autoria por meio dessas técnicas; a reelaboração estética do objeto corrente e trivial que ganha novo *status* sob o olhar celebratório do gosto popular e da cultura de massas, que passa a ameaçar os padrões convencionais da qualidade artística, e a partir dos quais Puig enuncia sua narrativa³³ (Speranza, 2003).

O romance *La traición de Rita Hayworth* apresenta uma origem textualmente vinculada a uma linguagem não-literária, já que tem como ponto de partida, dentro dos materiais pré-textuais que denunciam essa origem, três roteiros cinematográficos escritos por Manuel Puig quando ainda estudava cinema na Itália no final dos anos 1950.³⁴

³³ As estratégias dessa arte de vanguarda dos anos 1960 estiveram presentes em muitas outras experiências, como no cinema de Godard, por meio de uma espécie de contaminação entre um cinema de arte e um cinema comercial, misturando referências “à literatura mais erudita e a homenagem ao *star* do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de *science-fiction*, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, *rock and roll* e Merleau-Ponty, Marx e coca-cola, Picasso e Humphrey Bogart” (Xavier, 1993, p.21). Isso evidenciava um gesto do artista *pop* na aproximação à sociedade do consumo e aos ícones da cultura de massa, programando uma crítica que se fundava na utilização dessas imagens banalizadas. Também o terceiro mundo evidenciava estar sintonizado com esses procedimentos, e esgarçava a crítica ao colonialismo cultural e expunha o subdesenvolvimento muitas vezes recorrendo ao pastiche e à paródia para lançar seu discurso, como foi recorrente, por exemplo, nas experiências brasileiras do tropicalismo e no chamado cinema marginal. Sobre as relações entre a paródia e o discurso pautado pelo subdesenvolvimento no cinema brasileiro, ver Vieira (1990).

³⁴ Os três roteiros se intitulam *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* e *La tajada*. Os dois primeiros foram escritos em inglês, ainda que o segundo tenha uma versão em espanhol chamada *Verano entre paredes*. O terceiro é o primeiro texto de Puig escrito em sua língua materna. É interessante pensar que houve um processo que levou o autor a escrever primeiro em inglês até chegar ao espanhol, passando entre esses por uma versão nos dois idiomas. Isso está muito próximo a um gesto intimamente ligado a sua obra que se pauta na tradução dos discursos dos países centrais.

O texto que viria a se constituir no quarto roteiro cinematográfico, todos eles inspirados na narrativa dos melodramas hollywoodianos dos anos 1930 e 1940, acabou por ganhar sua vida definitiva na forma do primeiro romance do autor.

Isso responde, em parte, à fria recepção que *La traición* sofreu no final dos anos 1960 pela crítica argentina. Podemos pensar aqui um primeiro emblema dessa literatura de Puig, e que é particularmente trabalhado no seu romance de estréia de uma forma que ainda não havia sido vista na literatura argentina: a presença de um corpo iconográfico a configurar a narrativa literária.

A partir da aparição da imagem cinematográfica no processo de criação literária de *La traición*, confirmada aliás nas pesquisas realizadas pela chamada crítica genética³⁵ que trabalha com manuscritos literários, poderíamos apontar um forte preconceito na crítica argentina daquele momento embasado por uma iconofobia que previa uma sujeição da imagem às letras. Essa postura carregava, talvez, um preconceito que ainda ressoava o medo de uma certa elite intelectual do começo do século XX de que o cinema viria colocar em risco o domínio da literatura. O desprezo à imagem, a marcar uma clara e desejada distinção dos locais de fala entre cinema e literatura, é fortemente percebido na já citada declaração de Vargas Llosa de que “*los grandes libros, a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras*”. Nessa perspectiva, percebemos uma intransigente defesa de uma logofilia, na qual a palavra escrita é tomada como elemento sagrado, a partir da idéia de que a imagem degrada. O texto escrito pertenceria a um universo sagrado, enquanto a imagem seria, por princípio, profana.³⁶ É claro que esse argumento tenta dissimular também um forte preconceito de classe associado ao universo de espectadores de cinema, especialmente na América Latina que, desde seus primórdios, mobilizou as classes socialmente menos abastadas.

Contrário a essa postura de um binarismo verbal/visual que opõe a escrita à imagem, *La traición* chega pro-

³⁵ A crítica genética se preocupa em estudar os pré-textos que compõem uma obra. No seu entender, os pré-textos são os documentos e materiais iniciais que precedem o momento de redação da obra em si, mas apresentam uma relação de inclusão com o texto final. Ainda que não inseridos textualmente no romance, os materiais pré-textuais de *La traición de Rita Hayworth* têm uma forte relação tanto com a narrativa do romance quanto com as estratégias estéticas e literárias adotadas por Manuel Puig. Esses materiais foram compilados com o apoio da Universidad Nacional de La Plata, por um grupo formado por Graciela Goldchluk, Roxana Páez e Julia Romero, encabeçado por José Amícola.

³⁶ Essas discussões em torno do embate entre a palavra e a imagem foram apresentadas numa palestra sobre cinema e literatura, conferida pelo pesquisador Robert Stam na abertura do VIII Encontro anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), promovido pela Universidade Católica de Pernambuco, na cidade do Recife, em novembro de 2004. Stam nos lembra ainda que, nos anos 1920, Virginia Woolf afirmava que não gostava da relação dos espectadores com o cinema porque eles “lambiam a tela”, enfatizando o caráter plenamente sensorial da experiência de espetatorialidade própria do cinema.

clamando a legitimação da imagem iconográfica como um local de fala também pertencente ao contexto literário. A expansão dos limites da literatura se dava pela incorporação de códigos não-consagrados, o que denotava uma forte percepção do campo literário como um campo de disputa de poder, conforme já colocamos ao aproximarmos-nos das discussões sobre campo literário a partir da abordagem da política dos campos propostas por Pierre Bourdieu.

Aqui se encontra uma das primeiras chaves de compreensão a respeito do rechaço sofrido pela literatura de Manuel Puig por parte da crítica argentina. Na verdade, o anúncio da chegada de uma literatura que vinha pôr em xeque os limites do próprio estatuto literário conforme o era tradicionalmente concebido era algo que mexia com a forma como os cânones literários argentinos eram historicamente constituídos. O que está em jogo no embate promovido por Manuel Puig com sua chegada ao campo literário argentino é o próprio lugar de fala de onde emana o discurso de poder.

*Este encuentro de su propia voz, de "su propia tonalidad" [...] lleva, por ende, a un afianzamiento de una línea literaria que debe luchar contra la presión canonizante de otra figura fundacional en el campo literario que determina cuál es la tradición que el escritor argentino debe seguir para instalarse en la literatura universal. Puig es aquí, sin embargo, el alumno desobediente que se encuentra a sí mismo sólo en la transgresión.*³⁷ (Amícola, 1996, p.15)

A profanação do texto literário promovida por Manuel Puig ao anunciar como vozes articuladoras do seu discurso literário os detritos da indústria cultural e os subprodutos descartáveis da cultura de massa ameaça a preservação da literatura como o espaço do sagrado para uma elite intelectual. A ousadia chegava ao ponto de não apenas destituir a cultura letrada como articuladora dos mitos e da tradição literária (esforço que há décadas já vinha sendo empreendido por uma série de escritores latino-

³⁷ "Esse encontro da sua própria voz, da 'sua própria tonalidade' [...] leva, por conseguinte, a uma afirmação de uma linha literária que deve lutar contra a pressão canonizante de outra figura fundacional no campo literário que determina qual é a tradição que o escritor argentino deve seguir para instalar-se na literatura universal. Puig é aqui, entretanto, o aluno desobediente que se encontra a si mesmo sozinho na transgressão".

³⁸ "os personagens não têm nada próprio para dizer: são atravessados pela linguagem da sociedade constituída. A ideologia do cotidiano, canonizada na fala dos meios massivos de difusão (revistas, rádio, cinema) constitui o pensamento de suas palavras. Fala-se como se deve falar: sem riscos."

americanos), mas designar a imagem iconográfica (articulada principalmente pelos discursos veiculados pelo cinema de melodrama hollywoodiano) como o principal vetor de onde emana o estatuto de literariedade do texto.

Assim como na *pop art*, os críticos se mantiveram divididos e confusos sobre como acompanhar o surgimento daquele novo discurso. Houve quem percebesse nesse aniquilamento do autor um gesto de crítica, fazendo que os subprodutos da indústria cultural assumissem a discursividade da narrativa. Schmucler (2004, p.320), em 1969, aponta exatamente esse caráter de denúncia no gesto puigiano presente em *Boquitas pintadas*:

*los personajes no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituída. La ideología de lo cotidiano, canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras. Se habla como debe hablarse: sin riesgos.*³⁸

Esses procedimentos encontrados no texto de Puig postulavam colocar no centro das discussões em torno de arte e literatura a própria ambigüidade do gesto: a questão crucial, no bojo do movimento, reivindicava a superação de dualidades como modernidade *versus* cultura de massa, ou vanguarda *versus* indústria cultural. A experiência literária proposta por Manuel Puig coloca em xeque, enfim, os códigos dos cânones literários mediante a incorporação de elementos extraliterários ao texto, por meio da elaboração de um discurso cuja matriz está nas referências ao mundo descartável da sociedade de consumo e da cultura de massas, por meio dos emblemas programados pelas imagens cinematográficas, por meio do confronto entre o discurso hegemônico presente nos produtos da indústria cultural que problematizam, no contato com o cotidiano das personagens dos romances, as tensões provocadas pelo colonialismo cultural latino-americano, desdobramento da dualidade centro/periferia, tão fundamental na elaboração do pensamento deste continente.

Referências

AMÍCOLA, José. Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética. In: PUIG, Manuel. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* – compilados por José Amícola. La Plata: Orbis Tertius, 1996.

_____. El hilo de Arachné y la toma de distancia. *Revista Iberoamericana*, v. LXVI, n.190, enero-marzo, 2000a.

_____. Manuel Puig y la narración infinita. In: DRUCAROFF, Elsa. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000b. v.11: “La narración gana la partida”.

BARDAUIL, Pablo. Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los Libros* y *Crisis*. In: AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela (Comp.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. 4v.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CÁRCAMO, Silvia I. Manuel Puig en los años setenta. *América Hispánica*, ano III, n.4, jul./dez.1990 (Homenagem a Manuel Puig) Faculdade de Letras – UFRJ.

CORBATTA, Jorgelina. Brief Encounter: an interview with Manuel Puig, publicada em Fall 1991, volume 11.3. (disponível em: <http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_puig.html> acesso em 29 mai 2006).

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.

GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig – la conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

LORENZO-ALCALÁ, May. Apuntes para una estética pop (sobre las tres primeras novelas de Manuel Puig). *América Hispánica*, ano III, n.4, jul./dez. 1990 (Homenagem a Manuel Puig). Faculdade de Letras – UFRJ.

PIGLIA, Ricardo. Clase media: cuerpo y destino – una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. In: PIGLIA, Ricardo;

SARLO, Beatriz. (Org.) *Ficciones argentinas* – antología de lecturas críticas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

PUIG, Manuel. *Estertores de una década, Nueva York'78*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964/1980*. México: Marcha Editores, 1981.

ROCHE, Armando Almada. *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras* – conversaciones con Manuel Puig. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra, 1992.

SCHMUCLER, Héctor. Los silencios significativos. In: PIGLIA, Ricardo; SARLO, Beatriz. (Org.) *Ficciones argentinas* – antología de lecturas críticas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa hispanoamericana* – Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 1999.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig – después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. Manuel Puig – disparen sobre el novelista, publicado em *Clarín*, 2001 (disponível em: <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00311.htm>> acesso em 21 abril 2006).

VIEIRA, João Luiz; STAM, Robert. Parody and Marginality – the case of Brazilian Cinema. In: ALVARADO, Manuel; THOMPSON, John O. (Ed.) *The media reader*. London: BFI, 1990.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.