

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E INTERARTES

LUDIANI RETKA TRENTIN

A PRESENÇA DO CINEMA NA NARRATIVA DE MANUEL PUIG: A *TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH* E *THE BUENOS AIRES AFFAIR*

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO

2020

LUDIANI RETKA TRENTIN

A PRESENÇA DO CINEMA NA NARRATIVA DE MANUEL PUIG: *A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH E THE BUENOS AIRES AFFAIR*

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de “Mestre em Letras” – Área de concentração: Linguagem, cultura e sociedade.

Linha de pesquisa: Literatura, sociedade e interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO

2020

T795p Trentin, Ludiani Retka.

A presença do cinema na narrativa de Manuel Puig: a traição de Rita Hayworth e The Buenos Ayres Affair / Ludiani Retka Trentin – 2020.
134 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2020.
Bibliografia: f. 123-129

1. Literatura argentina. 2. Cinema e linguagem. 3. Ficção romântica I.
Fioruci, Wellington Ricardo, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por
Rosana Silva CRB9/1745
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus - Pato Branco



Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Programa de Pós-Graduação em Letras

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 49

“A presença do cinema na narrativa de Manuel Puig: uma análise das obras ‘A Traição de Rita Hayworth’ e ‘The Buenos Aires Affair’”

por

Ludiani Retka Trentin

Dissertação apresentada às nove horas e trinta minutos, do dia quatorze de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB (Orientador)

Profª Drª. Camila Paula Camilotti
UTFPR/PB

Prof. Dr. Eduardo Fava Rubio
UNILA/PR

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

AGRADECIMENTOS

Ao professor Wellington Ricardo Fioruci, meu orientador, que me auxiliou desde a graduação. Obrigada pelo apoio e orientação constantes, pela confiança e dedicação dispensados a mim, pelos materiais sugeridos e pelas aulas que me ensinaram a compreender e me apaixonar pela literatura.

À professora Camila Paula Camilotti, pelas aulas no Mestrado e pela disponibilidade e as contribuições dadas a mim em minha qualificação e, finalmente para a defesa.

Ao professor Eduardo Fava Rubio, pelos apontamentos em minha dissertação e pelas sugestões de leituras e filmes que contribuíram para a expansão de meu conhecimento sobre literatura latino-americana. Também agradeço a disponibilidade em participar de minha qualificação e defesa.

Aos demais professores que compuseram o corpo docente que ministrou as aulas no mestrado: Marcos Hidemi de Lima, Mirian Ruffini, Mauricio César Menon, Mariese Ribas Stankiewicz. Obrigada pelo tempo e atenção dedicados a mim, pelas discussões em sala e pelas observações que possibilitaram meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Aos meus familiares, em especial meus pais Maria e Vitacir Trentin, por sempre me apoiarem e acreditarem em mim.

Ao meu companheiro Mateus, pela paciência e amor dedicados a mim, e minha amiga Géssica pelos momentos de debate e companheirismo.

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado e, de uma forma ou de outra, me apoiaram nessa importante fase. Obrigada.

RESUMO

TRENTIN, L. R. **A presença do cinema na narrativa de Manuel Puig: *A traição de Rita Hayworth* e *The Buenos Aires affair***. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2020.

Esta pesquisa desenvolveu um estudo comparativo entre as obras *A traição de Rita Hayworth* e *The Buenos Aires Affair*, do escritor argentino Manuel Puig. Apesar das muitas pesquisas já realizadas sobre a obra desse autor, a relevância desta pesquisa se justifica, pois, embora haja uma relação estreita entre cinema e literatura, não foram encontrados estudos no Brasil que busquem discutir as estratégias cinematográficas utilizadas, ou que analisem a influência da sétima arte no nível narrativo. Por isso, seus objetivos são: pesquisar os procedimentos cinematográficos inseridos na literatura argentina e o modo como podem ser encontrados nos dois romances que iniciam os dois primeiros ciclos de escrita de Puig; e verificar a maneira que o cinema interfere no plano da diegese, auxiliando a construção de sentido por meio de sua relação intertextual. Sobretudo, utilizou-se o suporte crítico-teórico de Lourdes Pérez Villarreal (2001) e Carlos Dámaso Martínez (2017) e seus estudos sobre a relação cinema e literatura, de Umberto Eco (2003) com a teoria sobre a hipotipose, Ricardo Piglia (2016) que esclarece sobre as vanguardas literárias, e Coral Cruz (2014) para tratar da linguagem dos roteiros cinematográficos. Os postulados de Jorgelina Corbatta (2009) serviram de base para discussões acerca da estética de Puig, levando em conta a criação dos mitos pessoal e coletivo nas obras do escritor argentino. Por fim, o estudo de Maurício de Bragança (2010) foi utilizado para o delineamento da conexão entre a obra ficcional e a representação da realidade. Além destes citados, muitos outros importantes estudiosos contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa em menor quantidade, mas com a mesma relevância. Verificou-se que Manuel Puig escreveu com originalidade, unindo à literatura a linguagem cinematográfica mediante elementos imagéticos - como a noção de fotografia, quadro e cor, por exemplo - sonoros e de movimento. Sua escrita se vale da montagem e sobreposição de vozes para repensar a postura do narrador e seu posicionamento unilateral, e reduz as descrições de modo que o leitor possa imaginar aquilo que lê a partir de seus conhecimentos culturais. Além disso, as descrições tendem ao afastamento sentimental, o que as assemelha ao registro das câmeras cinematográficas. Percebeu-se, nas duas obras analisadas, que o cinema interfere também no conteúdo, ampliando o horizonte de significação, o que, afinal, propôs ao campo literário uma possibilidade de renovação estética. Dessa forma, o primeiro romance explora a interferência das produções hollywoodianas no cotidiano das famílias de Coronel Vallejos como um modelo de comportamento e também de fuga da realidade. O terceiro romance, por sua vez, por meio de uma relação intertextual, insere o cinema como uma forma de questionamento, dialogando com o conteúdo e possibilitando a ampliação da compreensão pelo leitor.

Palavras-Chave: Manuel Puig. Literatura argentina contemporânea. Linguagem cinematográfica.

ABSTRACT

TRENTIN, L. R. **The cinema's presence in Manuel Puig's narrative: *Betrayed by Rita Hayworth* and *The Buenos Aires affair***. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2020.

This research developed a comparative study between the Argentinian writer Manuel Puig's Works *Betrayed by Rita Hayworth* and *The Buenos Aires Affair*. Even though there are many pieces of research developed about this author's works, the relevance of this work is justified for, although there is a narrow relation between cinema and literature, it couldn't be found any Brazilian studies which try to discuss the movie strategies used in literary writing, or which analyze the seventh art's influence in writing. Therefore, its objectives are: to research the movie procedures inserted in Argentinean literature and the way it can be found on both romance that introduces Puig's two first writing cycles; and to verify the way cinema interferes in the diegesis, assisting the reader to understand the text through its intertextual relation. Especially, its critical-theoretical basis comprises Lourdes Pérez Villarreal (2001) and Carlos Dámaso Martínez (2017) with their studies about cinema and literature relation, Umberto Eco's theory of *Hipótipose* (2003), Ricardo Piglia (2016) who clarifies about the literary vanguards, and Coral Cruz (2014) who writes about the screenplays language. Jorgelina Corbatta's theoretical work (2009) was the basis for discussions about Puig's literary aesthetics, considering the creation of the personal and public myths at the Argentinean writer's works. Finally, Maurício de Bragança's study was used to outline the connection between fictional work and reality representation. Besides these authors, many other important researchers contributed to the development of this work in less quantity, but with the same relevance. It was verified that Manuel Puig wrote with authenticity, joining movie language to literature through imagery components - like photography, frame, and color, for example - sound and movement. His writing uses some techniques such as montage and voices overlap to rethink about the narrator's condition and its unilateral position, reducing the descriptions so the reader can imagine what they are reading through their cultural knowledge. Besides, the descriptions tend to be less sentimental, which makes it similar to shoots from a movie camera. It was understood, in both analyzed books, that the cinema also interferes with the content, expanding the horizon of meaning, which, after all, offered to literature a possibility to aesthetics renew. So, the first novel explores how Hollywood Productions interfere in Coronel Vallejos' families' lives, as a role model for behavior and also as an escape from reality. On the other hand, the third novel inserts an intertextual relation with cinema as a way of questioning the content, engaging them so it can broaden the reader's comprehension.

Keywords: Manuel Puig. Contemporary Argentinean Literature. Movie language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CORRESPONDÊNCIAS ENTRE LITERATURA E OUTRAS MÍDIAS	17
1.1 AS ORIGENS DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA E LITERATURA.....	20
1.2 LINGUAGEM E TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS ADAPTADAS À LITERATURA	32
2 CINEMA E LITERATURA NA ARGENTINA	45
2.1 ESCRITA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA LITERATURA ARGENTINA DO SÉCULO XX: O CASO DE BORGES, SABATO E CORTÁZAR.....	46
2.2 A LINGUAGEM DO CINEMA COMO RECURSO NARRATIVO EM MANUEL PUIG..	67
3 CINEMA E PROCEDIMENTOS FÍLMICOS COMO ARTIFÍCIO NARRATIVO NAS OBRAS DE MANUEL PUIG	87
3.1 RECURSOS CINEMATOGRAFICOS COMO ELEMENTOS ESTRUTURAIIS NA OBRA DE MANUEL PUIG: <i>A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH</i> E <i>THE BUENOS AIRES AFFAIR</i>	88
3.2 O CINEMA COMO REFERENTE PARA A COMPREENSÃO DAS OBRAS <i>A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH</i> E <i>THE BUENOS AIRES AFFAIR</i> , DE MANUEL PUIG.....	108
CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	132

INTRODUÇÃO

Cinema e literatura são produtos culturais notáveis que, além disso, possuem grande importância para a indústria do entretenimento, ainda mais em sua interrelação. As possibilidades, que começaram no início do século XX com as adaptações de obras literárias às produções francesas, tiveram tamanha aceitação de público que evoluíram significativamente, ampliando suas imisções ao nível da linguagem.

Na verdade, ambas as mídias compartilham elementos basilares para sua produção, as estratégias de manipulação do tempo, a montagem e o trabalho com imagens, por exemplo, e têm se influenciado mutuamente desde o surgimento do cinema, seja com motivos ou procedimentos.

As possibilidades dessa relação são redefinidas a partir do surgimento da estética moderna, cujas proposições preveem uma aproximação entre as linguagens artísticas, e uma tendência em dissolver os limites entre elas. Isso é ainda mais perceptível com o Pós-Modernismo, principalmente a partir da década de 1960. De acordo com Hutcheon:

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de 'escrita-como-experiência-dos-limites' (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar - da sistematização e da uniformização. (1991, p. 25)

Nesse conceito da experiência dos limites referido por Kristeva, vem se observando uma crescente valorização da imagem, e o descentramento da narração, fragmentando-se no encontro com as mídias visuais e seus recursos de cor e imagem, que indiciam uma ampliação dos limites. Desse modo:

[...] novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se autocontêm: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporâneas do que com a poesia do passado. (ZIOLKOWSKI, 1969 apud HUTCHEON, 1991, p. 26)

Assim, os limites entre mídias, e até mesmo entre gêneros narrativos se tornam fluidos o que coloca em xeque também as noções arcaicas de alta cultura (AMAR SÁNCHEZ, 2000). Isso pode ser pensado desde a teoria do romance

proposta por Bakhtin, pois os textos se constroem a partir da relação intertextual com outros textos, inclusive provindos de gêneros textuais cotidianos, assim como também ocorre nas relações intermediáticas.

Essas relações são possíveis devido à grande expansão dos produtos de reprodução técnica a partir do século XIX (AMAR SÁNCHEZ, 2000). O cinema dos anos 1920 a 1940 interviu na formação pessoal dos jovens que viriam a se tornar escritores nas décadas seguintes. Semanalmente, as salas de projeção norte americanas recebiam em média 50 a 70 milhões de espectadores (TORRES, 2006), sem contar as exhibições fora do país, que conquistavam a audiência pela beleza das musas e pela riqueza de detalhes. Assim, em virtude de uma paixão dividida entre a sexta e a sétima arte¹, muitas produções dessa e das próximas gerações estiveram no limiar entre as duas mídias, inaugurando procedimentos e reestruturando alguns elementos tradicionais em favor de uma produção mais visual e sonora.

Na literatura argentina, essa correspondência pode ser percebida ainda na primeira metade do século XX, nas produções de Jorge Luis Borges e sua aproximação com o cinema e a pintura. A continuidade dessa forma de escrita ocorre em escritores que se tornaram ícones para o país, e, por fim, culminaram numa reestruturação da escrita literária a partir da década de 1960, em escritores como Manuel Puig.

Puig faz parte da geração de escritores que cresceram sob a influência da Era de Ouro do cinema americano, cujo contato com o cinema não ocorreu apenas como espectador, mas na produção de obras e roteiros. Essa influência será percebida no trato da linguagem, com a utilização de descrições mais sucintas e diretamente ligadas à imagem. Em 1968, apresentou ao público *A traição de Rita Hayworth*, seu primeiro romance, que gerou muitas controvérsias entre a crítica por causa de seu estilo, pois enquanto alguns a consideravam como uma ruptura com os cânones argentinos, outros se indignavam com a baixa qualidade da obra (BRAGANÇA, 2010). A narrativa, que, a princípio, seria um roteiro cinematográfico,

¹ A primeira classificação das formas de arte foi realizada em 1911 pelo crítico de cinema Ricciotto Canudo, no *Manifesto das sete artes e estética da sétima arte*, publicado em 1923. De acordo com sua lista, a literatura seria considerada a sexta arte e o cinema a sétima, sendo precedidos pela Música, dança, pintura, escultura e teatro. Com o desenvolvimento tecnológico, essa lista foi ampliada, contando atualmente com 11 categorias, incluindo fotografia, histórias em quadrinhos, jogos eletrônicos e arte digital, nessa ordem.

surgiu como num acidente, de acordo com o autor (GIORDANO, 1996), pois não percebeu que se tratava de um romance até ter escrito muitas páginas.

Essa obra se vale da fragmentação e sobreposição de discursos descentralizados, um estilo que será também praticado por outros escritores, não apenas argentinos, mas de várias partes do globo, devido à inauguração de uma tendência estética mundial, que não mais compreende a unicidade do discurso como um norte. Em consonância com a estética do *Nouveau Roman* francês, o autor realiza o apagamento da figura do narrador, dando a oportunidade de fala a sujeitos marginais, como reconhecimento da fragmentação cultural.

A análise das personagens simples, de uma pequena vila, ensaiada pelo autor no primeiro romance dá lugar a um aprofundamento sentimental com a publicação de seu terceiro romance *The Buenos Aires Affair*, em 1973. Há um mutação da técnica narrativa que assume uma subjetividade mais representativa, explorando personagens mais complexas, agora da capital argentina.

Pelo caráter dessas mudanças, Jorgelina Corbatta (2009) divide a produção do escritor argentino em três ciclos, cujas variações vão desde a temática até os procedimentos escolhidos. Cada um desses ciclos teria uma divisão espacial e, conseqüentemente, abordaria as questões sociais de maneiras diferentes, estando voltadas para as personagens a que pretendem representar.

Assim, o primeiro ciclo compreende o duplo fictício da cidade natal do autor, Coronel Valleros, trazendo à tona os principais problemas vivenciados nas cidades pequenas e lembrados a partir das pessoas com quem Puig conviveu durante sua infância. O segundo ciclo representa a capital argentina, estando mais atento a questões políticas e sexuais, dois temas que são trabalhados como o “erro argentino” (CORBATTA, 2009). E, finalmente, o terceiro ciclo é ambientado em países americanos, México, Estados Unidos e Brasil, e apresentam temática mais introspectiva.

Devido a essas mudanças, a questão cinematográfica que estudaremos pode ser encontrada com mais facilidade nos romances dos dois primeiros ciclos de produção do autor, ainda que enfraquecendo proporcionalmente. Devido à mudança de foco narrativo e ampliação da temática, o autor passa a valer-se de outras vozes reais, além daquelas que habitavam sua cabeça, realizando entrevistas que pudessem preencher lacunas sobre algumas questões que gostaria de trabalhar.

Para embasar o estudo da presente dissertação, primeiramente há que se realizar uma leitura das principais influências possibilitadas à literatura e as possibilidades discursivas que culminaram na produção de *A traição de Rita Hayworth* e *The Buenos Aires Affair*. Ademais, será analisado também o contexto de produção argentino, pesquisando autores que tiveram importância seminal para a produção de obras intermediárias, assim como o modo pelo qual essas primeiras produções influíram nas gerações seguintes, salvo as especificidades de cada autor.

O presente estudo tem por objetivo a análise das influências do cinema tanto no nível linguístico e estrutural quanto no aspecto semântico da obra. Inicialmente se observará a linguagem como uma aproximação ao gênero roteiro cinematográfico, na obra *A traição de Rita Hayworth*, visto que a princípio fora produzida com essa finalidade, examinando as particularidades da produção e buscando estabelecer uma relação entre o título da obra, que faz referência a uma atriz hollywoodense da década de 1940, e seu conteúdo. Busca-se ainda analisar como ocorre o diálogo entre as linguagens literária e cinematográfica, bem como as estratégias estilísticas mais recorrentes.

Ainda, como um paralelo de comparação, procura-se examinar a obra que dá origem ao segundo ciclo de produção do autor, *The Buenos Aires Affair*, estudando a permanência dos recursos estilísticos observados na primeira produção, além de buscar um elo entre os excertos de obras cinematográficas que introduzem cada capítulo.

Para isso, essa pesquisa conta com o aporte bibliográfico de diversos autores, especializados tanto na relação intermediária quanto nas produções do argentino Manuel Puig. Para o primeiro capítulo desta dissertação, as contribuições a respeito da linha diacrônica das ingerências entre as linguagens literária e cinematográfica foram majoritariamente de Lourdes Pérez Villarreal, com sua obra *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación* (2000) e Carlos Dámaso Martínez, e seu artigo “Literatura/cine: tensiones y desencuentros” (1999) e seu livro *Lecturas escritas: Ensayos sobre literatura latino-americana y arte* (2017); além dessas, outras contribuições menos utilizadas, mas igualmente relevantes para essa dissertação, como Umberto Eco, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, entre outros, contribuíram para o aprofundamento da pesquisa.

O capítulo um, que está subdividido em duas partes, contém primeiro uma abordagem histórica entre as relações interartes, no qual se discorre sobre as primeiras influências da literatura no cinema que ocorreram por meio da adaptação de obras literárias, e o modo como as produções cinematográficas das primeiras décadas do século XX auxiliaram na formação dos escritores, criando referentes que seriam, posteriormente, utilizados na produção literária. A exploração da imagem se consolida como recurso narrativo, diminuindo a importância das descrições convencionalmente utilizadas em detrimento de uma estética que possibilite maior interação do leitor com a obra lida. Nesse sentido, a teoria de Umberto Eco sobre a hipotipose pode ser aproximada às produções analisadas, pois compartilham as características essenciais.

A segunda parte do referido capítulo realiza um estudo mais específico das correspondências entre o cinema e a literatura, observando nas obras *Boquinhos Pintadas* e *O beijo da mulher aranha*, de Puig, quais estratégias do cinema foram levadas à literatura, e como elas são moldadas para atender à nova mídia.

Foi possível perceber que o apagamento do narrador, proposto pelas vanguardas, originou algumas lacunas, exigindo que o romance criasse estratégias para suprimi-las. Desse modo, vimos que as descrições assumem uma postura mais unilateral, se assemelhando aos movimentos de câmera observados no cinema, que são explorados do mesmo modo que faziam grandes diretores como Sternberg ou Hitchcock, por exemplo.

Além disso, a fragmentação que surgiu da descentralização do discurso, transforma as produções em uma espécie de bricolagem, como definiu Lévi-Strauss na obra *O pensamento selvagem* (1989), que cria significação a partir da montagem dos diversos elementos justapostos.

Apesar de não se reduzir a isso, essas características apresentam uma diferença primordial das narrativas dos séculos anteriores, nas quais havia núcleos narrativos definidos, enunciados geralmente por uma voz central e limitadora. Nessas produções propostas no século XX:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Ou seja, além da subversão dos gêneros, os autores subvertem uma cultura dominante, que se impunha para todas as pessoas. Os sujeitos marginais são demonstrativos dessas variantes sociais, que não mais aceitam os moldes oferecidos, e quando o fazem não é sem consequências, como analisa Manuel Puig.

Pensando nisso e visando delimitar o tema, no segundo capítulo buscou-se diagnosticar em autores do contexto literário argentino as características supracitadas, realizando leituras analíticas das obras de Borges, Sábato e Cortázar, devido à sua importância no contexto literário do país.

Jorge Luis Borges, um dos responsáveis por trazer as ideias das vanguardas para a Argentina, realiza um trabalho seminal com a utilização de elementos cinematográficos em suas obras, principalmente trabalhando a imagem e a redução das descrições. Através da figura do *compadrito*, explorou os elementos culturais de seu país, como a língua, o comportamento e a questão da violência.

Assumidamente, sua obra *História universal da infâmia* busca reduzir a vida do homem a duas ou três cenas, como o próprio autor escreve no prólogo do livro, e suas histórias se desenvolvem de maneira semelhante aos filmes de Sternberg, explorando alguns recursos visuais como a cor, o som e o movimento.

Ernesto Sábato, por sua vez, não compartilha a opinião de Borges e de outros autores sobre a inserção de mídias diferentes na produção de romances (BARONE, 1996). Todavia, é possível perceber alguns elementos característicos do cinema em suas obras, como a sobreposição de discursos, a utilização de outras vozes através de gêneros textuais cotidianos e algumas visualizações semelhantes a movimentos de câmera. É um estilo bastante diferente do escritor anterior, mas esse compartilhamento indicia o poder do cinema enquanto referente cultural, que influi mesmo de maneira não intencional nos escritores do século XX.

Esse referente será também perceptível nas obras de Júlio Cortázar, não como única relação intermediária, mas como mais um dos recursos que, somados à música e à pintura, colaboram para a produção cortazariana. Esse escritor explora ainda mais a ideia de colagem, por exemplo no romance *Un tal Lucas* (2011), engendrado por uma série de fragmentos que compõe uma totalidade. Além disso, o autor também explora esse recurso em *Rayuela* (1963), oportunizando ao leitor uma escolha sequencial, dentro dos limites do texto escrito.

Além da montagem, é possível também identificar o jogo de câmeras com movimentos característicos do cinema como o *travelling*, a imagem panorâmica, entre outros. É importante lembrar que tanto Borges, como Cortázar têm uma participação ativa na indústria cinematográfica, o que justificaria esse trânsito de técnicas entre essas mídias.

Com base nisso, na segunda parte do capítulo 2 foi realizado um estudo mais aprofundado sobre essa relação, agora na obra de Manuel Puig. O autor, que principia sua carreira com produções cinematográficas, migra para o campo literário, mas traz consigo muitos elementos aprendidos e utilizados anteriormente. Mesmo acidentalmente, Puig realiza uma revisão da descrição usual sugerindo um trabalho que, em consonância com as proposições estilísticas do final da década de 1960, rompe os limites estruturais, mesclando as formas artísticas em um modelo híbrido, trazendo à literatura os textos cotidianos, que acabou por associá-lo ao *Kitsch*.

A hibridização entre materiais culturais diversos é definida depois por Linda Hutcheon como um dos pontos que fundamenta a literatura Pós-Moderna. A autora cita que:

O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de *não* ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum, conforme acreditam Eagleton (1985, 61; 68) e Jameson (1984a, 85), mas sim de poder conduzir, e fazê-lo de fato, a uma visão de interligação: 'iluminando a si própria, a obra de arte simultaneamente lança luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte' (Russe111980a, 189). (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Essa nova conceitualização estética auxilia para a abertura dos limites e uma revisão das funções desempenhadas pela literatura. A estrutura plurimidiática se torna, então, uma característica da composição desses romances que emergem após essas gerações subversivas.

Os artistas pós-modernos, com seu gosto pela citação e pelo simulacro, deram um novo dinamismo a esta prática de intermedialidade. O cinema atual é o lugar de transferências das disposições da imagem e do caráter sensível de outros meios de comunicação, mediados e traduzidos pelos *cameramen*. (RAJEWSKI, 2012, p. 100)

Apesar de se referir ao cinema, Rajewski aponta para outro elemento fundamental para as narrativas contemporâneas, o *cameraman*. Na literatura, essa função é assumida pelos autores que, das sombras, escolhem e movimentam a

câmera/caneta, selecionando o que mostrar e o que ocultar, em busca de uma fotografia perfeita para sua composição.

Puig produz suas obras iniciais assumindo uma postura semelhante ao de um *cameraman* ou de um diretor cinematográfico, descentralizando o poder de fala, e possibilitando que suas personagens exponham seus problemas e frustrações, sejam eles de ordem pessoal, política ou moral.

É interessante observar que suas primeiras produções estão mais conectadas à linguagem cinematográfica, principalmente pelo grande conhecimento que o autor adquiriu do trabalho de cineastas, ao passo que pouco conhecia de literatura (CORBATTA, 2009). O passar dos anos foi provocando mudanças no estilo do argentino que vai deixando o cinema de lado em suas últimas produções, tanto em linguagem quanto em conteúdo, assumindo uma postura mais intimista.

Apesar disso, suas contribuições compartilharam um importante momento de revisão dos padrões tradicionais, apresentando à crítica e aos consumidores novas possibilidades narrativas que, mesmo passando pela rejeição, contribuíram para a ampliação das fronteiras descritivas.

Finalmente, o capítulo três fará uma abordagem mais aprofundada nas duas obras que iniciam cada um dos dois primeiros ciclos do autor: *A traição de Rita Hayworth*, representante do ciclo Coronel Valleros; e *The Buenos Aires Affair*, representante do ciclo Buenos Aires (CORBATTA, 2009).

A escolha dessas obras deve-se, principalmente, à já referida diferença que se pode perceber entre as diferentes fases de produção puigianas, no qual se pretende discutir uma possibilidade de consolidação de estilo descritivo ou de amadurecimento.

Ambas as obras apresentam traços da linguagem cinematográfica, por vezes se assemelhando a produções de grandes diretores, como Hitchcock, por exemplo, com descrições que imitam os movimentos de câmera, além da montagem necessária a partir dos vários gêneros textuais utilizados, que ora comprovam, ora desmentem os discursos das personagens. Além disso, é possível perceber que o cinema influencia também no conteúdo, seja no comportamento dos habitantes da cidade, no primeiro romance, seja nas introduções dos capítulos no terceiro, ampliando o horizonte de significados da obra.

Em relação à Manuel Puig, as contribuições teóricas de José Amícola (*La narración gana la partida* (2000), e *Homenaje a Manuel Puig* (1994), do qual foi organizador), Jorgelina Corbatta (*Mito personal: historia e ficción*, (2009)), Ricardo Piglia (*Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh*, (2016)) e Maurício Bragança (*A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*, (2016)) foram fundamentais para o desenvolvimento do segundo e do terceiro capítulos, haja vista que possuem pesquisas que abrangem uma grande diversidade de questões da obra puigiana.

No decorrer dessa dissertação serão utilizados ainda outros textos que darão suporte à pesquisa, sempre com o objetivo de tornar as explicações e ideias aqui desenvolvidas claras e compreensíveis ao leitor.

1 CORRESPONDÊNCIAS ENTRE LITERATURA E OUTRAS MÍDIAS

Para poder realizar uma aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, familiarizando-se com o tema do diálogo entre as formas de arte, este trabalho iniciará com uma rápida abordagem das teorias de tradução intersemiótica que regem os estudos mais recentes, para, posteriormente, realizar um estudo mais aprofundado da teoria literária.

O termo tradução intersemiótica foi proposto primeiramente por Roman Jakobson, em 1959, no artigo “On linguistic aspects of translation” como uma tradução de signos verbais para um sistema não verbal de signos. O estudo dessa tradução intermediática, no entanto, só se constitui na condição de disciplina de Estudos da Tradução anos mais tarde, em 1970, com o mapa de Holmes. Essa questão foi apresentada na *Translation Section of the Third International Congress of Applied Linguistics*, em Copenhague, em um artigo intitulado “The name and nature of translation studies” (1972), no qual o Holmes questiona a nomenclatura da disciplina e propõe um mapa que abarca as áreas de estudo da tradução.

Para o autor, dentre as tantas opções que estavam sendo utilizadas para a designação do estudo, o termo “‘Estudos da Tradução’ pareceria ser o mais apropriado de todos aqueles disponíveis em inglês, e sua adoção como termo padrão para a disciplina como um todo removeria uma grande quantidade de confusão e mal-entendidos.”² (HOLMES, 1972, p. 70, tradução nossa)

A tradução na condição de produto intersemiótico tem por função discutir as correspondências nas formas artísticas compostas a partir da relação entre duas ou mais mídias para a composição de um produto cultural. Para que isso ocorra, a linguagem de cada mídia sofre algumas modificações necessárias, manifestando-se em sua vinculação com o outro texto.

Essa transposição de um signo linguístico para outro é compreendida pela crítica de diversas maneiras. A mais frequentemente debatida é a possibilidade de adaptação, na qual se transforma uma linguagem em outra, inclusive um texto verbal em um não verbal. Mas essa relação pode ocorrer de outras maneiras enriquecedoras, como é o caso das relações intertextuais, ao se ampliar a

² No original: ‘translation studies’ would seem to be the most appropriate of all those available in English, in its adoption as the standard term for the discipline as a whole would remove a fair amount of confusion and misunderstanding.

significação de uma obra a partir de referências a outras, de mídia semelhante ou não, e na produção de textos por meio de técnicas oriundas das outras artes.

O desenvolvimento tecnológico e as modificações nos meios de produção e reprodução alteram o fazer artístico no início do século XX. A reprodução técnica da arte provoca um impacto capaz “[...] de gerar novas matrizes culturais e artísticas, assim como novos modelos de sensibilidade estética” (SANTAELLA, 1982, p. 106).

Na América Latina é possível acompanhar um movimento de reestruturação estilística desde que o acesso às obras literárias se tornou mais democrático, a partir da década de 1960; o trabalho do artista assume uma nova perspectiva que, sob a influência do mecenato, põe em xeque as convenções formais, alterando também a relação triádica entre artista, obra e público. As novas possibilidades interferem não apenas na distribuição das obras, mas também em sua produção.

O pensador marxista Walter Benjamin já aborda em seu artigo “A obra de arte na Era da Reprodutibilidade” (1994 apud SANTAELLA, 1982) a relação entre os modos de produção tradicionais e seu vínculo com os novos meios de produção tecnológicos. Para o autor, esses últimos são materiais responsáveis pela criação de novos procedimentos e linguagens por meio da manipulação dos suportes materiais.

Os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam. (BENJAMIN apud SANTAELLA, 1982, p. 104)

Júlio Plaza, em sua obra *Tradução intersemiótica* (2003), enfrenta o problema de forma positiva, afirmando que a arte se desenvolve em sua relação com os meios de produção e que as técnicas produtivas seriam responsáveis por determinar as formas de linguagem utilizadas.

Assim, o século XX apresenta uma rica multiplicidade de formas, e a arte contemporânea renova seu fazer estético a partir da interação de seus recursos tradicionais com as novas possibilidades surgidas com o novo contexto. Plaza refere-se a essa relação como “uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa relação” (2003, p. 12).

Uma consequência do ritmo acelerado que o desenvolvimento tecnológico impôs foi a descentralização e a troca simultânea de informações, que repercutirão

na estética literária com a quebra da estrutura tradicional, na qual os limites formais de textos e mídias são bastante maleáveis. Assim, os escritores do novo século compreendem que as barreiras podem ser instáveis e que o fazer literário pode moldá-las da forma como melhor lhe aprouver.

Todavia, quando um signo transita de uma linguagem para outra, é necessário que passe por um processo de tradução intersemiótica, para que possa se adequar ao novo gênero ou mídia propostos, sob o risco de parecer inadequado, assim como ocorre a transição de um romance para o cinema, por exemplo. Júlio Plaza comenta que:

Numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (2003, p. 30)

Ou seja, o signo escrito precisa configurar-se de uma maneira diferente ao ser transformado em um signo audiovisual, por exemplo; assim como algo que fora a princípio audiovisual deve assumir uma nova configuração para que possa ser lido. Ao se desvincular do original e assumir que pertence a um novo contexto, o signo assume uma nova função e passa a fazer parte de outro universo, o audiovisual.

Essa transposição permite a exploração do repertório individual, convidando o leitor a participar da produção daquilo que lê. Isso ocorre porque:

Os meios tecnológicos absorvem e incorporam os mais diferentes sistemas sógnicos, traduzindo as diferentes linguagens históricas para o novo suporte. Essas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil (PLAZA, 2003, p. 66)

Essa participação decorre das lacunas textuais que são deixadas com a finalidade que o leitor busque em seu repertório um referente, e possa, assim, sentir-se mais próximo ao enredo. A colaboração dos recursos cinematográficos ajuda a impulsionar as sensações sugeridas pelo texto, de modo que o leitor possa sentir que faz parte da obra que lê, não apenas como receptor passivo, mas participante das ações que acompanha.

A linguagem cinematográfica abre novas possibilidades a partir das produções fílmicas e sua relação estreita com a literatura facilita a aproximação entre essas duas linguagens, como será discutido a seguir.

1.1 AS ORIGENS DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Desde que os irmãos Lumière fazem sua primeira exibição cinematográfica em 1895, a sétima arte passa por muitos momentos de transformação, adaptando seus procedimentos aos vários objetivos que vai estabelecendo ao longo dos anos. A princípio, o cinema buscava representar a realidade de maneira fotográfica, buscando temas cotidianos e optando por cenas externas, o que demonstra muito mais uma curiosidade tecnológica que uma busca de expressão estética.

Nos primeiros anos do século XX, o cinema descobre que pode contar histórias, assim como a literatura, e passa então a produzir obras seguindo o estilo literário e teatral, abrindo espaço para novas possibilidades de produção.

No início do século XX, o cineasta George Méliès (1861 – 1938) inicia o trabalho com as adaptações de textos literários para o cinema - o que também era utilizado pelo teatro - levando às telas, em 1902, a obra *Viagem à Lua*, produzida a partir de dois romances famosos, um de Julio Verne e outro de H. G. Wells, dando origem a uma nova função para o cinema, diferente da conotação realista que assumira com as produções de Lumière (TORRES, 2006).

A urgência burguesa em conferir ao cinema uma dignidade artística, trouxe à sétima arte os atores de teatro, e fez com que fossem projetados em salas próprias para isso. Finalmente, para que fosse possível elevar seu nível cultural, a temática buscava seus referentes na literatura, e, por fim, passaram a realizar adaptações de grandes obras do século XIX (VILLARREAL, 2001).

Essa estratégia que havia sido introduzida pelo cinema francês foi logo adotada por Hollywood na segunda metade da década de 30, haja vista que a fama da obra poderia garantir um sucesso de público, e, conseqüentemente, geraria lucros.

Desse modo, o cinema passa por um grande momento de produção, que se estende desde 1920 até 1935. Assumiu para si uma postura séria e conquistou muitos espectadores que frequentavam assiduamente as salas de projeção, ganhando em 1935 o status de uma arte diferente das demais (TORRES, 2006).

O sucesso norte-americano fez com que países da América Latina também buscassem temas literários para suas produções, e, nas décadas de 1930 e 1940,

México e Argentina já haviam consolidado o cinema nacional por meio de temáticas literárias (VILLARREAL, 2001).

Em relação ao contexto argentino, sobre o qual se debruça esta dissertação, Martínez (1999, p. 275, tradução nossa) afirma que "Desde seu início o cinema de nosso país tem estado envolvido com a literatura, e sua modalidade básica foi a adaptação de romances e relatos de autores argentinos."³ Nesse país, além da adaptação de obras consideradas clássicos estrangeiros, diretores como Mario Soffici, Leopoldo Torre Nilsson e Lucas Demare levaram às telas algumas obras nacionais, adaptações de Jorge Luis Borges, Horácio Quiroga e Adolfo Bioy Casares, por exemplo (MARTÍNEZ, 1999, p. 276).

O sucesso desse diálogo deixou marcas tanto nas produções cinematográficas, quanto literárias. A literatura assumiu uma parcela de responsabilidade pelo alicerçamento do cinema para o público da primeira metade do século XX, estendendo essa vinculação até as produções mais contemporâneas. Em contrapartida, também o mercado cinematográfico modificou a literatura, respeitadas as especificidades de cada época e forma artística.

Apesar da importância que as adaptações desempenharam para a consolidação do cinema na condição de arte, elas não são o único ponto de encontro entre as duas linguagens. Dias Gomes afirma que "Nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes" (1998, p. 256), enfatizando que há uma relação linguística e semiótica que liga as produções, no sentido que não é possível separar completamente produções provenientes de diferentes meios.

Como já fora afirmado anteriormente, a adaptação de obras é um dos primeiros empréstimos que ocorre entre as formas de arte, mas não se limita a isso. Muitos escritores do século XX devem sua formação pessoal e profissional ao cinema, pois cresceram sob a influência das salas de projeção, principalmente com a indústria de Hollywood e as grandes produções das décadas de 1930 e 1940.

Como esse mercado envolvia as tardes de lazer da época, muitas mães levavam seus infantes como acompanhantes, o que exerceu uma profunda influência sobre eles. Em sua vida adulta, alguns, como Juan Manuel Puig e Adolfo Bioy Casares por exemplo, estenderam essa paixão ao nível profissional, atuando

³ No original: Desde sus comienzos el cine de nuestro país se ha visto involucrado con la literatura y su modalidad básica fue la adaptación de novelas y relatos de autores argentinos.

sob a influência dos diretores que marcaram época nas produções hollywoodenses, dentre eles Joseph Von Sternberg e Alfred Joseph Hitchcock.

Es indudable que el cine ha tenido una determinada importancia en la formación de algunos escritores. Según Peña-Ardid, el hábito instituido socialmente de frecuentar al cine como espectáculo y considerarlo como parte indispensable de la vida cultural contemporánea, ha contribuido de manera decisiva a que el mismo se asuma como **vivencia** por parte del escritor, quien no podrá abstraerse entonces de tenerlo en cuenta en sus referentes sentimentales, en su imaginario o sus puntos de vista socio-psicológicos para plasmar personajes e historias. (VILLARREAL, 2001, p. 77-78, grifo do autor)

O cinema, além de ser uma forma de diversão, passa a assumir um papel de formação dos escritores. A importância da sétima arte no início do século na condição de manifestação cultural desperta o interesse da população pela nova linguagem, e aviva nos futuros escritores a busca por uma participação mais ativa na produção de filmes.

Esta influencia que de forma general se ha analizado, se hace mucho más viva y evidente cuando los escritores incursionan en el cine como guionista o participan directamente en la realización cinematográfica a través de la adaptación de sus obras a la pantalla. (VILLARREAL, 2001, p. 78)

Na Argentina, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares seguiram também para a roteirização. Durante a década de 1940, a Argentina demonstrou estar em um momento fecundo para a produção cinematográfica. Aproveitando-se desse espírito, Borges ingressou nesse mercado, roteirizando um pequeno número de obras, algumas das quais não chegaram a ser produzidas, como é o caso da obra *Pago Chico* em 1943, interrompida por motivos políticos (MARTÍNEZ, 1999).

Mais tarde, já na década de 1960, num artigo publicado na revista *Periscopio*, em 1969, Cozarinski chama a atenção para uma das produções dos autores, o filme *Invasión*, no que tange às inovações que a produção oferece ao campo cinematográfico. Para o crítico, “O filme se apresenta como um espaço onde se confrontam diferentes concepções de cinema, que em teoria deveriam anular-se.”⁴ (Idem, 2010, p. 92, tradução nossa). Apesar disso, Cozarinki afirma que esse encontro enriquece as produções, oferecendo ao público um produto inteligente e intrigante.

⁴ No original: El film se presenta como un espacio donde se confrontan distintas concepciones del cine, que em teoría deberían anularse.

Independentemente de sucesso ou fracasso das produções, é inegável que muitos escritores desse período, não apenas na Argentina, mas em toda a América Latina, experienciaram um diálogo interartes.

Assim, muitas narrativas literárias do século XX passam a explorar o jogo de câmera, a montagem e sobreposição de discursos, por exemplo. Essas técnicas cinematográficas, incorporadas à escrita, exploram uma nova forma de produção literária, trabalhando com a incorporação de quadros visuais e reconhecendo as possibilidades desses recursos para a produção literária.

Esse trânsito intersemiótico de trabalho abriu espaço para a exploração de novos artifícios, a partir da aproximação entre as linguagens. Ao reproduzir alguma cena para ser projetada, os escritores redescobriram meios de tratar a linguagem, a fim de ampliar seu horizonte de significados, introduzindo nas produções escritas as novas possibilidades disponibilizadas pelos recursos cinematográficos.

Um dos principais elementos impulsionados nesse período foi a imagem. A sociedade já havia substituído a representação mimética da pintura pela reprodução equivalente possibilitada pela fotografia, causando os primeiros impactos na literatura. Além disso, o sucesso do cinema também ofereceu ao público uma história contada por meio de textos e imagens, o que vai modificando as expectativas do consumidor quanto ao produto a ser consumido.

Assim, é perceptível que há uma potencialização do papel da imagem nas produções, e os escritores investem na construção de quadros que possam ser reproduzidos mentalmente pelos leitores.

Não estamos afirmando, contudo, que a imagem nunca fora utilizada previamente. A diferença é que a convivência da arte literária com uma arte de predominância visual fez com que a primeira buscasse uma aproximação da imagem com o leitor, o que aconteceu por meio da utilização de novos procedimentos narrativos, capazes de fazer com que o leitor pudesse “ver” diante de seus olhos os ambientes, cenas e personagens descritos, por meio do ato da leitura.

A linguagem verbal passa então a produzir um efeito visual mais apelativo que a forma como era feita na literatura do século anterior, buscando a participação do leitor para a construção imagética de forma mais direta.

Umberto Eco (2003), durante uma conferência em San Marino, em 1996, faz uma reflexão sobre a teoria de representação verbal do espaço. Conhecida como

Hipotipose, essa técnica busca a evocação de experiências visíveis por meio de procedimentos verbais, num trabalho construído a partir de uma parceria entre o escritor e o leitor. De acordo com o autor, “hipotipose significa imagem ou quadro e acontece ‘quando, nas descrições, pintam-se os fatos de que se fala como se aquilo que se está dizendo estivesse realmente diante dos olhos; mostra-se, por assim dizer, aquilo que se conta...’” (ECO, 2003, p. 168).

Essa teoria explica como a descrição literária auxilia na construção de um espaço mental, onde o leitor consiga projetar os acontecimentos do enredo, como se estivesse vendo-os em alguma tela. Isso significa que, no ato da leitura, o destinatário receberá impressões visuais provenientes de técnicas descritivas semelhantes às utilizadas pelo cinema (MARTÍNEZ, 2017).

Ou seja, a hipotipose seria uma forma de propor ao leitor uma realidade quase tangível, construída a partir de seu repertório cultural e que possibilitaria que este construísse uma realidade diante de seus olhos. Eco ainda assinala a importância da participação do leitor para essa construção, pois se o leitor não pretender colaborar com o texto, essa ação seria interrompida.

Para isso, é necessário que o texto não diga demais. A produção mental do leitor é fundamental para que ocorra a hipotipose, “não se deve dizer mais do que aquilo que pode induzir o destinatário a colaborar, preenchendo espaços vazios e acrescentando particulares por iniciativa própria [...] a hipotipose, mais que fazer ver, deve suscitar a vontade de ver.” (ECO, 2003, p. 176).

O poder da sugestão deve estimular a imaginação para que o leitor transforme as palavras em uma representação visual. Manuel Puig, objeto dessa análise, corrobora com essa teoria, pois seu percurso cinematográfico o leva a ter uma visão mais concreta das imagens a serem trabalhadas. No prefácio do roteiro *Recuerdos de Tijuana*, o autor explica a leitura de um roteiro cinematográfico, o que pode ser relacionado à ideia de hipotipose proposta por Eco.

[...] como ler um roteiro de um filme? Num bom romance o autor vai dando corpo a seus personagens, descreve-os ou deixa intuí-los através dos mais variados recursos literários. Aqui, em contrapartida, o leitor se depara com uma liberdade muito maior de imaginá-los. Uma possível leitura poderia ser feita atribuindo-se a esses personagens rostos de atores conhecidos de qualquer época e nacionalidade. Mas creio que muito mais criadora seria aquela leitura em que para animar cada personagem se escolhesse o rosto de amigos e inimigos que povoam a realidade de cada leitor. (PUIG, 1985b)

No excerto acima, o escritor se refere à leitura de roteiros cinematográficos, no entanto, vale ressaltar que sua escrita em sua fase inicial esteve muito ligada ao gênero, pois não tinha a intenção de produzir um romance.

O que se pode perceber com isso é que a literatura, que tanto emprestou ao cinema em seu surgimento, resgata desse algumas estratégias narrativas. No caso particular dessas duas artes, percebe-se que o progresso de suas linguagens esteve sempre interligado. A literatura antecipou algumas estratégias cinematográficas, mas aprendeu com a sétima arte novos meios de produzir significados com essas técnicas. Para Fornet (s/d apud VILLARREAL, 2001, p. 76) o cinema deu ao romance narrado uma “consciência hipertrofiada” de seus próprios recursos técnicos, substituindo alguns elementos tradicionais como o argumento, o herói e a ilusão de realidade por uma poética que explora mais a imaginação visual. Desse modo, apesar de ter emprestado recursos que há muito utilizava, o cinema retribuiu ensinando-a a impulsionar suas técnicas.

A riqueza dessa relação chamou a atenção de críticos literários e cinematográficos que, há tempos, estudam as possibilidades que essa associação pode oferecer para a potencialização das linguagens artísticas e a expansão das fronteiras sígnicas.

Apesar de esse conteúdo estar diretamente ligado ao desenvolvimento tecnológico do século XX, a imagem já era utilizada como recurso narrativo no século passado, ainda que de maneira tímida. Sergei Eisenstein, em sua obra *A forma do filme* (2002), introduz seus apontamentos refletindo sobre a importância que a imagem sempre exerceu nas produções escritas, como nos haicais, poemas japoneses. Para Avelar, no prefácio do referido livro, “Uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema” (AVELAR, apud EISENSTEIN, 2002, p. 8), principalmente no que tange à montagem de cenas.

Isso demonstra a questão da hipertrofia, anteriormente citada. Sabendo que a imagem sempre foi um dos elementos basilares da produção literária, é possível perceber que esse recurso passa por uma remodelagem, a ponto de haver uma relação de retribuição. É necessário lembrar, no entanto, que não se pode afirmar que haja uma influência direta, pois essa escrita ocorria antes da criação da sétima arte. Quando Avelar comenta sobre uma qualidade cinematográfica, se refere àquilo

que se pode perceber presentemente, como leitores que foram formados sob essa influência, e não ao ato de escrever em si.

Também Villarreal (2001) aborda a teoria francesa da escrita “pré-cinema”, que defendia “a ideia que os cineastas contam com precursores literários ilustres, a quem só faltou uma câmera para serem gênios do cinema”⁵ (Ibidem, p. 20, tradução nossa). A escrita pré-cinematográfica, nesse sentido, seria precursora por trabalhar com descrição imagética, planos e montagens antes que essas técnicas fossem apropriadas pelos cineastas, explorando e rompendo com os limites do gênero.

Apesar disso, a escassa teoria que se registrou se mostra insuficiente para o estudo dessa relação. Em contrapartida, após a consolidação do cinema na condição de arte, os empréstimos e devoluções ganharam mais destaque no campo acadêmico, e o estudo dessas relações provou-se fundamental para a compreensão da literatura produzida após o desenvolvimento de artes mais visuais.

Essa retribuição da literatura para a linguagem cinematográfica pode ser percebida pela ideia da *Caméra Stylo*, proposta por Alexandre Astruc, em 1948. O teórico francês advogou uma renovação no estilo das produções cinematográficas da época, argumentando que teria evoluído da imagem estática para o teatro filmado. O teórico defendia

que o cinema se libertará gradualmente da tirania do que é visual, da imagem por si só, da demanda concreta e imediata da narração, para se tornar um recurso de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita. Essa arte, embora abençoada com um enorme potencial, é uma presa fácil ao preconceito; ela não pode continuar eternamente arando o mesmo campo de realismo e fantasia social com o qual tem sido legada pelo romance popular. Ela pode abordar qualquer conteúdo e qualquer gênero⁶ (ASTRUC, 1948, s/p, tradução nossa)

O que Astruc reclamava era a limitação do cinema em relação às imagens. De acordo com ele, o cinema não estava aproveitando seu grande potencial na condição de linguagem narrativa, pois seria capaz de trabalhar qualquer tema sem recair em uma mera repetição do que outras mídias já faziam. O teórico cita, posteriormente, como exemplo a produção de *Espoir* (1939) de Malraux, na qual

⁵ No original: la idea que los cineastas cuentan con precursores literarios ilustres a quienes sólo les faltó una cámara para ser genios del cine.

⁶ No original: that the cinema will gradually break free from the tyranny of what is visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as written language. This art, although blessed with an enormous potential, is an easy prey to prejudice; it cannot go on for ever ploughing the same field of realism and social fantasy which has been bequeathed to it by the popular novel. It can tackle any subject, any genre.

seria possível reconhecer pela primeira vez uma equivalência entre a linguagem literária e cinematográfica.

O caminho pelo qual os diretores e produtores deveriam ingressar contemplaria a liberdade dos roteiristas para dirigirem suas produções, assumindo a autonomia da obra.

Apesar da estreita relação entre essas formas de arte, podendo incluir também a pintura, um longo caminho precisou ser percorrido para efetivar a teorização dessa conexão.

Inicialmente, o caráter seminal dos estudos intersemióticos era ainda bastante engessado, preocupando-se com questões mais superficiais como a fidelidade, que por muito tempo influenciou as transposições, influenciando principalmente na recepção e comprometendo a liberdade criadora de roteiristas e diretores.

Alguns escritores que migraram temporariamente para o campo das produções cinematográficas não tiveram o sucesso esperado por se valerem de estratégias que não se adequavam totalmente à mídia traduzida, como é o caso das demasiadas cenas de diálogos em algumas adaptações de produção de Jorge Luis Borges (Martínez, 1999). Isso, poder-se-ia dizer, advinha da importância demasiada que a produção atribuía à obra fonte, em detrimento da produção alvo.

Essa relação passou a ser exercida de modo mais independente

solo en los años 50 y de un modo más intenso en los años 60, los vínculos entre la ficción literaria y el relato cinematográfico se establecerán más estrechamente y en una dimensión de índole estética más deliberada. Esa relación puede ser caracterizada por la irrupción de una visión crítica y la apertura de un horizonte de rupturas estéticas que se dan tanto en la literatura como en el cine. (MARTÍNEZ, 1999, p. 277-8)

Escritores vanguardistas propuseram estilos diversos, trabalhando com a linguagem e reivindicando a imagem como elemento da criação artística, trabalhando-a através de um viés cinematográfico. O empréstimo dessa técnica a tornou capaz de novas significações e, em contrapartida, garantiu maior legitimidade ao cinema que ainda era visto apenas como fonte de diversão (ORTEGA, 2010).

Literatura e cinema foram, a partir de então, estabelecendo relações cada vez mais próximas, evoluindo e auxiliando-se mutuamente tanto na questão temática quanto em léxico. Quanto a isso, Zavala (2007) acredita que a importância da linguagem cinematográfica para a literatura ocorre à medida que

comparte con el cine algunas estrategias cuya evolución suelen tener manifestaciones similares. El desarrollo de las estrategias narrativas y dramáticas específicas de cada lenguaje artístico (cinematográfico o literario) pueden llegar a formar parte de un clima en el que estos pueden dialogar. (Idem, p. 12)

É inegável que o cinema conseguiu em poucos anos modificar estratégias que a literatura demorou séculos para desenvolver. Apesar disso, ambos os meios compartilham essas estratégias narrativas na arte contemporânea, e isso tem se tornado uma forte característica das produções dos dois últimos séculos. A intermedialidade, facilitada também a partir do rol tecnológico à disposição, subverteu os moldes literários anteriores, aproximando a produção literária à realidade de seu público consumidor, por meio da utilização de manifestações textuais comuns no dia a dia, valorizando os diferentes modos de falar e levando-os às obras escritas. Desse modo:

el cine sin lugar a dudas ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos, la estructura de la narración literaria contemporánea. Muchos de los recursos que emplea hoy esta narrativa y que no resultaban usuales como lectores, no se explican sin el precedente que para ello representa la existencia del cine. Esto es a lo que ensayista español Pere Gimferrer denomina el efecto 'boomerang' del cine hacia la literatura. (VILLARREAL, 2001, p. 75)

Na Europa, o surgimento das Vanguardas consolida esse período de mudanças estilísticas, apostando na subversão das normas e no trabalho com a experimentação da linguagem. A literatura abre possibilidade para um trabalho mais complexo de interação entre as linguagens, valendo-se de produtos culturais cotidianos, como a música ou as produções cinematográficas, como matéria-prima à produção artística.

Essas linguagens até então consideradas marginais passam a figurar em meio a romances, ampliando sua carga semântica e explorando estratégias de significação, borrando os ideais de alta cultura como propostos por Macdonald (1957), e aproximando as produções ao sujeito social de meados do século XX. No contexto argentino, objeto desta análise, o trabalho iniciado pelos escritores vanguardistas da década de 1920 se firma, principalmente, na década de 1960, quando a literatura incorpora elementos da oralidade e do contato com outras formas artísticas que despertavam maior interesse na população (GOLOBOFF; ROGERS, 2012). Dentre esses movimentos que iniciam esse trabalho na década de

1920 se destaca o grupo Boedo, assumidamente esquerdista, que buscava uma literatura mais engajada, de representação social, na qual unia realidade e ficção, principalmente em ensaios e prosas narrativas. O trabalho desses escritores, além de muitos outros, introduz um novo estilo que vai sendo consolidado nas décadas seguintes.

Com efeito, as grandes produções de Hollywood das décadas de 1930 e 1940 tiveram grande importância para o contato entre as duas formas de arte. O cinema mudo exerceu grande influência sobre a população durante as primeiras décadas do século XX, e o fenômeno de deslumbramento que causou nos escritores foi significativo (MARTÍNEZ, 2017).

Desse modo, há uma geração de escritores que cresceu sob a influências das produções cinematográficas e que, mais tarde, as levaram à literatura.

En este período las relaciones con la literatura se profundizan y tanto en la representación ficcional del cine como en la del arte narrativo se despliega una reflexión crítica autorreferencial. En escritores como Julio Cortázar, especialmente en Rayuela, la alusión al cine como al jazz y las artes plásticas de vanguardia serán parte de los materiales con que se constituye la ficción. La exhibición de Hiroshima mon amour, de Alais Resnais canalizó un interés muy grande por lo que podía resultar de una relación armónica entre cine y literatura, no sólo en cuanto al tema, sino en cuanto a los préstamos recíprocos de lenguajes. (MARTÍNEZ, 1999, p. 282)

A década de 1960 foi profundamente marcada pelo trânsito de influências, justamente devido a esse poder que a sétima arte assumiu como referente cultural nos indivíduos. Ainda, é necessário lembrar que a modernidade também impõe à vida do século XX um ritmo mais acelerado. O leitor está em contato constante com outros meios, mesmo quando senta para ler um livro em frente a uma janela.

Isso faz com que os escritores percebam que a multiplicidade faz parte do dia-a-dia, incorporando à literatura elementos de gêneros textuais provenientes principalmente da cultura de massa, galgando seu lugar junto à chamada cultura de prestígio.

Nesse sentido, as vanguardas buscavam “uma renovação das formas canônicas das artes em geral⁷” (MARTÍNEZ, 2017, p. 38, tradução nossa), questionando as fronteiras entre autor e leitor, entre alta e baixa cultura, abrindo as portas da literatura argentina para perspectivas ousadas, e propondo um novo modelo de produção literária (MARTÍNEZ, 2017).

⁷ No original: una renovación de las formas canónicas de las artes en general.

Na Argentina, alguns escritores são considerados vanguardistas por sua ruptura com as convenções estabelecidas e pela experimentação narrativa que permeia suas obras: Borges e Puig, por exemplo (PIGLIA, 2016, p. 35). Para realizar essa definição, Ricardo Piglia conceitua vanguarda como uma “atitude de abertura ao que é considerado não literário, alheio à literatura, e a vontade de ampliar os limites, romper as fronteiras.”⁸ (Idem, p. 36, tradução nossa).

Desse modo, os dois autores citados são grandes representativos da produção da primeira e segunda metade do século XX, respectivamente. Não há uma relação de continuidade entre suas obras, mas ambos realizaram um trabalho de adjeção das linguagens literária e fílmica com maestria.

Jorge Luis Borges, tendo retornado à Argentina em 1921, influenciado pelas ideias do Ultraísmo espanhol, introduziu a estética de vanguarda que aprendera, e com a qual colaborava, nos jornais de Madrid. Esse desejo pela renovação impulsionou muitas polêmicas em relação às estéticas de Rubem Darío e Lugones, principalmente, e colaborou para o surgimento de 83 revistas novas, que buscavam discutir a ruptura desejada, dentre as quais se destacaram *Martin Fierro*, *Proa*, *Nosotros*, *Sur* e algumas mais (SCHWARTZ, 1992).

O que Borges e alguns de seus contemporâneos de vanguarda, intencionavam era a busca por uma estética nova, voltada para a cor local, evocando imagens nacionais, como o *compadrito*, por exemplo, na “tentativa de definição de uma linguagem argentina, resultando naquilo que Beatriz Sarlo denomina *criollismo urbano de vanguardia*” (SCHWARTZ, 1992, p. 14).

Para que tal intento fosse alcançado, a literatura argentina coloca em foco os sujeitos marginais, tornando-os “mais visíveis como sujeitos sociais, mudam a forma de sua representação e as histórias que se inventam com eles como personagens” (SARLO, 2010, p. 325).

São incorporados então à literatura os costumes rio-platenses e a heterogeneidade cultural, fruto da grande quantidade de imigrantes que moram nessa terra. Também escritores imigrantes são convidados a erguer suas vozes nas produções literárias, reafirmando o caráter de transição cultural, contraposta à ideia de homogeneidade que perdurara até o fim do século anterior.

⁸ No original: actitud de apertura hacia lo que es considerado no literario, ajeno a la literatura, y la voluntad de extender los límites, romper las fronteras.

O caminho da margem para o centro não é restrito apenas aos escritores e sujeitos sociais, mas estende-se também à língua e às manifestações artísticas que até então não recebiam um lugar de destaque. A literatura, considerada canônica, é mesclada a outros gêneros considerados de baixo prestígio. Beatriz Sarlo define que:

Nos anos 20, inicia-se uma dupla experiência literária: o ingresso no campo intelectual de escritores que vêm da margem e a tematização da margem nas obras que eles produzem. A literatura entra num processo de expansão temática, que também se traduzirá num novo sistema de cruzamentos formais entre diferentes níveis de língua e diferentes estéticas. (SARLO, 2010, p. 326).

Borges, que exercera muitas funções relacionadas ao campo literário, marcará a produção de literatura fantástica na Argentina. Em 1940, quando publicou, juntamente com Bioy Casares e Silvina Ocampo, a *Antologia de literatura fantástica*, o autor escreveu na nota de dados autobiográficos que “escrevia em vão argumentos para o cinema”. Novamente no prólogo de *História universal da infâmia*, há uma referência ao cinema quando Borges escreve que a vida de um homem poderia ser reduzida a duas ou três cenas (BORGES, 2001, p. 15). Essas citações demonstram interesse pela proximidade da escrita literária com a sétima arte, a qual será melhor desenvolvida no segundo capítulo deste trabalho.

Apesar de ter realizado algumas produções, a carreira de Borges enquanto roteirista não teve sucesso devido a diversos fatores, inclusive políticos. No campo literário, em contrapartida, o argentino trabalhou muitos recursos da sétima arte, deixando um legado que seria posteriormente continuado em Júlio Cortázar.

Juan Manuel Puig teve um início muito diferente. Sua paixão pelo cinema, adquirida na infância ao frequentar as salas de cinema com sua mãe, o fez tentar a vida como roteirista. Apesar da dedicação e dos estudos na área, sempre esteve muito preso às obras que conhecia, e, por isso, não conseguia fazer produções originais.

Seu insucesso na carreira deveu-se ao fato de tentar refazer as produções de Hollywood que assistira. Esgotadas essas possibilidades, passou a buscar inspiração em sua terra natal. O resultado foi que sua limitação de conhecimentos literários o levou a buscar outros métodos de escrita narrativa, por isso seus primeiros romances estão mais próximos ao cinema que à literatura.

Acidentalmente, Puig conseguiu um mérito almejado por muitos escritores. Na segunda metade do século XX, a proximidade do cinema com a literatura não era nenhuma novidade, no entanto, o argentino manipula essa linguagem com muita destreza, ampliando algumas possibilidades previamente testadas. Esse trânsito de linguagens foi marcante no período posterior ao *Boom*, pois:

Aunque al menos dos generaciones de importantes escritores del Boom, desde Borges hasta García Márquez, incorporaron en su escritura una conciencia del cine, el arte por excelencia del siglo XX, y a pesar de que reconocieron las ricas posibilidades que ofrecían las películas como fuente de técnicas narrativas, ninguno antes que Puig (con la excepción parcial de Cabrera Infante) integró tan radical y lúcidamente el modo y la experiencia del cine, es decir, ninguno de ellos asumió el tema del espectador –una actividad común para la gente no solo en Latinoamérica, sino en la mayor parte del mundo. (LEVINE, 2012, p. 50)

Assumir a postura de espectador proporcionou um olhar singular a respeito dessa arte, evidenciando quais eram seus principais referentes. Em entrevista a Jorgelina Corbata (2009), Puig afirma que não possui modelos literários evidentes, mas caso alguém se desse ao trabalho de pesquisar, poderia encontrar em suas obras algumas referências a grandes diretores cinematográficos da época.

A ausência de referentes literários torna-se um interessante fator para a leitura de suas obras, pois justifica a imediação de sua escrita com a linguagem de cinema. A sombra dos grandes escritores e poetas argentinos, ou internacionais, não afetou seu estilo, apesar disso, seu olhar recai nos mesmos argumentos buscados pelos vanguardistas do início do século XX, a valorização da cultura local, e representação dos sujeitos marginais. Tudo isso somado à inserção elementos fílmicos a partir de um olhar mais técnico possibilita afirmar que sua obra apresenta uma importante possibilidade de renovação para a escrita literária.

1.2 LINGUAGEM E TÉCNICAS CINEMATOGRÁFICAS ADAPTADAS À LITERATURA

Apesar de ser uma linguagem nova, o cinema conquistou o gosto do público em seus primeiros anos. Como já mencionado anteriormente, entre as décadas de 1920 e 1930, somente nos Estados Unidos, cerca de 50 a 70 milhões pessoas

frequentavam as salas de cinema semanalmente (TORRES, 2006), o que deu a essa arte uma elevada importância artística e cultural, já que era um meio relativamente acessível de entretenimento e lazer.

O sucesso dessa nova mídia, somado à configuração da linguagem cinematográfica provoca a descentralização da palavra narrada, enquanto que as imagens passam a assumir uma importância maior, mesmo para as obras escritas.

A América Latina também passa por um importante período de renovação estética, principalmente a partir do *Boom*, quando há uma valorização da produção nacional. Influenciada pelas vanguardas europeias e pelo estilo de alguns escritores da primeira metade do século, a literatura argentina incorpora alguns elementos de outras áreas, bem como revaloriza seus costumes, sua população e sua língua, o que impulsiona o consumo das produções locais.

O cinema e a música, mais comumente consumidos pela população, ascendem enquanto forma artística e passam a assumir uma importância superior às produções, modernizando o processo de produção literária do país, e propondo um novo modelo a ser seguido pelas gerações futuras. Desse modo:

A lo largo de la década [de 1960] se produce un proceso de modernización de las prácticas y las estéticas literarias por la crisis y transformación de las poéticas realistas y la incorporación de técnicas narrativas diferentes, que implican rupturas de orden lineal de la historia, multiplicidad de puntos de vista en el relato, e incorporación de discursos provenientes del psicoanálisis, la sociología, la historieta y el periódico. (TORRES, 2006, p. 25)

Essas técnicas diversificadas, que poderão ser encontradas em muitos escritores dessa década, e posteriores, inauguram a escrita híbrida, que traz à literatura elementos de outros gêneros discursivos e também de outras mídias, principalmente o cinema, pelo reconhecimento que o público já concedia a esse meio de comunicação.

Apesar disso, estratégias cinematográficas como a montagem, o primeiro plano e o enquadre foram considerados, durante algum tempo, específicos da sétima arte, responsáveis pela diferenciação dessa para com a literatura. Seriam tão indispensáveis ao cinema quanto a palavra é para a literatura (VILLARREAL, 2001).

No entanto, a nova configuração literária exigiu que a arte narrativa buscasse novas formas de expressão, que pudessem explorar melhor os elementos de representação visual. Como consequência da descentralização anteriormente citada,

o modo de narrar assume uma fragmentação que convida o leitor a participar da construção de significado, se afastando bastante do modelo de narração até então praticado.

O objetivo da literatura contemporânea em fragmentar a narração é mostrar a “impossibilidade de captar o real em sua totalidade” (MARTÍNEZ, 2017, p. 21). Assim, a narrativa é composta de fragmentos de situações que são dispostos lado a lado, como numa colagem, e, quando unidos, darão ao leitor uma percepção do mundo. Pode-se considerar, assim, que a literatura se apropria da técnica de montagem, muito cara ao cinema de então.

A estratégia para a criação de uma narrativa fragmentada não é algo inédito. É necessário lembrar que a sobreposição de discursos não é uma novidade do século XX. Bram Stoker, no romance *Drácula* (1897), já utiliza essa estratégia ao empregar diversas vozes para a composição do enredo, entretanto, após a consolidação da linguagem cinematográfica, as possibilidades de se realizar essa montagem foram impulsionadas. Baseado nas produções fílmicas se teve noção da possibilidade de trabalhar com pontos de vista opostos e a ideia de confirmação ou contestação de uma cena a partir de outra, por exemplo, além dos recursos sonoros e visuais que foram também implementados.

O que as vanguardas do século XX apresentam como uma diferença é a rapidez da transição de cenas, característica do cinema, ou seja, a nova velocidade em que essa narrativa acontece e o narrador câmera, que imprime uma visão mais subjetiva às descrições. Em relação a isso, Villarreal afirma que muito se comentou que

la principal influencia ejercida por el cine sobre la literatura contemporánea estaba precisamente en que el cine había logrado imprimir una velocidad nueva a la novela, contribuyendo a esquematizar sus situaciones, y que los “bruscos cambios de planos” que se observan en ciertos relatos de hoy, se debían a la noción de **montaje** que los autores habían tomado del lenguaje cinematográfico (VILLARREAL, 2001, p. 64-5, grifo do autor).

Logo, esses romances contemporâneos dão conta de uma sobreposição de cenários, tempo e vozes distintos, que se revela uma constante de certas produções romanescas. Além disso, o narrador deixa de ser indispensável à narrativa, pois o relato pode ser focalizado pelos olhos dos personagens.

Manuel Puig, um dos escritores que inicia sua produção na década de 1960, utiliza essa estratégia narrativa como um dos elementos fundamentais para a compreensão do enredo. Apesar de entrar no campo literário alicerçado no mercado

cinematográfico, sua estética está em consonância com a proposição de narrador da vanguarda francesa: o narrador em primeira pessoa.

Destarte, cada voz narrativa apresenta uma perspectiva única e subjetiva que pode ser confirmada ou refutada ao se sobrepor outra voz narrativa no romance. No romance *Boquitas Pintadas* (1969), segunda obra publicada pelo escritor e uma das mais lidas, há uma sobreposição de discursos (através das “vozes” de várias personagens) que seria mais provável de se encontrar em uma produção cinematográfica que em romances, pelo menos para a época. A obra se configura de forma a trabalhar sempre com uma visão individual e incompleta dos acontecimentos, uma troca de cartas, ou um narrador-câmera, por exemplo.

O enredo, que inicia com um recorte de jornal sobre o falecimento do protagonista, Juan Carlos, versa sobre o relacionamento deste com Nélida Enriqueta, o que é descoberto a princípio pela troca de cartas entre ela e a mãe do rapaz, Leonor. Porém, alguns acontecimentos vão sendo postos à luz por uma estratégia narrativa que se vale de vários tipos de discursos que permeiam a sociedade como “substituto” do narrador tradicional, no que se assemelha a uma descrição registrada por uma câmera, apresentando algumas brechas que causam desconfiança ao leitor. Em determinado momento, o escritor realiza uma sobreposição de discursos, repetindo cinco vezes a narração do mesmo dia, 23 de abril de 1937:

Na quinta-feira, 23 de abril de 1937, o sol saiu às 5,30. Sopravam ventos leves de norte a sul, o céu estava parcialmente nublado e a temperatura era de 14 graus centígrados. Nélida Enriqueta Fernández dormiu até as 7,45, hora em que sua mãe a acordou. [...] Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Juan Carlos Jacinto Eusébio Etchepare acordou às 9,30, quando sua mãe bateu na porta e entrou no quarto. [...] Na mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Maria Mabel Sáenz, conhecida por todos como Mabel, abriu os olhos às 7,00 da manhã, quando seu despertador de marca suíça começou a tocar. [...] Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Francisco Catalino Páez, também conhecido como Pancho, acordou às 5,30 da manhã, como era seu costume, embora o dia ainda não tivesse clareado. [...] Na já mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Antônia Josefa Ramírez, também chamada por alguns de Rabadilla, e por outros de Raba, acordou com o canto dos pássaros aninhados na alfarrobeira do pátio. (PUIG, 1976, p. 44 et seq.)

Como pode ser visto, cada repetição corresponde à descrição do dia de um personagem cujas ações, em algum momento, afetarão a vida de outro. Com essa estratégia, o narrador auxilia o leitor na descoberta de uma mentira que está sendo contada, e este passa a ser um cúmplice das ações.

Outro exemplo de montagem na obra de Manuel Puig pode ser percebido no romance *O beijo da mulher aranha* (1981). Nessa obra, as ações acontecem em dois planos distintos ao mesmo tempo: o plano da ficção, representado pelos filmes que Molina conta para Valentín, e o plano real, os dias na cela de prisão onde estão confinados os dois personagens.

Os limites entre um plano e outro não estão claramente demarcados, mesclando assim as vozes do enredo com a voz de Molina, como pode ser percebido nesse excerto:

[...] Aquele que se aproximou, com uma cara de filho da mãe que vou te contar, dá um toque no motor, desparafusa alguma coisa e vai embora. O rapaz volta e põe o capacete para arrancar já para a prova. E larga fantástico, mas na terceira volta o motor pega fogo e ele mal consegue se salvar. Escapa são e salvo, mas ...
 - Ai ... que os pariu ...que dor.
 - ... mas o carro fica destruído. Junta-se ao seu grupo e diz que está tudo acabado, [...] (PUIG, 1981a, p. 98)

Em meio à narração de Molina, é possível perceber a queixa de Valentín, que sofre com o envenenamento de que fora vítima na prisão. Há uma sobreposição de discursos que altera não apenas a voz, como o tempo e plano narrativos. Apesar disso, essa transição não deve causar estranhamento ao leitor, pois os locutores se expressam de maneiras diferentes.

Assim, esses exemplos poderiam ser considerados como devedores da técnica de montagem no cinema pois dispõem ações paralelas lado a lado, articulando-as através dos diálogos dos personagens e das ações. Como ocorre no primeiro exemplo, esses fragmentos não são excludentes ou repetitivos; ao contrário, confirmam a assertiva de Martínez (2017) de que não é possível captar o real em sua plenitude, mas é possível explorar suas diversas facetas e oportunizar ao leitor a tomada de decisão e construção de uma opinião sobre os acontecimentos que lhes são expostos.

Essa justaposição mostrada nos exemplos anteriores pode ser vista nos demais romances do autor também pela utilização de outras textualidades, que exercem a mesma finalidade que a sobreposição de discursos. Por vezes, o texto apresenta gêneros textuais cotidianos que objetivam complementar elementos da produção. De acordo com Paez (1994, p. 33):

Esa yuxtaposición de textualidades – como texturas – (diarios, cartas, informes policiales, reportajes, epígrafes tomados de canciones, historias clínicas, tratados, “sensaciones” y diálogos) sin que, la más das veces, el *matteur en scène* tuviera una presencia visible, lo ponía [a Manuel Puig] en el lugar moderno por excelencia del experimentador. Lo cual, sumado a la mass-culture como parte de esos discursos ensamblados en el “montaje”, a la recuperación del residuo lingüístico (el lugar común, la frase hecha), de la iconografía kitsch como elemento básico de la educación sentimental, daba la posibilidad de un consumo no solamente culto, sino también de lectores acostumbrados al “alambique”.

Roxana Paez resalta um ponto fundamental que pode explicar a utilização de gêneros de massa para a produção do romance. A ausência de narrador, característica da estética vanguardista francesa, expõe a necessidade de haver uma voz que possa comprovar a fala do personagem, pois, de outro modo, o leitor estaria preso a uma única óptica à que deveria confiar.

O que Manuel Puig faz, e também outros escritores argentinos, como será visto no segundo capítulo deste trabalho, é semelhante à ideia de *bricolagem*, trabalhada por Lévi-Strauss (1970) em sua obra *O pensamento selvagem*. De acordo com o antropólogo:

O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica, caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados [...] (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 32)

Antoine Compagnon (1996), por sua vez, considera que a leitura e a escrita são formas derivadas do recorte e colagem, sendo essa estratégia um segundo tempo de escrita, pois nela ocorre a recomposição do material. Ambas as asserções enfatizam o material como uma justaposição, ou seja, a ausência de um plano único, composto a partir de materiais prontos que, após a sua união, são ressignificados. No caso de Puig, os resíduos humanos de que se vale são desagregados de sua função original e de seu contexto para assumirem uma nova função no texto literário. Eles substituem a voz do narrador que já havia sido tomada com desconfiança, propondo uma versão que, por ser mais incompleta, poderia ser mais crível. Assim:

A convicção, manifesta no romance moderno, de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise no ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. (FIGUEIREDO, 2010, p. 71-2)

De acordo com Jorgelina Corbata (2009), o trabalho que Manuel Puig realiza em suas obras é muito semelhante ao trabalho de um bricoleur, pois ele seleciona e organiza resíduos e recortes de outras obras, sejam elas obras cinematográficas, trechos de músicas, transmissões radiofônicas, reportagens, informes policiais, entre outros gêneros cotidianos. Por esse motivo, suas obras são constantemente relacionadas ao estilo *kitsch*, interligando a vida à arte, por meio de sua mediação.

Esse estilo de escrita poderia ser um representativo daquilo que Walter Benjamim chama de “leitura distraída” (PIGLIA, 2016, p.18). O leitor contemporâneo não está fechado em sua leitura; pelo contrário, este sofre interferências a todo o momento, consequência da rotina pós-moderna.

A escrita *Kitsch* representa o consumo literário absorvido pelas interferências cotidianas, como o rádio, as propagandas que chegam pela janela, ou a televisão. Essas produções da segunda metade do século XX e início do século XXI satisfizeram a ânsia de renovação artística na experimentação da língua com o texto literário, apropriando-se da profusão de gêneros que assaltam o leitor rotineiramente.

Destarte, a montagem não é específica da produção cinematográfica, apesar de ser uma das principais estratégias da sétima arte. De acordo com o cineasta russo Pudovkin, a montagem é uma estratégia que pertence a todas as artes, no entanto foi aprimorada pelo cinema que se nutriu dela e a fez alcançar novas formas de significação (apud VILLARREAL, 2001, p. 65). Além disso, a descrição detalhada, as frases curtas e o uso de verbos no presente provocam uma ilusão de movimento constante (MARTÍNEZ, 2007, p. 88). Essa percepção é adquirida por meio da exploração da imagem como se estivesse sendo mostrada em tempo real, através de uma câmera cinematográfica.

As bases para a exploração desse recurso podem ser encontradas nas escolhas narrativas de diretores de cinema, sendo possível encontrar, na literatura, cenas semelhantes às trabalhadas por Hitchcock, por exemplo, que projetam um quadro mental durante a leitura.

Las metáforas visuales, las alusiones poéticas a esas formas de la pintura de vanguardia, especialmente a la instauración de un universo abierto a otras reglas y a percepciones de lo real, pertenecen al imaginario de la propuesta de las artes visuales de vanguardia de la contemporaneidad de esos años sesenta. (MARTÍNEZ, 2017, p. 20)

Apesar de manter algumas semelhanças com a descrição nos romances, a reformulação dessa estratégia busca um olhar mais subjetivo para os lugares, situações e personagens. A mudança é perceptível a partir do modo como os ambientes são focalizados pelos olhos dos personagens, conhecendo-os por meio de seu ponto de vista individual, que ora se demora em alguns detalhes, ora os apresenta de forma mais geral, dependendo de sua intenção. Esse direcionamento do olhar é combinado com uma predominância visual que assemelha a descrição aos efeitos provocados pela câmera, quando alterna entre planos gerais para planos detalhe, faz um movimento de *travelling* ou apresenta o lugar com uma imagem panorâmica. As descrições são reduzidas, e ainda assim podem fomentar uma imagem mental muito mais completa que na descrição realizadas nas obras do século anterior (MARTÍNEZ, 2017).

No livro *Boquitas Pintadas*, a cena da descrição do dormitório de Mabel se assemelha com o movimento de uma câmera que adentra o quarto e vai mostrando alguns detalhes para completar o quadro.

Ao entrar vê-se à direita, uma cama de tamanho médio, com a cabeceira encostada à parede e encimada com um crucifixo com a cruz de madeira e o Cristo de bronze. À esquerda da cama, uma pequena biblioteca de quatro estantes repletas de livros de texto da escola normal e alguns romances. [...] À direita da cama, a mesa de cabeceira com um abajur de gaze branca com franjas verdes, igual à fazenda das cortinas das janelas e à colcha que cobre a cama (PUIG, 1976, p. 35).

Durante a descrição, o leitor é convidado a entrar no quarto com o cameraman, e os detalhes vão sendo revelados como se a câmera estivesse se movendo pelo ambiente e focalizando os objetos. As descrições são breves e objetivas, detendo-se em detalhes que possam dar indicativos sobre as personagens a quem pertencem, ou até mesmo ignorar detalhes que poderiam se mostrar reveladores demais.

Essa descrição objetiva do ambiente é relacionada por Corbatta com a câmera de Hitchcock, que pode acumular detalhes reveladores ou encobri-los (Idem, 2009, p. 66). Ademais, as ações descritas por Manuel Puig, mesmo com o uso da terceira pessoa, são muito objetivas e visuais, assemelhando-se muito à linguagem utilizada para a produção de roteiros, para os quais é preciso que todo o sentimento possa ser traduzido em imagens, como é perceptível nesse outro excerto do referido romance:

Dobra a carta e o recorte em três partes e os coloca no envelope. Tira-os depois, num movimento brusco, abre a carta e a relê. Apanha o recorte e beija-o várias vezes. Volta a dobrar a carta e o recorte, coloca-os no envelope, o qual fecha e aperta conta o peito. Abre uma gaveta do armário da cozinha e esconde o envelope entre os guardanapos. Leva a mão à cabeça e mergulha os dedos nos cabelos e arranha o couro cabeludo com as unhas pintadas de vermelho escuro. Acende o aquecedor a gás para lavar os pratos com água quente (PUIG, 1981a, p. 21).

As frases utilizadas são curtas e não dizem diretamente qual é o sentimento envolvido na ação. O autor possibilita ao leitor identificá-los por meio das atitudes da personagem. Essa regra é uma das apresentadas por Cruz para se escrever um roteiro cinematográfico. De acordo com a autora “num roteiro, a ação deve substituir o pensamento a todo momento; os sentimentos, reflexões, dúvidas e dilemas dos personagens devem ser traduzidos em ações que se tornem visíveis e/ou audíveis.”⁹ (CRUZ, 2014, l. 10, tradução nossa).

Isso é necessário para que a escrita possa ser traduzida nas imagens necessárias para o cinema. Quando utilizada na literatura, essa estratégia serve para impulsionar a criação de um quadro mental no leitor. A ausência de descrição mais aprofundada ainda possibilita que este crie seus próprios personagens, ou, até mesmo, que escolha projetar em sua mente pessoas conhecidas, componentes de seu repertório cultural.

Nesse modelo de representação, é possível encontrar as variações que são também apresentadas pela câmera numa gravação. Essa câmera pode mostrar o lugar como em um plano geral, no qual se pode identificar o lugar onde se passa a cena, como pode ser visto no exemplo a seguir, do livro *Púbis Angelical*:

A luz matinal tornava alegre a fachada do edifício principal, um pano de fundo apropriado para uma comédia de intrigas. [...] De fato, a fachada tipicamente rococó tinha sido solucionada jovialmente, parede lisa amarela, na qual sobressaíam os contornos das portas e janelas brancas e, em torno do balcão do terceiro e último andar, um alto relevo também branco representando uma nuvem, na qual flutuavam mais criaturas celestes. (PUIG, 1981b, p. 11)

A descrição utilizada permite conhecer alguns detalhes do ambiente, mostrado a uma distância razoável, de modo a transmitir uma referência de onde se passa o ato. Não é, no entanto, muito reveladora, pois assim como a protagonista, o leitor também não conhece o lugar e o fará apenas pelo olhar da personagem.

⁹ No original: en un guion, la acción debe sustituir al pensamiento en todo momento; los sentimientos, reflexiones, dudas y dilemas de los personajes tienen que traducirse en acciones que los conviertan en visibles y/o audibles.

O plano detalhe é utilizado para compor o cenário por meio de pequenos elementos que devem ser justapostos. Ele funciona como se uma câmera fosse deslizando suavemente de um ponto a outro, fixando-se em detalhes reveladores que comporão um quadro maior. A descrição inicial do romance *O beijo da mulher aranha* faz uma movimentação bastante significativa de câmera.

- Nota-se que ela tem algo estranho, que não é uma mulher como as outras. Parece muito jovem, uns vinte e cinco anos no máximo, uma carinha meio de gata, o nariz pequeno, arrebicado, o feitiço do rosto é... mais redondo que oval, a testa larga, os pômulos também grandes mas depois vão para baixo em ponta, como nos gatos.
- E os olhos?
- Claros, seguramente verdes, ela os aperta para desenhar melhor. Olha para o modelo, a pantera negra do jardim zoológico [...] (PUIG, 1981a, p. 7)

A descrição começa com um plano médio ou americano, já que não há uma referência corporal, e vai aproximando-se da personagem como em *zoom-in*. Mostra então detalhes faciais que serão de maior relevância no decorrer na narração. Há, em seguida, o afastamento da câmera como que por um *zoom-out* que evolui para um plano geral, no qual é dado a conhecer o ambiente em que a mulher se encontra, bem como alguns elementos que o compõem.

Pode ser utilizado também o plano conjunto, no qual a cena mostrada é um pouco mais ampla, mas o suficiente para transmitir uma ideia. Um exemplo da utilização desse plano na literatura pode ser encontrado no romance *Boquinhos pintadas*, quando Nélide está na cozinha com seus filhos:

- Defronte a ela, na mesa, um menino enche prolixamente, a lápis, quatro linhas de seu caderno com a palavra miau e quatro linhas com a palavra grau. Entre os pés da mesa e das cadeiras um outro menino entretém-se com um pequeno brinquedo, em forma de carro de corrida. (PUIG, 1976, p. 31)

A cena descrita mostra dois personagens na cozinha que são vistos pela ótica de sua mãe, que os assiste em suas tarefas. Não há maiores detalhes da cozinha ou de quaisquer outros elementos, pois estes não apresentam nenhuma relevância para a narração.

Porém, a descrição de ações e de ambiente não são os únicos elementos perceptíveis. O quadro descrito no romance pode apresentar também alguns elementos externos, como sons, músicas ou uma imagem incompleta. Ou seja, a imagem é construída com os elementos visíveis, que são os descritos ou o que

poderia ser visto em uma produção cinematográfica, e com o que é invisível ao leitor, ou seja, o que está fora do quadro, mas pode ser imaginado ou ouvido.

Nesse exemplo, extraído do romance *Boquinhos pintadas*, há a descrição da cena enquadrada e, além disso, ouvem-se ruídos de fora que influenciam na ação. Nélide “Acaricia as franjas durante alguns minutos. Repetidamente, ouvem-se vozes de infantis subirem pelas escadas do edifício de apartamentos. Solta as franjas e apalpa a carta que tem no bolsinho [...]” (PUIG, 1981a, p. 18).

Esse procedimento utilizado nesse romance é resultado de uma combinação comum à linguagem cinematográfica. De acordo com Martínez “a linguagem do cinema narra combinando o que se vê dentro do ‘quadro’ com o que se vê, que geralmente chamamos de ‘fora do quadro’”.¹⁰ (Idem, 2017, p. 59, tradução nossa), ou seja, aquelas sequências que, apesar de não serem vistas, podem ser subentendidas.

Outro exemplo em que é possível perceber essa técnica é em seu outro romance, *Púbis Angelical*. Após a fuga da ilha, numa caminhada noturna, a Senhora “Finalmente entrou por um corredor estreito, deteve-se em frente a uma cabine pequena, dependência de serviço. Aproximou a orelha de uma fresta da porta. Ouvia-se a voz de Theo, ‘A que horas atracaremos na ilha da Madeira?’” (PUIG, 1981b, p. 60). Novamente, há uma combinação dos elementos que estão sendo exibidos com algo que está além dos olhos, e, por isso, precisam ser imaginados.

Há momentos, entretanto, em que a câmera assume uma postura totalmente subjetiva, impedindo o leitor de descobrir o que está além dos limites da tela, ou, no caso do romance, da descrição.

Esse recurso é utilizado principalmente quando se pretende manter algum segredo, ou seja, nem o espectador/leitor pode tomar conhecimento do que se fala, ou da pessoa com quem se fala. Quando levado à literatura, essa estratégia apresenta uma lacuna que deve ser preenchida pelo leitor a partir dos elementos unilaterais a que tem acesso. É frequente encontrar essa combinação em conversas telefônicas, pois já haveria uma explicação da ausência de interlocutor, mas também pode ser visto em uma conversa, como é o caso do romance *Maldição eterna a quem leia essas páginas* (1980), bem como em *Boquinhos Pintadas*, quando Juan Carlos consulta uma cigana:

¹⁰ No original: el lenguaje del cine narra combinando lo que se ve dentro del ‘cuadro’ con lo que se ve, que llamamos por lo general ‘fuera del cuadro’.

Te digo o passado, o presente e o futuro. Só queres saber o futuro?
 Te digo então somente o futuro, do presente pelo menos me perguntam
 sempre isso quando vêm à tenda: se a pombinha os quer ou não. Ou és tão
 bonito que não te importa? porque a tens segura Pelo mesmo
 preço, mas não sou eu que posso te dizer, és bonito porém atrapalhado, as
 cartas é que irão dizer (PUIG, 1976, p. 70)

O excerto acima revela uma conversa unilateral, na qual só é possível ouvir a versão da cigana, no entanto as lacunas que são deixadas podem ser imaginadas a partir das respostas disponíveis. Essa mesma estratégia também é usada no romance *A traição de Rita Hayworth*, no capítulo IV, quando Choli e Mita conversam por telefone, por exemplo. É como se a câmera escolhesse apresentar apenas uma versão dos fatos, deixando que o restante seja imaginado.

Não são raras essas ocasiões em que o descentramento da narração confia o relato a uma personagem. Essa visão parcial é muito semelhante ao movimento de uma câmera subjetiva. A focalização do relato posiciona o leitor lado a lado com a personagem, a quem acompanha na descoberta das ações:

[...] o ônibus, as sacudidelas, a poeira, a janelinha, o campo, a cerca, as vacas; o pasto o chofer, o gorro, a janelinha o cavalo, um rancho, o poste telegráfico, o poste da União Telefônica, o encosto da cadeira da frente, as pernas, o risco das calças, as sacudidelas, as poltronas, proibido fumar neste veículo [...] (PUIG, 1976, p. 98)

O excerto acima, mostra o caminho de volta a casa realizado por Juan Carlos. Enquanto está no ônibus, a câmera focaliza na paisagem vista pela personagem. A enumeração de coisas indica o movimento do carro e cita os elementos que são encontrados à beira da estrada e que compõem este cenário. Sobre o movimento, Martínez afirma que:

Este ritmo dinámico y a la vez poético se alterna con pasajes contemplativos, predominantemente visuales, producidos por una mezcla de lo que podríamos llamar por su semejanza con el lenguaje del cine “travelings” y “panorámicas”. A través de la focalización del protagonista podemos percibir cómo detiene su mirada en el ambiente, en los objetos, combinando lo que en su equivalencia cinematográfica denominamos planos generales con planos detalles. (2017, p. 88).

Martínez chama a atenção para a semelhança dessa estratégia narrativa com a linguagem e técnicas cinematográficas. É possível encontrar os movimentos da câmera que segue o olhar do protagonista que atua como se fosse o diretor cinematográfico, escolhendo as cenas que devem ser vistas. Isso pode ser visto no romance *Púbis Angelical*, com a seguinte passagem:

Se a maquiagem estava intacta, era porque o rosto havia sido respeitado. Resolveu passar a mão direita pelo resto do corpo. Estendeu-a e recolheu-a quase imediatamente. Sua mão esquerda, menos sensível, pareceu-lhe a mais indicada para tal inspeção. Logo notou um trecho de pele ardida um pouco acima da clavícula. Sobre o seio, três ou quatro marcas de dente em arco, que quase já não doíam. Seu ventre, em compensação, não denunciava nenhum assalto, mas o baixo-ventre sim: úmido, inflamado, com um íntimo dilaceramento. (PUIG, 1981b, p. 7-8)

Nesse caso, o deslocamento vertical da câmera recebe o nome técnico de *Dolly*. O objetivo não é evidenciar altura ou imponência, mas revelar detalhes numa movimentação diferente da utilizada pelo *travelling*, por exemplo, que seria o deslocamento horizontal. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois excertos mostrados anteriormente. Enquanto que a viagem de Juan Carlos apresenta um ritmo mais acelerado, a conferência ao corpo realizada pela atriz recém-casada estabelece um ritmo lento de leitura, enquanto suas mãos vão deslizando suavemente pelo corpo.

O movimento das figuras é uma das características que difere o cinema de outras formas artísticas. Entretanto, acelerar ou desacelerar a narrativa auxilia a transmitir uma ideia de mobilidade semelhante às produções cinematográficas, ideia essa que fora proposta pelos modernistas; “A literatura, em contato com as técnicas de imagem, com a novidade constituída pela narração fílmica, reafirmava, por novos caminhos, a rejeição às convenções escriturais do romance realista, já iniciada no período modernista” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

Assim, salvas as especificidades de cada forma de arte, é possível afirmar que o território limítrofe entre cinema e literatura é algo difícil de ser estabelecido, uma vez que compartilham diversos elementos, e têm se influenciado mutuamente. Essas estratégias descritas não esgotam nem os recursos cinematográficos, muito menos os literários, mas têm como objetivo ressaltar como podem aquinhoar procedimentos que tendem a enriquecer ambas as produções.

Ainda, os exemplos citados são reduzidos ao contexto argentino e a Puig, por ser esta a finalidade do presente trabalho, mas é necessário clarificar as estratégias analisadas não se limitam a esse autor ou a esse contexto.

O próximo capítulo abordará com mais profundidade a influência dessa linguagem em escritores argentinos do século XX, e como essa linguagem influenciou as primeiras produções de Manuel Puig.

2 CINEMA E LITERATURA NA ARGENTINA

Sob a influência das vanguardas europeias, principalmente o Ultraísmo, trazido de Madri por Jorge Luis Borges, na década de 1920, a literatura argentina ingressa por novos caminhos, abandonando a estética de Rubén Darío e trazendo uma imagem mais nacionalista às suas produções.

Apesar de não ser possível definir uma data, Schwartz (1992) afirma que 1922 poderia ser considerado um marco para essa renovação, pois, apesar de não haver nenhum evento grandioso como fora a Semana de Arte Moderna no Brasil, é a partir dessa data que a efervescência intelectual, provocada pelas polêmicas em relação à ruptura com a estética literária anterior, faz surgir revistas, manifestos, editoriais e folhetos defendendo o espírito de ruptura dos grupos vanguardistas.

Durante a década de 1920, a Argentina vê surgir o nada modesto número de 83 novas revistas, que revelavam as polarizações entre os grupos de diferentes posicionamentos ideológicos. Dentre as muitas revistas que se destacaram, *Martín Fierro*, mostrou ser fundamental para consolidar o espírito de mudança, pois “[...] a partir da *Martín Fierro* escreve-se e pinta-se de outra maneira no país” (ITURBURU apud SCHWARTZ; 1992).

A renovação estética proposta por esse movimento marcaria uma nova fase de mudanças para as produções argentinas. Em consonância com uma tendência mundial, os escritores se propunham a aproximar a linguagem das produções escritas à emulação da fala da população comum, mesmo que a custo de um certo artificialismo. Alguns grupos ainda buscavam a inserção de elementos da cultura popular nas produções literárias como um meio de romper com padrões tradicionais de escrita.

Um dos elementos mais marcantes é a relação de influências entre as diferentes artes, por exemplo, música, pintura, cinema e literatura, rompendo com os limites de gênero e enriquecendo-se mutuamente. É também nessa época que o cinema se consolida na condição de linguagem, e sua aceitação pelos espectadores é tão ampla que propõe uma mudança cultural no cotidiano das pessoas, o que repercutirá também nas produções artísticas.

Muitos foram os escritores que encontraram nessa correspondência uma fonte de inspiração, não apenas para o trabalho com a sua arte, mas também no

desejo de fazer cinema. Dentre eles, esta pesquisa recortou nomes cuja importância vai além de suas produções, mas se estende para as influências às gerações futuras: Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato e Júlio Cortázar.

Além de sua importância canônica para a literatura argentina, é possível perceber em suas obras o início de um percurso que será trilhado por um escritor do final da década de 1960, Manuel Puig, cujo ingresso no campo literário é posterior ao seu trabalho com a sétima arte.

Principalmente por ter esse início em outro campo, sua literatura capta a essência do cinema de uma maneira diferente dos demais escritores, contribuindo ainda mais para a literatura argentina.

2.1 ESCRITA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA LITERATURA ARGENTINA DO SÉCULO XX: O CASO DE BORGES, SABATO E CORTÁZAR

O argentino Jorge Luis Borges é considerado um dos cem escritores mais influentes da literatura mundial, de acordo com Harold Bloom. Em sua obra *Genius* (2002), Bloom o escolhe pelo caráter único de sua obra, comparando-o a escritores como De Quincey e Chesterton, cujas leituras seria possível reconhecer na sua escrita. Apesar da recorrência de temas como o labirinto, sua obra nunca se repete, analisando temas como a interpretação universal de conceitos como o tempo e a realidade, a busca pela definição de homem, e ainda se destacando pelos grandes universos criados em sua ficção.

Nascido em Buenos Aires em 1899, Borges morou grande parte de sua juventude na Europa, onde teve contato com a estética literária Ultraísta. Regressou a Buenos Aires em 1921 trazendo consigo os ideais de uma renovação formal e, juntamente com outros importantes nomes do início do século, lançou e colaborou com várias revistas, como a *Proa*, a *Martín Fierro*, e *Sur*.

Apesar de ser popularmente associado ao realismo mágico (BARROSO, 1975) que permeia muitas de suas obras, sua carreira inclui contribuições como poeta, ensaísta, crítico literário e cinematográfico, além de roteirista. Sua consagração chega em 1935 com a publicação de *História Universal da Infâmia*, um livro de contos, no qual o escritor argentino reescreve, em grande parte, histórias de outros autores, de uma maneira única, ressaltando diversos tipos de infâmias encontradas na sociedade argentina.

Por meio de uma linguagem singular, Borges envolve seus leitores numa trama labiríntica, imagem tão comumente utilizada em seus contos, e os leva a um universo irreal, no qual é possível projetar muitos elementos do real, sem nenhum compromisso com a verdade fidedigna. Para atingir tal intento, o escritor explora os muitos recursos da imagem, assemelhando-se ao trabalho que fora realizado por muitos diretores cinematográficos do início do século XX.

Alguns críticos que se debruçaram sobre a obra do escritor argentino defendem que a importância de Borges para o campo cinematográfico se estende também às críticas e adaptações, como demonstra Edgardo Cozarinsky, na obra *Borges e/em/sobre o cinema* (1981), ecoado posteriormente por Héctor Freire, no texto “Borges y el cine” (2003).

O trabalho realizado por Borges na revista *Sur* demonstra a grande cognição do argentino em relação a esse tema. Portanto, “[...] cada vez que nos referimos a Borges y el cine, debemos tomar en cuenta [...] Las resonancias que el Cine como nuevo discurso, dejan en las ideas que el escritor tiene sobre la práctica narrativa” (FREIRE, 2003, p. 153), considerando que o escritor participava concomitantemente em ambos os campos artísticos.

Assim como muitos outros frutos dessa geração, Borges principia seu contato com a sétima arte como espectador. As escolhas de filmes analisados em textos de sua autoria na revista *Sur* (1931–1944) apresentam indícios das preferências que figurarão, mais tarde, em sua produção, como é o caso da proximidade de sua obra com as produções de Sternberg.

O sucesso de toda a obra de Borges é inegável, no entanto há um conto publicado na *História Universal da infâmia* que atraiu muita atenção da crítica: “O homem da esquina rosada”. O conto já havia sido publicado anteriormente sob o título de “Hombres en las Orillas”, em 1933, no suplemento do diário *Crítica* (ARRIGUCCI JR., 2012).

Nessa história, Borges traz muitos elementos da cultura local, como os *compadritos*, a linguagem e os espaços urbanos de Buenos Aires. Todavia, um ponto fundamental, e o que nos interessa para este trabalho, é o uso que o escritor faz das imagens, explorando os efeitos produzidos pelas cores e realçando o aspecto visual da narrativa.

Primeiramente, em relação à descrição, é possível reconhecer aspectos da experimentação linguística com a utilização de enumerações que, fragmentadas, auxiliam na construção de uma imagem concreta, por exemplo, “A bebida, a milonga, o mulhero, um palavrão condescendente da boca de Rosendo, uma palmada dele em meu queixo, que eu tentava interpretar como amizade” (BORGES, 2001, p. 78).

Aparentemente caótica, Héctor Freire (2003) defende que essa descontinuidade se torna uma continuidade, da mesma forma que isso ocorre no cinema, indo além de um relato cronológico e sucessivo, mas construindo o espaço a partir dessas elipses.

En esta selección de imágenes como proceso verbal, Borges propone una especie de “montaje”, como la construcción definitiva de un film – un relato en el caso de Borges, que recurre a las mismas técnicas de selección, ordenación y combinatoria de imágenes. (FREIRE, 2003, p. 155)

A utilização de imagens concretas, por exemplo, é tão sugestiva quanto as informações que foram omitidas durante a fragmentação. Borges convida o leitor a participar da construção do enredo, oferecendo-lhe as pistas para que possa conduzir seu pensamento para além do que está sendo dito. A faca, por exemplo, é um objeto que figura em muitos momentos do conto. Ela representa a valentia, pois era comum que os assuntos fossem resolvidos dessa maneira, mas também é responsável pela resolução do conto. Enquanto nos apresenta esse objeto repetidas vezes, Borges está contando através das omissões uma informação que será escancarada ao final.

Borges nessa época está muito próximo de um artista inventivo como Xul Solar e de um pintor como o uruguaio Pedro Figari; mas está mais perto ainda da prosa de Robert Louis Stevenson, cuja força pictórica e cujo poder de sugestão, com base em detalhes circunstanciais de longa irradiação, não se cansa de elogiar. (ARRIGUCCI JR., 2012, on-line)

A voz do narrador, responsável pela escolha dos detalhes que serão exibidos, funciona como uma câmera que se movimenta pelo ambiente, oferecendo uma visão subjetiva e fragmentada.

Durante a chegada dos homens do norte, a narração ocorre como se houvesse uma câmera estática localizada no interior do salão da Júlia, que apenas consegue captar os visitantes através dos recursos auditivos. Há, então, uma justaposição de imagens: a diversão que está acontecendo dentro, e a aproximação

que é possível prever pela construção “a música pareceu crescer: é que a ela já se misturava a música dos guitarristas do carro, cada vez mais próximo.” (BORGES, 2001, p. 79).

A estabilidade da câmera é confirmada posteriormente, quando Francisco Real ameaça Rosendo, e o narrador fala que “Não sei se cuspiu o cigarro ou se deixou cair da boca. Por fim, consegui balbuciar algumas palavras, mas tão baixo que nada escutamos na outra ponta do salão.” (Idem, p. 81).

No entanto, durante a segunda metade do conto, após o esfaqueamento de Francisco Real, a câmera assume uma atitude mais ousada, se aproximando das personagens. É possível perceber um movimento de *close* quando o narrador diz que “O rosto [do Curraleiro] parecia o de um bêbado” (BORGES, 2001, p. 84), que evolui para um plano detalhe, “Vimos que ele tinha uma enorme ferida no peito;” (Ibidem), além da exploração da cor vermelha que enfatiza a gravidade do ferimento, “Essas ajudas encheram o homem de sangue [...] o sangue encharcava e enegrecia o lenço vermelho” (Ibidem).

A utilização constante da cor e de imagens concretas auxiliam no registro dessas cenas na mente do leitor como se tivessem sendo vistas. É importante notar que todas as descrições se atem a simples menção dos fatos, sem descrições. Assim, quando se sabe que há uma enorme ferida, o leitor tem o dever de imaginar essa ferida, sua profundidade e formato no peito do forasteiro. Do mesmo modo, a repetição da cor auxilia para a construção de uma imagem de dor, mesmo que isso não esteja exposto em palavras.

Borges transforma os sentimentos das personagens em algo visível, substituindo impressões subjetivas por ações. Assim, é possível compreender o orgulho do Curraleiro em sua ação de pedir que lhe cubram o rosto para que ninguém o veja sofrer; há uma noção de tempo que pode ser apreendida na frase “Quando caiu, Júlia estava cevando mate e a cuia deu uma volta inteira e chegou a minha mão antes que ele morresse” (BORGES, 2001, p. 84), além de demonstrar a insensibilidade dos presentes quanto ao sofrimento da vítima, que parecem assistir àquela cena como um passatempo.

Essa concretude, muito semelhante às escritas de roteiros cinematográficos, mostrou-se uma grande aliada das produções do século XX em diante. Quanto ao conto, Borges, ao ser questionado por Barone se já havia imaginado um conto para

o cinema responde que “Somente uma vez. Nesse tempo eu lia muito Chesterton, Stevenson, e ia muito ao cinema. Me propus a escrever um conto onde tudo ocorreria do modo mais visual possível. Então escrevi Homem da esquina rosada.”¹¹ (BARONE, 1996, p. 46, tradução nossa). Além da exploração visual, essas narrativas também se apropriam de outros recursos e argumentos do cinema.

É possível reconhecer em alguns contos de Borges uma releitura de alguns temas da sétima arte, aplicados à realidade argentina, como é o caso do conto “O fim”, integrante da obra *Ficções*, publicada em 1944, e sua semelhança com o filme *Underworld – La ley del hampa*, dirigida por Sternberg em 1927.

Importante marca da escrita de Borges, o sujeito social reconhecido por *compadrito* é quem protagoniza o enredo, visto, principalmente, pelos olhos de algum personagem secundário, que desempenha um papel de narrador ou de câmera, devido à grande quantidade de imagens visuais utilizadas, que registra e transmite uma visão objetiva dos fatos.

O conto narra a história de um duelo entre dois personagens, semelhante aos filmes *Western*. O conto é narrado, pelo dono da venda, Recabarren, que perdeu o movimento de metade de seu corpo, representando uma câmera estática que capta a ação.

A planície, sob o último sol, era quase abstrata, como vista num sonho. **Um ponto moveu-se no horizonte e cresceu até ser um cavaleiro que vinha, ou parecia vir, para casa. Recabarren viu o chapéu de abas largas, o longo poncho escuro, o cavalo mouro, mas não o rosto do homem,** que, por fim, segurou o galope e veio aproximando-se a trote lento. A umas duzentas varas de distância virou. **Recabarren não o viu mais, porém o escutou vozear, apear-se, amarrar o cavalo ao palanque e entrar com passo firme no armazém.** (BORGES, 1999, p. 83, grifos nossos)

A descrição inicia com o que pode ser o equivalente a um grande plano geral, ou aberto. É possível ver, pela lente da câmera, a movimentação de um cavaleiro, apesar de não haver maiores informações. Com a aproximação do visitante, o olhar do narrador enfatiza alguns elementos e a descrição passa para um plano detalhe que vai auxiliando o leitor na construção do homem que acaba de chegar.

Quando a personagem se move para fora do campo de visão, a ação continua a se desenvolver fora do quadro, enviando pistas auditivas para o leitor.

¹¹ No original: Sólo una vez. En ese tiempo leía mucho a Chesterton, a Stevenson, e iba mucho al cinematógrafo. Me propuse escribir un cuento donde todo ocurriera del modo más visual posible. Entonces escribí Hombre de la esquina rosada.

As descrições concisas são de fundamental importância para a construção de um quadro mental. Como fora anteriormente debatido, o que ocorre nessa construção é a hipotipose, ou seja, as estratégias narrativas são reduzidas ao mínimo, enquanto que a imagem assume uma postura central à obra, e o leitor tornar-se-á responsável pela construção do restante da imagem, recorrendo a seu repertório individual.

Após a chegada de Martin Fierro (cuja identidade será revelada apenas mais tarde) o diálogo entre as personagens será fundamental para que haja uma contextualização a respeito do duelo. Assim como numa produção cinematográfica, a ausência do narrador transfere aos personagens a incumbência de situar o leitor, convidando-o a fazer parte do destino desses senhores.

Em raros momentos, há interferências externas, por exemplo com a frase “Um lento acorde precedeu a resposta do negro” (BORGES, 1999, p. 84). A sensação que essa frase pode causar ao leitor é de uma trilha sonora que enfatiza a dramaticidade da cena, complementada com a fala do negro “Faz bem. Assim não se parecerão a nós” (Ibidem) que devem garantir o efeito de tensão.

Quando o duelo finalmente se inicia, há novamente um distanciamento da câmera, voltando à descrição através dos olhos de Recabarren.

De seu catre, Recabarren viu o fim. Uma investida e o negro recuou, perdeu pé, ameaçou um **talho no rosto** e caiu com uma punhalada profunda, que **penetrou no ventre**. Depois veio outra que o dono do armazém não conseguiu precisar, e Fierro não se levantou. Imóvel, o negro parecia vigiar sua laboriosa agonia. Limpou o facão ensanguentado (sic) no pasto e voltou às casas com lentidão, sem olhar para trás. (BORGES, 1999, p. 85, grifos nossos)

Em alguns momentos parece haver um movimento de *close-up*, quando é possível distinguir alguns ferimentos apesar de toda a briga ser vagamente descrita, assim como são produzidas as cenas de filmes de faroeste.

Apesar dessa leitura ser reduzida a dois contos, é inegável que há muitos traços cinematográficos na escrita de Borges. O modo como o escritor organiza a linguagem, explorando muitos recursos imagéticos, aproxima sua obra à estética de alguns filmes da primeira metade do século, por exemplo *Underworld – La ley del Hampa* (1927), de Sternberg.

Sob a influência de Borges, a Argentina vê surgir outro nome se tornaria muito importante para a história literária do país.

Ernesto Sábato nasceu em Rojas, em 1911, onde concluiu seus estudos primários. Foi enviado por seu pai a província de La Plata para concluir seus estudos secundários, ingressando depois na faculdade de Ciências Físico-matemáticas, área na qual concluiu seu doutorado em 1937.

Teve uma ativa participação em organizações estudantis e ideais ligados ao Partido Comunista que seriam, mais tarde, o motivo da crise que culminou em sua inserção total no âmbito literário, em detrimento de sua formação profissional.

Seu primeiro trabalho literário foi publicado em 1941, um artigo sobre a obra *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, e seu primeiro livro foi publicado em 1945, *Uno y el universo*, composto por uma série de ensaios filosóficos que criticava a aparente neutralidade das ciências e denunciava o processo de desumanização nas sociedades tecnológicas.

Posteriormente, escreveu o romance *O túnel* (1948), com o qual obteve êxito, e mais tarde *Sobre heróis e tumbas* (1961), que o consagrou na narrativa argentina, principalmente por coincidir com o momento do *Boom* latino-americano, na década de 1960. Obteve grande reconhecimento junto à academia, tendo recebido muitos prêmios, como o Prêmio Cervantes de Literatura, em 1984, o Prêmio Jerusalém, em 1889, além de outros prêmios nacionais e internacionais. Foi homenageado também com o *Doutorado Honoris Causa* em quatro universidades, na Espanha, Argentina, Brasil e Itália.

Ernesto Sábato sempre teve contato com a literatura através de suas leituras, incluindo Dostoievski, que, posteriormente, influenciará sua escrita, assim como Stendhal, Balzac e Thomas Mann. De acordo com o próprio autor, sua escrita recebe muitas influências do romantismo alemão, no sentido que ele emprega, em seus textos, uma síntese entre emoção e razão (LORENZ, 1973).

Sábato escreve numa centralização do eu e de sua própria existência, tendência que ele considera como própria da literatura contemporânea, “No romance atual, ou ao menos em suas representações mais relevantes, a cena vai emergindo a partir do sujeito, junto com seus estados de alma, com seus pontos de vista, com seus sentimentos e ideias.”¹² (SABATO, 1964, p. 87, tradução nossa), por isso seus narradores estão manifestados em primeira pessoa.

¹² No original: En la novela actual, o al menos en sus representaciones más representativas, la escena va surgiendo desde el sujeto, junto con sus estados de alma, con sus visiones, con sus sentimientos e ideas

Apesar do alto teor de subjetividade de suas produções centrar a descrição por um ponto de vista unilateral, ainda é possível perceber em sua literatura alguns elementos narrativos semelhantes aos utilizados por Borges e Manuel Puig, no qual a criação de uma visualização mental é exigida do leitor.

É necessário saber que o autor critica os romances contemporâneos que tentam imitar a arte cinematográfica, afirmando que “[...] ao fazê-lo renunciam a um de seus atributos mais preciosos: a possibilidade de descrever os homens por dentro.”¹³ (SABATO, 1964, p. 159, tradução nossa).

Por isso, é perceptível que Sábato não tenta copiar outras artes, nem em relação a conteúdo, nem quanto a estratégias. Ainda assim, numa leitura de sua obra *Sobre Heróis e Tumbas* (2002) encontram-se alguns procedimentos narrativos muito próximos à linguagem cinematográfica, como um posicionamento de câmera ou a sobreposição de discursos.

O segundo romance do autor possui três linhas narrativas: A paixão de Martín por Alejandra, a fuga do herói nacional General Juan Lavalle para a Bolívia por razões políticas, e uma suposta seita de cegos que estaria dominando o mundo, de acordo com um relatório investigativo escrito pelo pai de Alejandra. Assim como em seu primeiro romance, *O túnel* (1948), a narrativa não segue a linearidade cronológica e inicia após a morte de Alejandra, voltando para quando Martín a conheceu e a descrição do que a levou a assassinar seu pai e atear fogo à casa onde viviam.

O texto de abertura do enredo já é umas das características que se pretende abordar neste trabalho: uma notícia de jornal. A utilização de gêneros textuais provenientes de outras áreas sociais oferece à narração um ponto de vista afastado na visão subjetiva que se está disponibilizando.

Essa estratégia foi também muito utilizada por Manuel Puig como uma forma de comprovação e preenchimento das lacunas deixadas pela escolha narrativa de apagamento do narrador. A sobreposição de dois discursos distintos invoca uma imagem comumente utilizada em produções visuais, na qual um exemplar de jornal surge na tela para situar o espectador sobre o acontecimento que será o foco do enredo.

¹³ No original: al hacerlo, renuncia a uno de sus atributos más preciosos: la posibilidad de describir los hombres por dentro.

As primeiras investigações revelaram que o antigo Mirante que servia de quarto para Alejandra foi fechado à chave por dentro pela própria Alejandra. Depois (embora, é claro, não se possa determinar quanto tempo se passou) matou o pai com quatro balas de uma pistola calibre 32. Finalmente, jogou gasolina e ateou fogo.

A tragédia, que abalou Buenos Aires pela importância dessa velha família argentina, pareceu, de início, consequência de um repentino ataque de loucura.

Mas agora um novo elemento modificou a suspeita original. Um estranho “Relatório sobre os cegos”, que Fernando Vidal terminou de escrever na própria noite de sua morte, foi descoberto no apartamento que, com nome falso, ele ocupava em Villa Devoto. Segundo nossas informações, é o manuscrito de um paranoico. Mas, mesmo assim, dizem que dele é possível inferir certas interpretações que projetam luz sobre o crime e fazem recuar a hipótese do ato de loucura em benefício de uma hipótese mais tenebrosa. Se a inferência está correta, também se explicaria por que Alejandra não se suicidou com uma das duas balas que restavam na pistola, optando por queimar-se viva.

(Trecho de uma crônica policial publicada em 28 de junho de 1955 em La Razón de Buenos Aires.) (SABATO, 2002, p. 8)

A “Nota preliminar”, como é chamado o excerto acima, antecipa o enredo de maneira bastante sucinta, apresentando elementos que serão necessários posteriormente para a compreensão da trama, como as relações familiares e a importância dos antepassados de Alejandra.

Assim, como fizeram muitos outros escritores da segunda metade do século, Sábato utiliza um texto de origem cotidiana como comprovação do discurso (que ainda será introduzido) das personagens, por meio da sobreposição de vozes.

Após essa introdução, o primeiro capítulo inicia com um narrador em terceira pessoa que descreve a cena em que se encontra Bruno, transitando entre um narrador extradiegético e intradiegético.

Sentou-se num banco, perto da estátua de Ceres, e ficou imóvel, entregue a seus pensamentos [...] e então, o rumor da fonte, os passos de um homem que se afasta, o gorjeio dos pássaros que não param de se acomodar em seus ninhos, o grito distante de um menino começam a ser notados com estranha gravidade. [...] E tudo é diferente: as árvores, os bancos, os aposentados que acendem uma fogueira com folhas secas, a sirene de um navio na Doca Sul, o eco distante da cidade. (SÁBATO, 2002, p. 10)

É possível notar na descrição do ambiente a percepção de uma câmera estática, que apesar de estar focada em Bruno, capta também as informações sobre as sensações que o rodeiam, completando assim o quadro que se pretende exibir. Há uma construção que inicia nos moldes de um plano geral, que permite assimilar personagens, ambiente e situação. Após a ideação do plano visual, as referências auditivas, como os passos, os pássaros e o grito, complementam o quadro

descritivo. A cena avança para uma enumeração que vai ampliando a imagem como em um movimento de *dolly-back*, ou seja, um distanciamento progressivo do objeto inicial, exprimindo a noção de um grande plano geral.

Sendo assim, essa representação não repete os traços da descrição tradicionalmente utilizadas, pois busca um aproveitamento melhor da imagem, evocando no leitor seu repertório e convidando-o à projeção de um quadro mental onde possa situar a personagem apresentada.

Mais adiante, a câmera assume uma postura subjetiva. Quando Martín apanha o jornal o narrador descreve que:

Mecanicamente leu as palavras que se referiam a Suez, a comerciantes que iam para a cadeia de Villa Devoto, a algo que Gheorghiu disse ao chegar. Do outro lado, meio manchada de lama, via-se uma foto: PERÓN VISITA O TEATRO DISCÉPOLO. Mais embaixo, um ex-combatente matava a mulher e outras quatro pessoas a machadadas. (SABATO, 2002, p. 10)

É necessário acompanhar a leitura pelos olhos da personagem Martín, que se mostra desinteressado pelo que vê. Essa escolha do narrador impede o leitor de acessar o restante da informação, enquanto evoca a imagem de uma primeira página de jornal pela limitação das informações. Também, os dados são vagos, pois não interessam a Martín, assim, não devem interessar também ao leitor.

Esse mesmo procedimento narrativo é utilizado na descrição das fotos que vê no lugar em que entra em companhia de Bucich. Há uma focalização do ambiente pelos olhos da personagem, que descreve o espaço, dando mais atenção a alguns elementos enquanto ignora outros.

[...] olhando o retrato de Gardel de fraque, sorrindo com o sorriso meio de banda de garoto malandro mas capaz de gauchadas, e o escudo azul e branco em cima da Masseratti de Fangio, moças nuas cercadas por Leguisamo e Américo Tesorieri, de boné, encostado na trave, “ao amigo Chichín com apreço”, e muitas fotos do Boca com a palavra campeões!, e também o Torito de Mataderos com calção de treino em sua clássica defesa. (Idem, p. 30)

Pode-se identificar um movimento de *travelling* no olhar de Martín, um deslocamento lateral de forma contínua que vai seguindo a exposição de fotos. Não há mais descrições do lugar, pois o personagem deixa de prestar atenção no ambiente para se perder em seus pensamentos, ou seja, o leitor depende totalmente da atenção do protagonista para construir sua interpretação.

As primeiras descrições que são oferecidas sobre Alejandra são trabalhadas similarmente, reforçando a versão de uma câmera ligada ao olhar do personagem

principal. Martín não a olha diretamente, por isso tem uma visão bastante incompleta da moça que sente atrás de si.

Mal a entreviu, afastou depressa o olhar, tornando a fixá-lo na estátua. [...] ainda conservava a imagem fugaz da desconhecida, a mancha azul de sua saia, o preto de seu cabelo liso e comprido, a palidez de suas faces, seu rosto cravado nele. Eram só manchas, como num rápido esboço de pintor, sem nenhum detalhe que indicasse uma idade exata ou um tipo determinado. (SABATO, 2002, p. 12)

A imagem que se tem é de um vulto que, pela pressa do olhar, não ganhou contornos distintos. Quando ela não estava olhando e Martín se sente mais seguro para observá-la, há, então, uma descrição mais estática “[...] era alta, segurava um livro na mão esquerda e caminhava com certa energia nervosa.” (SABATO, 2002, p. 13)

Desse modo, a imagem construída é dependente do olhar de Bruno. O leitor somente verá o mesmo que a personagem, dispondo a câmera de modo unilateral, que ora alterna para Alejandra, mas mantendo sempre uma narração subjetiva. Esse mesmo procedimento é percebido no diálogo entre os jovens, no qual há a supressão das falas de Bruno, que pode ser percebida por meio das repetições de Alejandra.

Mas, sabe, para desfazer de repente esse esboço de asceta espanhol explodem em você os lábios sensuais. E sem falar nos olhos úmidos. **Cale a boca, já sei que você não gosta** nem um pouco do que estou dizendo, mas **deixe eu terminar**. Tenho a impressão de que as mulheres devem achá-lo atraente, ao contrário do que você imagina. **Sim, sua expressão também**. Uma mistura de pureza, melancolia e sensualidade reprimida. Mas, além disso... **espere...** Uma ansiedade em seus olhos, debaixo dessa testa que parece um balcão proeminente numa fachada. **Não sei se é isso que aprecio em você**. Acho que é outra coisa... (SABATO, 2002, p.12, grifos nossos)

Esse procedimento é também utilizado por Manuel Puig no romance *O beijo da mulher aranha*, por exemplo. É possível perceber que há intromissões de Martín, mas não são relevantes para esse momento. Como num trabalho de direção filmica, o narrador trabalha na função de diretor cinematográfico, escolhendo o que será mostrado ou ocultado, de acordo com os interesses da produção.

Retornando à crítica que Sábato direciona aos escritores contemporâneos de que deixam de “descrever os homens por dentro”, é perceptível essa preferência do argentino em suas obras. A subjetividade prevalece até mesmo nas descrições externas, que são abordadas por um olhar subjetivo e seletivo.

No sexto capítulo da primeira parte, o autor utiliza a intercalação de planos, entre o pensamento de Martín e a realidade do bar em que está com Bucich.

Pulava corda, que nem os boxeadores, tudo menos curetagem, até dava socos na barriga, por isso você saiu meio retardado, te juro, e ria com rancor e desprezo, fiz de tudo, não ia deformar meu corpo por sua causa, disse-lhe, e ele teria onze anos. E o Tito?, perguntou Bucich. Está chegando, disse Chichín, e resolveu ir viver no sótão. E o domingo? (sic), perguntou Bucich. E eu sei lá, respondeu Chichín com raiva, te juro que eu não perco mais as estribeira, não enquanto ela continuava ouvindo boleros, depilando-se, comendo balas, largando papéis pegajosos por todo canto, não perco mais as estribeira, dizia Chichín, por nada neste mundo, nadica de nada um mundo sujo e pegajoso [...] (SABATO, 2002, p. 30, grifos do autor)

A transição entre o plano psicológico e o plano real é perceptível pela mudança no estilo da letra. A escrita em itálico se refere à dolorosa lembrança que ele tem de sua mãe, e da rejeição explícita que sofrera na infância, enquanto que o restante se refere ao momento da fala, a conversa que ouve entre os dois conhecidos. Essa cena trabalha com, pelo menos, duas técnicas cinematográficas, a montagem e o *flashback*, ou, na linguagem literária, analepse, pois faz um retorno não linear ao passado, rompendo-o com trechos do momento presente. Para evitar a confusão do leitor, o autor utiliza uma estratégia de identificação de alternância, assim como é realizado em algumas produções audiovisuais ao inserir um efeito, como mudar a cor das lembranças, por exemplo.

A mudança na fonte que representa o *flashback* auxilia a leitura, pois como é realizado um corte seco entre os planos, poderia causar confusão. Num plano visual, seria o equivalente a mudar a cor das cenas. Quanto à montagem, os detalhes e objetos vistos por Martín evocam as lembranças de sua infância, por isso a constante transição entre os planos.

Esse revezamento de planos dura enquanto a situação real não atrai o personagem. É possível captar fragmentos do que está acontecendo ao redor, no que se refere aos colegas que estão conversando, enquanto que o narrador se mantém omissivo, considerando que está sempre à disposição de Martín, e se exterioriza à vontade deste.

Apesar do escopo reduzido, é possível perceber que a influência da escrita mais condensada, reformulada pela linguagem cinematográfica, e a crescente revalorização da imagem como um recurso narrativo se tornou uma forte característica das produções literárias do século XX. Mesmo Sábato, que rejeita a

ideia de uma escrita que seja moldada pela linguagem da sétima arte e tem por inspiração os romances existencialistas, utiliza procedimentos imagéticos muito semelhantes aos utilizados por essa linguagem.

É possível arriscar que isso se deve à nova configuração de leitor e espectador, que, com a expansão do cinema, assume um papel mais ativo na construção semântica dos produtos que consome, como já afirmado por Villarreal (2001). Nesses dois casos do escopo argentino, é possível perceber como essa linguagem exerce influência nesses autores que, além dos referentes literários com que tiveram contato ao longo de sua formação, também cresceram sob a influência das salas de projeção.

Esse legado que se inicia no princípio do século, principalmente a imensa importância desses escritores analisados, será percebido em outros escritores argentinos, como Júlio Cortázar.

Nascido em Bruxelas ainda no período da Primeira Guerra Mundial, Cortázar só vem para a Argentina após o final desta, alojando-se em uma localidade da província de Buenos Aires, chamada Banfield.

Já em Buenos Aires, finalizou seus estudos na *Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta*, onde recebeu o título de professor normal com 21 anos, tornando-se, posteriormente, professor de literatura. Ingressou na Universidade de Buenos Aires, mas não pôde concluir seus estudos devido a limitações financeiras. Isso, contudo, não o impediu de continuar na carreira literária, o que fazia em discussões de bar na companhia de Jorge D'Urbano, Eduardo Jonquières e Francisco Reta (CORTÁZAR, 1977).

Sua primeira aparição como escritor ocorreu com a publicação do livro *Presencia*, em 1938, sob o pseudônimo de Julio Denis, e mais tarde publicou seu primeiro conto, *Llamo al teléfono*, *Delia*, num jornal socialista. A participação política de Cortázar não era muito clara nessa primeira fase de sua vida, principalmente por ser um jovem recluso, mas a mudança na política de Buenos Aires teve forte influência na vida do jovem, que mantinha postura crítica em relação ao novo governo (CORTÁZAR, 1977).

Cortázar somente imprime seu nome nas publicações a partir de 1949, com *Los Reyes*, encaminhando posteriormente seus textos a revistas, nas quais conseguiu muitas publicações, dentre elas a do conto "Casa tomada", mais tarde

incluído no livro *Bestiário*. Esse conto, que teve aprovação de Borges, pode ser interpretado como uma crítica ao governo pela associação à “invasão” popular na cidade (OVIEDO, 2002).

Mudou-se para Paris no ano seguinte, atraído pelo título de centro cultural que a cidade oferecia, onde teve contato com as produções cinematográficas de Claude Chabrol e Jean Luc Godard, com o existencialismo de Sartre e com a estética do *Nouveau Roman* e sua contrariedade aos cânones literários.

Seu primeiro sucesso internacional ocorreu com a publicação de *Rayuela* em 1963, obra que apresenta muitos desses conceitos aprendidos durante sua estadia na capital francesa. Na América Latina foi considerado um dos expoentes do *Boom*¹⁴ literário da década de 1960, sendo comparado a escritores como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato e Gabriel García Márquez.

A negação do cânone como modelo único de riqueza literária possibilitou a abertura de novos horizontes narrativos, pois “[...] escapar de uma concepção monolítica do romance supõe uma autentica corrente de criatividade que lança aos autores a inserção de todo tipo de novas técnicas narrativas.¹⁵” (AGUIRRE, 2017, p. 85, tradução nossa). Dentre essas técnicas está o trânsito de influências, de que tem se falado até agora e que será também muito bem explorada pela produção literária de Cortázar.

Comumente, o autor é reconhecido por sua literatura inserida no Realismo mágico, conforme sintetização do gênero por Barroso (1975), como um possível herdeiro de Jorge Luis Borges, mas não é apenas no gênero que esse encontro pode ser diagnosticado. Se a intenção de Borges ao escrever os contos da *História*

¹⁴ O *Boom* latino-americano foi um movimento editorial ocorrido na década de 1960 na América-Latina, responsável por um aumento no número de vendas de obras locais, o qual também se consolida como um momento de produções de elevada qualidade, confirmado pelos quatro Prêmios Nobel que rendeu em seus primeiros anos. Durante esse período, ocorreu a internacionalização das produções latino-americanas, e um significativo aumento na venda e consumo de produtos nacionais, provocados, além do empenho editorial, pela publicação de versões de bolso, mais acessíveis à população e uma nova configuração de público-leitor (AGUIRRE, 2017). Mario Vargas Llosa define como “[...] un conjunto de escritores’ que adquirieron ‘de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica” (apud PRIETO, 2006, p. 240), não por haver uma unicidade de suas obras, como não havia, mas um momento histórico propício. Mais tarde, a nomenclatura foi transformada em uma marca comercial que impulsiona a venda das obras de outros autores, associados aos principais nomes da época, como Mario Vargas Llosa, com *La ciudad y los Perros* (1963), Alejo Carpentier, com *El siglo de las luces* (1962), Júlio Cortázar, com *Rayuela* (1963) e, finalmente, Gabriel Garcia Marquez, com *Cien años de soledad* (1967).

¹⁵ No original: escapar de una concepción monolítica de la novela supone un auténtico torrente de creatividad que arroja a los autores a la introducción de todo tipo de novedosas técnicas narrativas

universal da infâmia é “reduzir a vida do homem a duas ou três cenas”, Cortázar por outro lado, joga com a técnica da montagem e constrói a vida de suas personagens a partir da colagem de fragmentos que, num momento final, dão um sentido de completude, como acontece com Lucas, do romance *Un tal Lucas* (1979).

Assim como seu antecessor, Cortázar também possui uma grande afinidade com o cinema. Cinéfilo assumido, declarou a Manuel Antín seu desejo de ter sido diretor cinematográfico, tendo inclusive trabalhado na adaptação de alguns de seus contos para a sétima arte, como é o caso dos contos “Circe” e “La continuidad de los parques” (PALACIOS, 2014).

Além disso, também produziu algumas obras utilizando o cinema como argumento, por exemplo em *Queremos tanto a Glenda* (1983) e *Cazador de crepúsculos*, componente do livro *Un tal Lucas* (1979), publicados já ao fim de sua vida, além das várias referências ao cinema que podem ser encontradas em suas obras.

Sua fascinação pelo sistema das imagens em movimento, no entanto, vai além das contribuições enquanto diretor ou a referência à arte. É possível afirmar que as produções, tanto romanesca quanto contística, contam com uma enorme gama de recursos de outras artes, principalmente da música, da pintura e do cinema.

Um de seus contos de grande relevância, “Continuidade dos parques”, primeiro conto do livro *Final do Jogo* (1956), pode ser mostrado como exemplo do trabalho que Cortázar realiza com a imagem de modo a produzir significação. A descrição inicial da situação e personagem é realizada da seguinte maneira:

“Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos” (CORTÁZAR, 1972, p. 5).

Ao invés de uma descrição detalhada do lugar e personagem, o autor expõe alguns elementos para que o leitor possa construir a imagem do homem que lê, complementada posteriormente com as imagens “os cigarros continuavam ao alcance da mão, [...] além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos” (Ibidem).

Durante essa descrição o leitor pode, inclusive, imaginar-se nessa situação, com o livro em mãos, ignorando, assim como a personagem, quaisquer outros

elementos do ambiente que não terão importância para o enredo. Propondo a ideia de uma câmera objetiva, poderíamos posicioná-la na porta que fora postergada, o que transmite a visão que teríamos ao adentrar o recinto.

Dando sequência, ambos os leitores (o personagem e quem lê o conto) vão “[...] deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do mato. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicoteado de um galho” (CORTÁZAR, 1972, p. 5). Nesse caso, as cenas são descritas de maneira objetiva, intimando o leitor a auxiliar na construção dos elementos ausentes.

Nesses dois exemplos encontrados na primeira metade do conto, é possível perceber que o autor utiliza a ideia de hipotipose proposta por Eco, e já comentada anteriormente. É necessário dizer o mínimo para que o leitor se sinta compelido à criação dos demais elementos, assimilando-os a partir de seu repertório e, possivelmente, projetando-se como o próprio personagem.

A ideia de um leitor passivo é rejeitada pelo autor argentino, que acredita que a leitura deve convidá-lo a ter maior poder de escolha, não apenas receber o que alguém já afirmara e aceitar (CORTÁZAR, 1977). Assim, apesar da proposta de dar um papel mais ativo ao leitor estar ainda num caráter inicial, que culminará com a publicação de *Rayuela* (1963), é perceptível como Cortázar considera o leitor como um dos elementos essenciais de suas produções.

A segunda metade do conto, no entanto, muda a perspectiva e propõe uma narração como se fosse uma câmera subjetiva, descrevendo os acontecimentos pelos olhos do amante, personagem do romance que está sendo lido pela personagem do conto. Essa mudança de ponto de vista conduz o leitor para dentro do conto que estava lendo, num *mise-en-abyme* que o leva a assumir outro ponto de vista na narrativa.

O ponto culminante dessa narração ocorre quando o amante chega à casa do marido traído para executar sua vingança, a descrição que segue descreve:

primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance. (CORTÁZAR, 1972, p. 5).

O recurso da enumeração utilizado propõe uma montagem de imagens fragmentadas que, quando justapostas, mostram o caminho percorrido da porta de entrada à porta do quarto. Nesse momento, o leitor deve perceber que fez parte de um jogo que o coloca como o próprio assassino, espreitando sua vítima da porta do quarto, mostrada pelo mesmo ponto de vista do início da narração.

No romance *Un tal Lucas*, também é possível perceber dois planos narrativos, não com o *mise-en-abyme*, mas como se o enredo tivesse um primeiro e segundo planos. O primeiro plano corresponderia aos relatos de conteúdo histórico, político e filosóficos, que são apresentados em cada capítulo; o segundo plano aparece após uma leitura mais aprofundada, quando já é possível criar um perfil para o protagonista, Lucas.

As possibilidades de interpretação são extensas e não cabem neste trabalho, mas o que é relevante mencionar é que Cortázar trabalha com vários conceitos ao mesmo tempo: a exploração da imagem como um recurso narrativo, a manipulação do leitor através da linguagem e o rompimento dos limites entre realidade e ficção. O autor desempenha o papel de um diretor cinematográfico, detalhando o que gostaria que fosse visto. Isso ocorre tanto no conto quanto no romance, pois a construção é oferecida de maneira progressiva.

Outro conto ainda de muita relevância é “A autoestrada do sul”, que abre o livro *Todos os fogos o fogo* (1966). A perspectiva dessa história difere bastante do conto anteriormente analisado, no entanto, os procedimentos narrativos utilizados se repetem. Observando pelo viés do trânsito de influências, é possível notar que as descrições ocorrem de maneira semelhante à teoria de Eisenstein sobre a montagem.

Consoante o teórico (2002), o cinema cria seus significados por meio da exposição de planos divergentes que produzirão uma unidade orgânica. Essa justaposição de imagens pode criar várias combinações de significações, recorrendo à utilização de imagens estáticas, como fotografias, e sua combinação transmite uma ideia de movimento.

“A autoestrada do sul” possui um enredo aparentemente simples, um engarrafamento e a reação das pessoas que aí estão presas. A narração, contudo, é criada por meio da justaposição de fragmentos factuais.

O plano, considerado como material para composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos de montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza. (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

Assim, é a combinação dos elementos a responsável pela produção semântica, haja vista que cada elemento em si possui já um significado estático. Apesar de que essa montagem já fora utilizada na literatura, Eisenstein afirma que no cinema “[...] o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação” (ibidem).

Na obra de Cortázar, o enredo é construído por meio desses fragmentos de realidade factual, assim como proposto pelo teórico do cinema.

tiveram de ir em marcha lenta, parar, seis filas de cada lado (já se sabe que aos domingos a autoestrada fica inteiramente reservada aos que voltam para a capital), ligar o motor, avançar três metros, parar, conversar com as duas freiras do 2HP da direita, com a moça do Dauphine à esquerda, olhar pelo espelho retrovisor o homem pálido que dirige um Caravelle [...] (CORTÁZAR, 2015, p. 9)

Nesse excerto, a unidade é construída por meio da montagem. Não há uma contextualização, pois a ideia do engarrafamento deve ser construída a partir da leitura desses fatos isolados e sua combinação. Cada elemento apresentado não carrega o significado em si, ou seja, “ligar o motor, avançar três metros, parar” não pode ser associado a um engarrafamento sem que esteja relacionado com as demais partes.

Esse também é o princípio de construção de sua obra *Un tal Lucas* (2011), na qual à personagem principal não é atribuída nenhuma descrição de apresentação. Pelo contrário, é necessário a leitura de seus muitos capítulos para que se possa construir uma ideia de quem é Lucas, não no aspecto físico, mas psicológico. Sobre isso, Ismael entende que:

A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora. (ISMAEL *apud* COHEN, 2002, p. 64).

Não apenas como um recurso implícito de interpretação, a ideia da montagem é teorizada por Cortázar no capítulo “Lucas, sus críticas de la realidad”, na qual o personagem fala sobre o significado das coisas fora de um contexto. Para sua explicação, ele usa Dorita = A e Lucas = B.

[...] términos definidos escapan a su definición, Dorita A no es Dorita A, o Lucas B no es Lucas B. Y partiendo de una instantánea relación A = B, o B = A, la fisión de la costra de lo real se da en cadena. Tal vez cuando las papilas de A rozan delectablemente las mucosas de B, *todo* está resbalando a otra cosa y juega otro juego y calcina los diccionarios. (CORTÁZAR, 2011, p. 31)

A partir dessa citação, é possível perceber que o autor explicita em sua obra uma relação de fragmentos semelhante ao que Eisenstein fez em *A forma do filme*. O que Cortázar quer mostrar com essa relação A e B é que qualquer elemento só possui um significado na sua relação com outro. Além de teorizar, o autor propõe essa associação a partir dos fragmentos da vida e pensamentos de Lucas, que só ganharão um real significado após a leitura completa.

Ademais da montagem, é também possível perceber como Cortázar consegue transmitir as sensações por meio da utilização de elementos concretos, assim como é realizado nas produções cinematográficas.

O calor de agosto crescia, a esse tempo, do nível dos pneumáticos, tornando a imobilidade cada vez mais enervante. Tudo era cheiro de gasolina, gritos absurdos dos rapazolas do Simca, brilho do sol reluzindo nos vidros e nos cromados e, por cúmulo, a sensação contraditória de enclausuramento em plena selva de máquinas concebidas para correr. (CORTÁZAR, 2015, p.10)

Primeiramente, é possível visualizar no excerto do conto “A autoestrada do sul” a temperatura com a passagem ‘o calor crescia’, do mesmo modo que se faz o cinema ao distorcer um pouco a imagem, deixando-a fosca. Além disso, a noção de calor é ainda mais trabalhada com “[...] a vibração do sol sobre as pistas e as carrocerias dilatava a vertigem até a náusea. Os óculos pretos, os lenços com água de colônia na cabeça [...]” (Idem, p. 11), que pode ser relacionado à oscilação emitida pelas rodovias em dias quentes, que, vinculando com o comportamento dos motoristas, aumenta exponencialmente a ideia do calor. Além disso, há uma complementação com o reconhecimento auditivo dos gritos, que auxilia na contextualização do fato narrado.

Assim, além da *collage*, é possível complementar aquela construção do engarrafamento inicial com as sensações, evocando no leitor um conhecimento prévio sobre esse tipo de situação.

Além desses recursos, é notável também a noção de uma câmera registrando as ações. A princípio, essa câmera estaria posicionada entre os carros parados, e, pela descrição, seria uma câmera subjetiva, seguindo o olhar de um dos motoristas, por exemplo em “[...] olhar pelo retrovisor o homem pálido que dirige o Caravelle [...]” (CORTÁZAR, 2015, p. 9). Mais à frente, é possível perceber uma imagem panorâmica, como num plano geral, em:

[...] agora que o sol, pondo se à esquerda do caminho, derramava em cada automóvel uma última avalanche de geleia laranja que fazia ferver os metais e ofuscava a vista, sem que jamais uma copa de árvore desaparecesse de todo para trás, sem que outra sombra apenas entrevista à distância se aproximasse como para poder sentir verdadeiramente que o cortejo estava se mexendo ainda que muito pouco [...] (CORTÁZAR, 2015, p. 13)

A descrição é feita observando os carros a uma certa altura. É visível o pôr do sol e a cor que derrama sobre os carros, as árvores e ainda o lento movimento dos carros, numa procissão de que não se sabe nem começo, nem fim. A câmera retorna à posição inicial, entre os carros, e então é possível apreender a ideia de um plano sequência, quando:

[...] uma enorme borboleta branca pousou no para-brisa do Dauphine, e a moça e o engenheiro admiraram-lhe as asas na breve e perfeita suspensão de sua imobilidade; com exasperada nostalgia, viram-na afastar-se, sobrevoar o Taunus, o ID roxo dos velhos, dirigir-se rumo ao Fiat 600 já invisível desde o 404, voltar até o Simca onde uma mão caçadora tratou inutilmente de agarrá-la, voejar amavelmente sobre o Ariane dos camponeses, que pareciam estar comendo alguma coisa, e perder-se depois em direção à direita. (Idem, p. 14)

A descrição que inicia com a borboleta no para-brisa vai acompanhando seu voo de carro e carro sem nenhum corte, acompanhando o olhar da moça e do engenheiro.

Além dos excertos selecionados, muitas outras cenas do conto podem confirmar a descrição que ocorre a partir de um ponto de vista semelhante ao de uma câmera. Relembrando que a produção de Cortázar se encaixa na teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein, e associando isso à sua declarada paixão pela sétima arte, é crível que o autor argentino se vale do trânsito de influências para

a produção de suas obras, assim como fizeram muitos outros escritores de sua geração e anteriores, e assim como fizeram muitos posteriores a ele.

Finalmente, é necessário mencionar o conto “As babas do diabo”, inserido no livro *As armas secretas* (2009) por ser também um importante representante dessa característica que se vem desenvolvendo até agora. Numa combinação entre metalinguagem e narração, Cortázar trabalha com um *mise en abyme* no qual o fotógrafo e tradutor Roberto Michel conta uma história que pôde focalizar com a lente de sua câmera Cónfax 1.1.2.

Esse conto reúne muitos elementos cinematográficos, explorando-os com um apelo imagético muito forte. A partir da sobreposição de vozes, tempo e planos narrativos, é possível identificar na história o poder que o produto exerce sobre seu criador, mostrando-o como uma obra viva que, mesmo após sua conclusão, presentifica e eterniza o relato.

Apesar de ser relativamente curta, a complexidade e importância dessa obra foram levadas ao cinema por uma adaptação de Michelangelo Antonioni em 1966 com o título de *Blow-up*, traduzido para o português como *Depois daquele beijo*. O filme explora a ideia de *zoom* proposta pelo conto, trabalhando a ampliação como uma distorção, no qual quanto mais se tenta ver, menos nítida fica a imagem (ORICCHIO, 2016). Essa obra ainda teve muita influência no mercado cinematográfico, pois mostrou ao cinema um novo conceito de autoria cinematográfica, marcando a década de 1960, e sugerindo uma nova modalidade fílmica. (MERTEN, 2016).

Nota-se, portanto, que o trânsito de influências não é unilateral, pois ao mesmo tempo que esses escritores utilizam a linguagem do cinema como recurso de produção literária, a literatura também tem servido ao cinema, não apenas como argumento, mas sugerindo-o técnicas de abordagem dos mais diversos temas.

Identifica-se, portanto, uma relação de continuidade entre os escritores acima descritos. Ricardo Piglia comenta que “A partir de Macedonio podemos falar de continuidade porque se vão definindo uma poética e uma série de laços e de relações entre tradições que constituem um grande momento da literatura

argentina.”¹⁶ (PIGLIA, 2016, p. 13, tradução nossa), que finalizaria com Cortázar, com a publicação de *Rayuela*.

Não se pretendeu limitar a teoria das influências a esses escritores e obras, pois há muitos outros nomes tão representativos quanto esses. No entanto, a brevidade da pesquisa exigiu que escolhas fossem tomadas e acredita-se que esses escritores possuam maior relevância para o objetivo central dessa pesquisa, principalmente por serem autores canônicos, que influenciaram as gerações posteriores. No estudo dessas influências trataremos agora da poética de Manuel Puig, sobre quem essa pesquisa versa.

2.2 A LINGUAGEM DO CINEMA COMO RECURSO NARRATIVO EM MANUEL PUIG

Em consonância com os autores citados anteriormente, Manuel Puig é o produtor de uma estética literária singular, baseada nos princípios da linguagem cinematográfica. Essas produções são os frutos de uma transformação cultural que ocorre na segunda metade do século XX, provocada pela crescente importância que os instrumentos de comunicação de massa passam a exercer no cotidiano argentino.

No texto literário, o reflexo desse novo comportamento será perceptível a partir da incorporação de materiais e linguagens alheios ao universo literário, que eram articulados à escrita como uma estratégia polissêmica (BRAGANÇA, 2010).

Os novos paradigmas instaurados pela indústria cultural vieram, paradoxalmente, aprofundar essa cisão entre “alta cultura” e “cultura de massas” na literatura, quando os romances, em nome de experimentalismos vanguardistas promoveram uma fissura na narratividade. (PIGLIA, 1990 apud BRAGANÇA, 2010, p. 25)

Entretanto, apesar de trilhar um caminho semelhante ao de seus antecessores, Manuel Puig não logrou seu reconhecimento imediatamente, pois teve que enfrentar os preconceitos relacionados a seu estilo de escrita, e, por muitos anos, teve sua escrita considerada de baixo prestígio devido à utilização de gêneros textuais cotidianos em suas produções, que o associou ao estilo *Kitsch*.

¹⁶ No original: A partir de Macedonio podemos hablar de continuidad porque se van definiendo una poética y una serie de lazos y de relaciones entre tradiciones que constituyen un gran momento de la literatura argentina

Apesar do talento de sua obra, o aproveitamento desses gêneros textuais cotidianos chocou muitos escritores e críticos da chamada alta Literatura, que julgaram que seu texto não deveria ser considerado como literário, pois a linguagem não condizia com essa qualificação.

Essa crítica é ainda pior por ter sido proferida por escritores vanguardistas que trabalhavam com o ideal da subversão estética por meio do experimentalismo linguístico. Dentre esses escritores, Borges foi o autor de uma dura crítica a Manuel Puig, publicada na revista *Crisis*, número XII, em 1969. Suas palavras foram “Nunca li Puig. Quando soube que havia escrito um livro intitulado ‘Boquinhos pintadas’, eu disse, que lixo.”¹⁷ (BARDAUIL, 1998 apud BRAGANÇA, 2010, p. 82-3, tradução nossa).

O não reconhecimento entre Borges e Puig mostra-se recíproco. Em 1979, em entrevista a Jorgelina Corbatta, Manuel Puig afirma que escrever literatura argentina é mais fácil que escrever literatura francesa, por exemplo, pois a França contaria com grandes nomes no que tange às produções literárias, como Flaubert ou Proust, enquanto que “Nós, nesse sentido, estamos a salvo, não temos esses gigantes, essas sombras tão tremendas.”¹⁸ (CORBATA, 2009, p. 256, tradução nossa). Apesar de não citar nomes, é perceptível que o autor também não reconhece Borges como basilar para a narrativa contemporânea.

Também Mario Vargas Llosa dirige uma crítica a obra de Puig, em 2001, em lembrança dos dez anos da morte do autor. O escritor peruano, após reconhecer a importância desse escritor para a literatura argentina, 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 Falkner [...] los grandes libros, a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras. (VARGAS LLOSA, 2001 apud BRAGANÇA, 2010, p.84)

A análise de Vargas Llosa desaprova exatamente os elementos que fizeram de Puig um escritor original, a exploração da imagem como recurso narrativo e a referência a outros textos, preferencialmente de outras artes. Apesar de negação do passado literário, Puig contribui para a revitalização do modo argentino de produção

¹⁷ No original: Nunca he leído a Puig. Cuando oí que había escrito un libro titulado ‘Boquitas Pintadas’, yo dije, qué basura.

¹⁸ No original: Nosotros, en ese sentido, estamos a salvo, no tenemos esos gigantes, esas sombras tan tremendas.

literária da segunda metade do século XX, requintando formas da cultura popular, assim como teria feito Borges no início do século, dando continuidade a uma tradição mesmo sem reconhecê-la como sua sombra.

Além da censura de seus colegas, a crítica profissional também rejeitou, por muito tempo, essa nova proposição de escrita, alegando não pertencer ao universo literário. Apesar de seu primeiro romance ter sido publicado apenas em 1968, Puig havia encaminhado três anos antes o original de *La traición de Rita Hayworth* para concorrer ao prêmio Biblioteca Breve. No entanto, o editor do prêmio, o poeta Carlos Barral, rechaçou a obra porque “[...] não era um romance como deveria ser, não a considerava propriamente literatura.”¹⁹ (GIORDANO, 2001, apud BRAGANÇA, 2010, p. 82, tradução nossa).

Alguns anos mais tarde, ao organizar uma avaliação intitulada “Diez años de literatura argentina”, a crítica Angela Dallepiane excluiu o nome de Puig, que já havia publicado dois romances, porque:

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 (GIORDANO, 2001 apud BRAGANÇA, 2010, p. 83)

Apesar dessa rejeição na América Latina, sua obra teve boa aceitação internacional, e ainda no final da década de 1960, o jornal *Le Monde* considerou a obra *A traição de Rita Hayworth* como um dos dez melhores romances publicados na França no período de 1968-69. Além disso, tanto esse primeiro romance quanto o segundo, *Boquinhos pintadas*, publicado um ano mais tarde, alcançaram invejáveis cifras de venda, principalmente no exterior, tendo sido traduzidas quase simultaneamente para o francês, português, italiano e inglês (BRAGANÇA, 2010).

Como mencionado anteriormente, o contexto argentino demora a aceitar esse novo estilo, pois ainda está preso aos ideais de canônicos do século anterior, que, mesmo após o *Boom*, possui uma compreensão bastante elitista sobre a cultura. Além disso, a obra de Manuel Puig “[...] surge no momento de maior prestígio do cânone, reafirmado por Borges que ditava uma medida para as letras argentinas.

¹⁹ No Original: no era una novela como debía ser, no la consideraba propriamente literatura.

Puig vem quebrar esta lei ao ingressar no caminho da experimentação com o mal gosto.”²⁰ (AMÍCOLA, 2002 apud CORBATTA, 2009, p. 165, tradução nossa).

De um modo geral, a crítica genética aponta que o preconceito argentino em relação a esse modelo iconográfico “[...] é embasado por uma espécie de iconofobia que previa a sujeição da imagem às letras.” (BRAGANÇA, 2010, p. 128).

A partir da década de 1990 isso começa a mudar, e a academia inicia o processo de reconhecimento dos autores que haviam ficado à margem nas décadas anteriores, valorizando justamente a aproximação com a cultura popular, alvo das antigas críticas. Ao contrário das reações anteriores, Beatriz Sarlo entende que Puig redescobre uma forma de representação social diferente daquela proposta pelos realistas, realizando uma literatura a partir da mimesis da língua, feita com o gosto popular próprio das representações dos gêneros de massa, como o cinema, o rádio e os romances sentimentais (SARLO, 2005, p. 37).

A opinião de Sarlo é corroborada por Lorenzo-Alcalá, no artigo intitulado “Apuntes para una estética pop (sobre las tres primeras novelas de Manuel Puig)”, no qual se lê que:

Cuando Manuel Puig se estrena de las letras con *La traición de Rita Hayworth*, ésta es saludada como *la mejor y auténtica novela pop latinoamericana*, al par que alguna crítica pretende descalificarla como un novelón perecedero, aislado dentro de la producción argentina “seria” 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* (apud BRAGANÇA, 2010, p. 84)

Assim, é possível perceber que há uma divisão entre uma recepção calorosa, que celebra a ruptura com os cânones a partir do diálogo da tradição com procedimentos inovadores, e uma recepção fria e indignada com a ousadia desse novo texto, que se assemelharia a um pastiche popularesco. É inegável, entretanto, que o autor não busca a submissão a nenhuma tradição literária,

Puig va más allá de la modernización narrativa en América Latina y rompe así con una larga tradición de asincronía respecto de las literaturas centrales. Se independiza desde sus comienzos de ese desajuste y escribe

²⁰ No original: surge en el momento de mayor prestigio del canon reafirmado por Borges que dictaminaba medida para las letras argentinas. Puig viene a quebrar esta ley al internarse en la senda de la experimentación con el mal gusto.

una literatura irreductible en su libertad respecto de la tradición nacional y los modelos extranjeros consagrados (SPERANZA, 2000, p. 31).

Essa insubordinação a uma tradição é um aspecto marcante da estética de Puig. Numa análise de sua obra completa, percebe-se que o escritor não enclausura sua tendência narrativa, e, apesar de ter um início muito marcado pelas propriedades cinematográficas, suas últimas produções já possuem uma abordagem mais intimista, retomando alguns elementos mais introspectivos do universo literário, sem perder, contudo, sua originalidade.

Em seu início, as referências de Puig estiveram muito claras no que concerne à aproximação de seu estilo de escrita com as produções da sétima arte. O primeiro ciclo de escrita, denominado por Corbatta (2009) como ciclo Coronel Vallejos, compreende as duas primeiras publicações, ainda no final da década de 1960. Essa localização é um duplo fictício para sua cidade natal, General Villegas, pois Puig se inspira nas pessoas que conheceu em sua infância, buscando lembrá-las a partir de suas memórias da infância.

Desse modo, o primeiro romance possui um caráter autobiográfico em aproximadamente noventa e cinco por cento (CORBATTA, 2009, p. 45). Essa obra trará, além dos procedimentos de narração cinematográficas, a influência que o cinema e outros gêneros de massas exerciam sobre a população do pequeno vilarejo onde morava, principalmente para ele que não aceitara os padrões sociais da época.

Em artigo publicado na *Revista Claudia*, em 1972, Puig afirma que “O cinema havia sido, para mim, uma espécie de escola especial que me ensinou, desde muito cedo, a compreender os problemas dos adultos, a ter uma visão de mundo, a conhecer a linguagem dos grandes.”²¹ (CORBATTA, 2009, p. 41, tradução nossa). É essa linguagem de que se valerá para explorar personagens que não se encaixam nos papéis que deveriam exercer, inclusive a si mesmo.

Así comenzó mi primera novela, *La Traición de Rita Hayworth*, que es un poco de mi infancia y la explicación de por qué yo estaba en Roma, a los treinta años, sin carrera, sin dinero y descubriendo que la vocación de toda mi vida – el cine – había sido un error, una cuestión neurótica y nada más. Había rechazado la posibilidad de tener una carrera lucrativa... todo lo había sacrificado por cuestión del cine, que al final se había demostrado

²¹ No original: El cine había sido para mí una especie de escuela especial que me había enseñado, desde muy chico, a comprender los problemas de los adultos, a tener una visión del mundo, a conocer el lenguaje de los grandes.

falsa. Escribir esta novela fue tratar de comprender el porqué de este fracaso. (SOSNOWSKI, 1973 apud CORBATTA, 2009, p. 45)

Assim, apesar de afirmar que o cinema fora o motivo de seu fracasso profissional até então, a sétima arte serve como inspiração e como *mise-en-scène* para sua primeira obra, sendo justamente o motivo de sua aclamação como escritor original.

Sua segunda obra, *Boquinhos Pintadas*, publicada em 1969, possui um viés um tanto diferente de sua produção anterior. Se inicialmente as personagens eram pessoas que não se encaixavam nos papéis sociais a elas destinados, a inspiração para o segundo romance foram as pessoas que haviam aceitado essas funções e, ao final de suas vidas, encontravam-se frustradas. O autor conta que, ao retornar ao vilarejo em 1967, e reencontrar as pessoas que havia admirado,

Estaban al término de sus trayectorias. [...] Al ver el punto de llegada de esta gente, toda muy frustrada, me animé a intentar escribir una novela, una interpretación de los hechos que me habían llenado de maravilla..., de esa gente que había creído en los cánones de una época, que habían aceptado las reglas del juego y les había ido, por lo general, muy mal. (SOSNOWSKI, 1973 apud CORBATTA, 2009, p. 51-2)

Apesar de ser chamada pelo escritor de “romance de folhetim”, *Boquinhos pintadas* subverte algumas características do gênero, principalmente no que concerne à tradição do final feliz, pois, nessa obra, o que se pretende mostrar é que essas são histórias cotidianas e banais, confirmando, de certa forma, a visão da sociedade de muitos países da América Latina de que a vida mostrada nos filmes de *Hollywood* seria uma opção à realidade vivida.

Essas personagens de classe média buscam a compreensão de sua identidade individual através da adesão às mídias de massa, imitando modelos considerados de prestígio, em busca de um ideal que não compartilham. Ao se referir a essas pessoas, Puig manifestou que “Me comove essa necessidade de enganar-se, porque têm necessidade de beleza sem nunca a ter visto. Apenas em figurinhas.”²² (CORBATTA, 2009, p. 54-5, tradução nossa), reforçando a ideia de que agem não por vontade própria, mas por ser um comportamento socialmente definido.

Apesar de ainda manter sua escrita muito próxima à linguagem cinematográfica, esses personagens estão mais ligados ao tango, principalmente

²² No original: Me conmueve esa necesidad de engañarse, porque tienen necesidad de belleza, sin haberla nunca visto. Solamente en figuritas.

com letras de Alfredo de Pera (CORBATTA, 2009), que iniciam cada capítulo invocando uma memória auditiva nos leitores. Os discursos de massa cumprem, assim, a função de alcançar o inconsciente das personagens, buscando expor seus desejos e fantasias, e principalmente, dando mostras do conflito em que se debatem.

Essa obra encerra o primeiro ciclo do autor, seguindo também uma ordem de mudança geográfica na vida pessoal de Puig. A terceira obra já está situada em Buenos Aires, explorando conteúdos mais abrangentes e personagens mais complexos que as primeiras inspirações do autor.

Apesar da grande rejeição ao primeiro romance, *Boquinhos pintadas* teve uma grande aceitação do público consumidor que esperava, nas próximas publicações, que Manuel Puig seguisse a mesma linha narrativa. A obra que inicia o ciclo Buenos Aires, no entanto, causa muita indignação dos consumidores, principalmente pelo seu teor altamente violento e sexual.

The Buenos Aires Affair, publicado em 1973, seu terceiro romance, portanto, fará uma investigação do “erro argentino”, tanto político quanto sexual (CORBATTA, 2009), que também poderá ser percebido no romance posterior, *O beijo da mulher aranha*. Essa investigação do erro busca abordar uma realidade cotidiana, encoberta pela religião e por uma definição de cultura europeia e americana que dita as regras da sociedade. Para tal intento, trabalhará a frustração sexual provocada pela regulação comportamental imposta pela igreja e sociedade, que poderia induzir a casos de violência extrema. Esse comportamento violento poderá ser percebido em *The Buenos Aires Affair*, na personagem Leonardo, cuja sexualidade sempre fora reprimida. Em relação ao erro político, Puig pretende expor a mediocridade de um sistema falho, trabalhado de maneira sutil no terceiro romance, e que se torna mais visível em *O beijo da mulher aranha*, com a prisão de Arrengui e, finalmente, com a morte de Molina.

A escolha do gênero narrativo pelo romance policial pretende criar “[...] a sensação de uma Buenos Aires reprimindo uma grande violência.”²³ (BARRACHINI apud CORBATTA, 2009, p. 65, tradução nossa).

Aparentemente, o crime a ser desvendado na narrativa será o desaparecimento da artista plástica Gladys, de dentro de sua residência e sob

²³ No original: la sensación de una Buenos Aires reprimiendo una gran violencia.

circunstâncias suspeitas. No entanto, esse é apenas um jogo criado por Léo, crítico de arte, para encobrir outro crime cometido no passado por ele. Ou seja, o gênero textual escolhido é mais um elemento utilizado para convidar o leitor a participar dessa investigação de um crime do qual é testemunha.

O enredo conta com recortes temporais diferentes, no qual será perceptível a influência da mudança de governo, principalmente desde a ascensão de Perón ao poder até sua queda. A compreensão do texto deverá ser realizada por meio da montagem dos elementos, colocando-os numa ordem para montar um quadro completo.

Além disso, o cinema retorna à narrativa por meio das epígrafes de cada capítulo, que reproduzem cenas de grandes filmes do passado, protagonizados pelas divas que tanto atraíam o autor.

O quarto romance, *O beijo da mulher aranha*, mantém uma relação de continuidade temática com a obra anterior. Nessa obra, há dois personagens chave para compreender a ideia da violência política e sexual. Molina e Arrengui estão presos pelos crimes de aliciamento de menores e ativismo político, respectivamente. Além da economia de personagens, o espaço é reduzido à cela de uma prisão, durante os meses de setembro e outubro, salvo o final quando Molina é posto em liberdade.

En apariencia, Puig ha consumado aquí un deseo que lo obsedía desde su primera novela: esfumarse totalmente como autor, desaparecer detrás de los personajes, a los que ya entonces dejaba librados a sí mismos en una autoexposición mediante monólogos interiores, cartas, composiciones escolares, diarios íntimos, diálogos. (CORBATA, 2009, p. 72)

O confinamento faz com que os protagonistas encontrem como passatempo a descrição de filmes por Molina, que os aproxima sentimentalmente. Molina é uma versão mais madura do que fora Toto, no primeiro romance, contando os filmes que assistira e buscando nas produções cinematográficas um escape da vida que o aprisionava.

O cinema, nesse caso, é parte da produção e da representação. É produção enquanto se vale da descrição breve, da exploração da imagem e dos planos que se mesclam; é representação quando assume o papel de libertação, transformando a cela de uma cadeia comum numa ilha particular, onde as personagens aprenderam o respeito e amor mútuo.

Essas quatro primeiras obras estão intimamente ligadas com o universo cinematográfico, seja no aspecto linguístico ou na influência que essa mídia exerceu na segunda metade do século XX. A segunda fase, que se encerra em 1976, é substituída por uma escrita mais reduzida, proposta iniciada pelo último romance, que mergulha cada vez mais no íntimo de suas personagens.

Apesar de manter alguns argumentos das obras anteriores, Puig insere uma nova problemática nos romances do terceiro ciclo, o exílio. Em 1973, sua obra *The Buenos Aires Affair* fora proibida pela censura argentina, e a perda do leitor argentino o incomoda bastante. Se mantém distante de seu país por medo de iniciar um processo de autocensura inconsciente, iniciando assim o ciclo americano.

Púbis angelical (1981b) é o primeiro romance que transcorre fora do território argentino. A protagonista, Ana, é uma argentina exilada no México, e está confinada numa clínica médica, espaço onde a narrativa se ambienta. Através das visitas que ela recebe de sua amiga Beatriz e seu antigo amante Pozzi, e do diário íntimo que mantém é possível descobrir seu passado e acompanhar os conteúdos de sua mente.

O tema central do romance é o despertar da consciência feminina, algo que Puig já viera trabalhando nas outras narrativas, mas não de maneira tão intensa. Há dois planos narrativos que se sobrepõem, a realidade do hospital e o duplo projetado por Ana em seus sonhos. Nessa obra, há a continuidade da investigação sobre o erro político e sexual que havia sido iniciada com *The Buenos Aires Affair*, explorando, por meio dos medos de Ana, a objetificação da mulher na sociedade da época, e o que se esperava dessa entrega.

A partir desse romance, Puig propõe uma renovação de sua técnica narrativa, começando a gravar conversas reais e incorporando-as em seus romances (PIGLIA, 2016). O escritor dá voz a personagens que desenvolvem determinado ponto de vista sobre os problemas que gostaria de aclarar, afirmando que não assumiria o lugar de fala, pois isso exigiria uma pesquisa muito abrangente (CORBATTA, 2009). Em vez disso, a seleção de alguma figura cotidiana que pudesse falar com liberdade sobre sua compreensão de tal problema plantea uma investigação mais intimista, assumindo um lugar de enunciação, como afirma o próprio autor:

Escribo novelas porque hay algo que no comprendo, un problema muy especial, y entonces se lo achaco a un personaje, a un tercero, y – de ese modo – a través de ese personaje trato de aclararlo. La génesis de toda mi

obra ha sido ésta, no me atrevo a enfrentar el problema directamente porque sé que hay defensas inconscientes, hay frenos que no me dejan llegar a ciertos enfrentamientos dolorosos. En cambio, a través de un personaje es mucho más fácil, todo se puede ver con mayor facilidad, y como todos mis problemas son bastante complicados siempre se me ha hecho necesario toda una novela para desarrollarlo. (CORBATTA, 2009, p. 102)

É assim que Puig produz o diálogo entre Ana e Pozzi, quando esse último a explica sobre o processo peronista argentino. O autor assumiu o lugar de Ana e encontrou alguém que lhe respondesse essas perguntas, preparando assim o diálogo que compõe a narrativa. Essa será também a principal estratégia utilizada para a produção de seu sexto romance, *Maldición eterna quem ler estas páginas* (1980), ambientado nos Estados Unidos da América.

O diálogo passa a ocupar quase toda a narração, com exceção de uns poucos capítulos, o que assemelha a obra a um teatro escrito (CORBATTA, 2009), gênero no qual também teve sua contribuição com a adaptação de *O beijo da mulher aranha* em 1983, além de algumas outras, como *Bajo um manto de estrelas* (1983) e *Mystery of the Rose Bouquet* (1988). A história do senhor Ramirez, argentino de 74 anos de idade, preso por questões políticas e encaminhado ao país norte-americano pela comissão de direitos humanos, vai se desvendando ao longo de sua interação com Larry, seu acompanhante no hospital onde se encontra.

É como se o idoso pudesse reviver sua vida pelas respostas que suga de seu companheiro de conversa, “Larry se converte assim no instrumento que o senhor Ramírez utiliza para lembrar seu próprio passado: a relação com seus próprios pais, o descobrimento do sexo e a perda da virilidade, a submissão a pressões do sistema sobre o indivíduo.”²⁴ (CORBATTA, 2009, p. 107, tradução nossa).

As muitas limitações desse romance encaminham a narrativa a um nível psicológico, substituindo as ações pela memória destas. As alucinações do senhor Ramírez comprovam o caráter intimista da obra que havia sido iniciado no romance anterior.

Os meios massivos continuam sendo utilizados, mas como um meio de expressão dessas personagens que não conseguem falar por si próprias, buscando no cinema, radionovela e tangos a expressão de seus sentimentos mais íntimos. Essa mudança de caráter narrativo faz com que Puig busque uma forma narrativa

²⁴ No original: Larry se convierte así en el instrumento que el señor Ramírez utiliza para recobrar su propio pasado: la relación con sus propios padres, el descubrimiento del sexo y la pérdida de la virilidad, el sometimiento a presiones del sistema sobre el individuo.

diferente, reduzindo a utilização de recursos cinematográficos, característica que tanto marcou o início de sua obra.

Essa nova fase de escrita representa um escritor fora de seu país, convivendo com as limitações linguísticas e a solidão do exílio, em busca de uma identidade que ficara perdida.

Esse modelo de história que surge a partir de relatos reais é também inspiração para seu sétimo romance, *Sangue de amor correspondido* (1982), ambientado no Brasil, nova residência do autor desde 1981. O enredo foi inspirado no relato de um pedreiro que fora contratado para fazer reformas no apartamento do autor, o qual a princípio teria atraído Puig pela sonoridade de sua fala, mas que acabou oferecendo também o estilo de escrita, com a sobreposição de versões contraditórias do mesmo episódio.

Apesar de ainda trabalhar argumentos semelhantes aos utilizados em suas primeiras produções, o poder relacionado ao sexo e os papéis sociais atribuídos a cada gênero, por exemplo, a influência cinematográfica dá lugar a outros elementos da cultura popular.

Finalmente, sua última produção, *Cae la noche tropical* (1988), ainda aborda, mesmo que indiretamente, a ditadura militar argentina, explorando temas como a solidão e a tristeza a partir da conversa entre duas senhoras argentinas de oitenta anos, que estão morando no Rio de Janeiro. Assim como em seus romances anteriores, Puig utiliza o diálogo como um recurso recorrente, evitando a utilização de um narrador em terceira pessoa.

Em suma, durante os anos que durou sua produção mais significativa, o autor passa por um processo de remodelamento narrativo, influenciado pelos temas que lhe serviam de inspiração. Sua primeira fase, ainda ligada ao seu passado, tem como argumento o povo simples de uma pequena cidade, seus conflitos e a fuga para uma realidade mais atraente com o cinema de Hollywood. Também, a base que construiu trabalhando com a sétima arte é mais perceptível, estando ainda muito ligado a ela devido à ausência de referentes literários.

Após a primeira mudança espacial, tem-se personagens mais complexos, residentes na capital, cujos problemas e frustrações têm origens mais inquietantes. Há um distanciamento da linguagem cinematográfica, apesar de que sua influência

ainda é muito perceptível, principalmente em uma espécie de *mise en abyme* ou de intertextualidade.

Finalmente, o último ciclo evidencia um afastamento gradativo entre a escrita de Puig e a sétima arte, percebendo o surgimento de um viés mais intimista. Também é perceptível a redução na utilização de gêneros textuais populares. No quinto romance ainda há excertos de diários e diálogos que devem preencher as lacunas, e as histórias paralelas auxiliam na compreensão introspectiva de Ana. Esses procedimentos são reduzidos ao diálogo, muito próximo a um monólogo nas duas últimas obras, pois uma das personagens tem interação mínima enquanto a outra discorre livremente sobre seus sentimentos.

O viés mais intimista trabalhado pelo autor argentino nessas produções finais está ligado à ausência de seu país e a uma busca de identidade que começa a ganhar contornos difusos devido à ausência e solidão.

Portanto, uma vez que este trabalho se debruça sobre as transferências entre as linguagens literária e cinematográfica, a escolha das obras para análise deter-se-á nos dois primeiros ciclos de produção do autor, analisando as obras que dão início a cada ciclo, *A traição de Rita Hayworth* e *The Buenos Aires Affair*.

A aproximação entre as duas linguagens é uma possibilidade devido a alguns procedimentos utilizados que subvertem a estrutura tradicional da narrativa escrita, como o modo de enunciação, a apresentação do argumento e o cuidado na escolha e descrição das cenas.

Destes muitos métodos, o jogo com o papel do narrador foi considerado como uma das marcas mais inovadoras de sua obra, subtraindo-o enquanto entidade controladora, ao passo que transfere às personagens o direito à fala. Piglia (2016) considera que essa é a chave da renovação que o autor propõe à literatura contemporânea, incorporando uma tendência em relação ao relato documental em detrimento da narrativa de ficção, que será incorporada em produções de diversos países, abarcando quase todas as línguas estrangeiras.

Proposição da vanguarda francesa, Manuel Puig, mesmo sem uma experiência literária, é um dos escritores que incorpora essa técnica na literatura argentina, na qual o narrador perde sua força, assemelhando-se às iniciativas do *Nouveau Roman*, propostas por Alfredo Margarido, de que:

[...] o que importa no romance não é já o seu condicionamento aos valores aceites, mas antes a violência exercida sobre os modelos essencialistas do romance burguês que o leitor espera como uma validação do seu próprio mundo, onde os valores "são" imutáveis. (...) Recusando-se a ser o elemento redutor de uma consciência alienada, o romance ganha para si (e em si) uma forma muito peculiar, que decerto o torna impopular, pois o seu consumo não é já um 'divertimento', antes exige a revisão contínua dos processos intelectuais e das formas de alienação que pesam sobre a sociedade. (MARGARIDO; PORTELA FILHO, 1962, p. 27)

Com o distanciamento do narrador, o olhar do leitor passa a ser regulado pelos recortes de cenas e da montagem, buscando a identificação com as personagens por meio da intensificação de emoções (BRAGANÇA, 2010, p. 62), e propondo uma remodelação dos padrões literários latino-americanos, que ainda perduravam após o *Boom* argentino.

A nova narrativa latino-americana efetuou uma constante e profunda crítica da representação, valorizando técnicas que lançaram mão de monólogos interiores, multiplicação de narradores, proliferação de pontos de vista, reconstruindo um eixo polifônico de discurso e denunciando o mundo empírico das aparências. (BRAGANÇA, 2010, p. 100)

Tempo e espaço deixaram de ser necessariamente definidos, deixando o leitor numa espécie de hiato que será preenchido pelos constantes diálogos entre as personagens. Puig inicia esse procedimento já em seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth*, descentralizando os protagonistas e propondo rupturas na estrutura formal, mudando constantemente de foco narrativo (PIGLIA, 2016, p. 130). Os diálogos contraditórios propõem interpretações que o leitor deverá analisar por meio de uma atitude crítica, a fim de compreender a essência dessas personagens, o que será melhor trabalhado no próximo capítulo.

Em seu quarto romance, *O beijo da mulher aranha*, esse recurso será novamente utilizado, mas de uma maneira mais aproximada, pois são os próprios personagens que oferecem os fragmentos através de sua conversa cotidiana.

A narração desse romance, que inicia com um *mise en abyme* dos filmes que Molina conta, demonstra um recurso muito caro às suas produções: o cinema como conteúdo de suas produções escritas. Não é apenas na questão estrutural que a sétima arte contribuirá, mas auxiliará como componente narrativo que, mesmo sem uma relação explícita, aprofunda o enredo.

A descrição que inicia a obra propõe a construção de um quadro mental através de descrições curtas, conduzindo o leitor a um zoológico, onde está Irina. No

entanto, esse ambiente relatado não se relaciona de modo algum ao real espaço em que estão as personagens.

É possível, no entanto, identificar essa informação através do diálogo que interrompe a narrativa de Molina. A primeira referência ao ambiente é feita mais adiante nas primeiras páginas, de maneira fragmentada, dando ao leitor o primeiro indício do ambiente:

- Desculpa, tem água na jarra?
- Sim, enchi quando abriram para ir ao banheiro.
- Ah, então está bem.
- Quer um pouco? Está boa, fresquinha.
- Não, assim amanhã não há problema com o chimarrão. Continua.
- Mas não exagera. Chega para o dia todo.
- Mas você não deve me habituar mal. Me esqueci de trazer quando abriram a porta para o banho de chuveiro, se não é você se lembrar nós ficávamos sem água. (PUIG, 1981a, p. 11)

Alguns elementos do diálogo inferem um confinamento, como o racionamento da água e alguém que abre a porta. A confirmação é oferecida mais à frente quando Molina diz “te contei que estou aqui por corrupção de menores” (Ibidem, p. 18), oferecendo a ideia de um crime, e, por associação, da cadeia.

Nesses casos, há um afastamento total da figura do narrador, deixando o leitor à mercê das personagens, e forçando-o a construir um quadro mental a partir da colagem dos muitos elementos que lhe serão oferecidos de maneira fragmentária.

O primeiro filme contado pode parecer, a princípio, apenas uma distração às personagens e também ao leitor, mas tem como temática uma transformação que se quer evitar. Desse modo, o enredo do filme antecipa uma situação da narrativa de Puig, a transformação que ocorrerá tanto em Molina quanto em Valentín, decorrente de sua convivência e, por fim, paixão (PIGLIA, 2016). Assim, não se deve negligenciar a leitura desses fragmentos externos, pois são significativos para uma leitura mais aprofundada.

É assim também que ocorre a contextualização em *Púbis angelical*. O livro começa com uma descrição de um ambiente “Por entre as rendas do cortinado, infiltravam-se os raios de luar, deles se embebendo o cetim do travesseiro. A mão da recém-casada, encostada nos cabelos pretos, oferecia a palma indefesa.” (PUIG, 1981b, p. 7). Essa descrição, no entanto, não pertence ao cenário principal, mas a um dos sonhos de Ana, ou seja, também inicia com um *mise en abyme*, que mais

tarde se descobrirá ser um duplo da personagem principal. O ambiente real aparecerá mais tarde através de um diálogo entre Ana e sua amiga Beatriz.

- Chegando em casa, recebi o seu recado. E vim depressa.
- Não se assuste, Beatriz, não é nada terrível.
- Não estou assustada. Mas por que a pressa?
- Por nada. Ou melhor, sim, senti-me muito deprimida porque perdi a confiança nesse médico. Gostaria de ir para outra clínica.
- Ana, é preciso pensar muito nisso. Se você foi operada aqui, já está nas mãos deles.
- Estou, sim. (PUIG, 1981b, p. 12)

Nesse caso, o diálogo deixa claro tanto o ambiente quanto a situação em que a personagem encontra. É também possível compreender o sentimento de Ana através de sua resignação final com “Estou, sim”. Lembrando que esse romance já pertence ao último ciclo do autor, percebe-se uma aproximação ao caráter intimista de suas últimas obras, o que não se pode encontrar no excerto de *O beijo da mulher aranha*, por exemplo.

O apagamento do narrador apresenta o desafio da subjetividade. É importante que a história não se concentre apenas na visão de uma personagem, por isso Puig insere várias vozes no texto, que confirmarão ou contestarão o que foi dito por outra.

Nos romances de Manuel Puig, a dessacralização da palavra escrita operada pela imagem iconográfica acompanhava a dissolução da tradicional figura do narrador. [...] a narração de vozes dilaceram (sic) a univocalidade e promovem uma politonalidade do texto capaz de proporcionar a multiplicação do espaço do discurso, na qual textos da cultura popular, possuidores de modelos desprestigiados, contribuem para uma desmitificação da própria literatura. (BRAGANÇA, 2010, p. 134)

A princípio, essa pluralidade de vozes seguiria um padrão de enunciação, mas Manuel Puig acreditou que pareceriam todas iguais (CORBATTA, 2009). Sua recusa em usar a terceira pessoa o levou a buscar outros meios de dar voz às personagens, usando assim gêneros textuais cotidianos, no caso, essa linguagem de segunda mão que o associou ao *Kitsch*.

Surgieron así los monólogos interiores, que, en un determinado momento, amenazaron con repetirse, con volverse reiterativos, y así se volvía casi imposible diferenciar al adolescente, al viejo, a dos personajes de la misma edad, sexo, misma clase social. Entonces se me aconsejó que diversificara la técnica. Debía dejar el monólogo interior y usar otros medios. ¿Qué hacer? ¿Usar una tercera persona? ¡Jamás! No podía asumir esa responsabilidad. Salí del paso imitando la escritura de esos personajes: en vez de reproducir su habla, ver cómo ellos habían escrito una carta, un diario íntimo, una composición escolar. (CORBATTA, 2009, p. 262)

Esses textos que compõe o enredo são dispostos de tal maneira que o leitor precisa realizar uma montagem. Há então um processo de bricolagem, como foi defendido por Strauss, em que se trabalha com os materiais já prontos, extraíndo-os de seu contexto original para que criem um novo significado em sua relação com outros objetos. De uma maneira literária, Puig explica esse trabalho pela figura de Gladys (*The Buenos Aires Affair*), que recolhe materiais trazidos pela maré para compor seus quadros.

Aquela noite me senti mais sozinha que nunca, tomada de desespero voltei ao chalé e tive, entre delírios, a inspiração. Não pude dormir, às cinco horas o amanhecer surpreendeu-me na praia, recolhendo pela primeira vez os detritos que a maré deixara na areia. A ressaca, atrevia-me só a amar a ressaca, outra coisa seria pretender demais. Voltei para casa e comecei a falar – em voz bem baixa para não acordar mamãe – com um chinelo esquecido, com uma touca de banho em frangalhos, com uma folha de jornal rasgada e comecei a tocá-los e escutar suas vozes. **A obra era essa, juntar objetos desprezados para compartilhar com eles um momento de vida, ou a própria vida.** Essa era a obra. (PUIG, 1985a, p. 103, grifos nossos)

Nessa entrevista imaginária que a personagem dá à revista novaiorquina de moda, *Harper's Bazaar*, há uma explicação da construção narrativa do escritor argentino, recolhendo os gêneros de massa desprezados pela elite enquanto cultura, e representando, a partir deles, a vida dessas pessoas.

Estes objetos de colagens não funcionam apenas como elementos ilustrativos do discurso, como mera citação referencial na boca de personagens ou situações criadas, mas conduzem as vozes que costuram a narrativa. É através do deslocamento de seu discurso original, como o material descartado e aproveitado pelo *bricoleur*, que estes textos de espessuras e naturezas diferentes são recolocados na composição da narrativa e rearticulados em relações intertextuais que produzem novos sentidos. Este procedimento discursivo semelhante à colagem faz com que os elementos sobrepostos que constituem o todo escondam alguns fragmentos e revelem outros, numa complexa composição textual. Além disso, esse texto final, assim como na obra da *pop art*, só pode ser percebido com uma certa distância. (BRAGANÇA, 2010, p. 119)

A variedade de gêneros utilizados que inclui cartas, diários, redações escolares, relatórios policiais, ligações telefônicas, entre outros provenientes do cotidiano torna-se a marca das produções do argentino e podem ser encontradas em muitas produções posteriores, não apenas dos escritores do mesmo país. Isso mostra como essa inovação ofereceu à literatura uma estratégia eficaz ao

preenchimento de uma lacuna de representação, a polifonia característica do novo contexto surgido junto com a sociedade pós-moderna.

Destarte, a chegada de Manuel Puig ao universo literário corrobora com um movimento que com os papéis determinados de autor, obra e cânone, rearticulando a percepção de literatura, reconhecendo sua relação intertextual com as práticas cotidianas.

Dentre esses muitos recursos intertextuais, o cinema surge com força maior, apostando na influência da imagem para a produção literária. Isso se deve, primeiramente, à interferência dos produtos da indústria cultural na vida dos indivíduos representados por Puig em suas obras. O universo das estrelas hollywoodianas ocupava um espaço social bastante representativo, principalmente por meio do *star-system*²⁵, que aproximava as musas das produções cinematográficas à vida cotidiana.

Essas estratégias mercadológicas auxiliaram no aprazamento do cinema no imaginário social, e, conseqüentemente, na valorização da imagem como recurso narrativo. Desse modo, como um recurso complementar à ausência do narrador, as descrições são realizadas de maneira objetiva e sucinta, explorando as imagens, o que evoca os movimentos de uma câmera cinematográfica.

Em todas as entrevistas que foram realizadas com Manuel Puig, o autor reitera que sua influência é cinematográfica. Isso pode ser percebido na forma como descreve situações, que se assemelha muito a um roteiro de cinema, usando descrições breves, mais passíveis de que ocorra a hipotipose.

Essa técnica é perceptível em todas as obras dos primeiros ciclos, aproximando o autor de um diretor cinematográfico, que se apaga em importância, mas que sabemos estar controlando esses movimentos e mostrando apenas o que lhe interessa. Por isso, as cenas são como fotografias, dispostas para que sejam vistas, revelando a superfície de algo maior, e dispostas numa ordem a ser a incorporada. Isso transmite a falsa ideia de uma linguagem que ocorre sem a mediação do narrador, pois mesmo a omissão é uma escolha, “Claro que eu, ao

²⁵ A ideia de sucesso pelo *star-system* combina quatro elementos fundamentais: a ideia de que o astro era uma pessoa comum antes de alcançar a fama; a noção de que esse sujeito teria algum talento especial que fora reconhecido; a sorte de ter encontrado a pessoa certa que fizesse esse talento deslanchar; e, finalmente, a ideia de que para ter sucesso é preciso muito trabalho e dedicação. Esses elementos combinados serviriam para transmitir uma ideia ambígua de que a estrela é ao mesmo tempo uma pessoa comum e alguém especial (BRAGANÇA, 2010, p. 67)

escrever o álbum, vou anotar o que me interessa e vou deixar passar outras coisas.”²⁶ (CORBATTA, 2009, p. 264, tradução nossa), por isso a aproximação com a direção cinematográfica.

O romance *Boquinhos Pintadas* utiliza muito esse procedimento narrativo acompanhando as cartas que são escritas. Essa descrição auxilia na compreensão do contexto narrativo, além de que confirmam a veracidade das informações, haja vista que o gênero utilizado possui uma carga subjetiva muito grande e não exige a veracidade das informações.

As cartas de Juan Carlos, por exemplo, não demonstram o fato de ele ser um conquistador. Quem entrega essa informação é essa espécie de narrador câmera, que capta as reações do personagem além da falsidade de sua escrita. No sétimo fascículo, há algumas cartas que o personagem escreve, sem nome de destinatário, com a saudação de “Minha querida”, ao que pode se entender que seja Nenê, finalizando com dizeres como “Te espera, impaciente, e te beija muito, teu Juan Carlos” (PUIG, 1976, p. 86). No entanto, a câmera registra a seguinte informação

Sob o sol da varanda, arruma seus rascunhos, empurra o cobertor para um lado e deixa a espreguiçadeira. Dirige-se ao quarto número quatorze. *No corredor, troca um olhar quase imperceptível com uma jovem enfermeira.* O doente do quarto quatorze recebe-o com alegria. Em seguida, dispõe-se a corrigir três cartas: a primeira – apenas meia folha – *dirigida a uma senhorita*, a segunda – de duas folhas – *dirigida à irmã*, e a terceira – de seis folhas – *dirigida a outra senhorita.* (ibidem, p. 87, grifos nossos)

Apesar das juras de amor, há pelo menos duas senhoritas recebendo cartas, Nenê e Mabel, e além disso, os olhares furtivos com a enfermeira indicam que Juan Carlos está em outro envolvimento na clínica. A expressão da câmera confirma o personagem como uma espécie de Don Juan conquistador, negando o amor e saudade que ele afirma sentir em suas cartas.

É presumível que a palavra ‘imperceptível’ seja utilizada com uma certa ironia, considerando-se que a câmera registra essa informação e a escancara ao leitor. Assim, a ideia de uma câmera imparcial pode ser refutada tendo em vista que amplia detalhes mínimos, enquanto negligencia outras ações maiores, compatibilizando-se com a fala de Puig citada acima.

Ademais, as frases curtas auxiliam na construção de um quadro mental. Quando o narrador fala “empurra o cobertor para um lado e deixa a

²⁶ No original: Claro que yo, al escribir un álbum, voy a anotar lo que me interesa a mí y voy a dejar pasar otras cosas.

espreguiçadeira”, ele quer evocar no leitor uma memória cotidiana, fazendo-o imaginar a cena descrita como se a estivesse vendo em uma projeção cinematográfica. Isso ainda é reforçado pela utilização de verbos no tempo presente, impondo um ritmo dinâmico que transmite a ideia de que as ações estão acontecendo no momento que se lê.

A escolha desse tempo verbal força o autor a buscar alternativas para as cenas pertencentes à memória, ou seja, ao passado. Esse espaço será preenchido pelos diversos gêneros textuais utilizados, capazes de promover uma sensação de *flashback* sem comprometer o estilo da narrativa, como ocorre com a condenação de Molina em *O beijo da mulher aranha*.

O romance não se preocupa em descrever as ações que levaram os prisioneiros à cela, por isso o leitor precisa compreender esses fatos a partir do diálogo entre as personagens. No entanto, o capítulo oito inicia com a leitura de um relatório penitenciário no qual estão descritos os crimes pelos quais houve a condenação, assumindo um discurso deslocado da ordem cronológica, ou seja, um retorno à *mise-en-scène* anterior ao início da narrativa.

Com efeito, a cronologia das produções de Puig não seguem a ordem comum. Nos dois primeiros ciclos são utilizadas várias artimanhas de retorno ao passado, e “a linguagem não se concebe num único plano, mas como um sistema de planos que se inter cruzam.” (BRAGANÇA, 2010, p. 134). Assim, passado e presente, realidade e ficção, pessoal e coletivo se harmonizam numa unicidade cujo resultado é a riqueza da produção puigiana.

Comparando com algumas produções cinematográficas dos diretores admirados por Manuel Puig, é possível perceber inclusive uma repetição de estratégias, como um movimento de câmera ou um posicionamento narrativo. É o que acontece com uma das cenas iniciais de *The Buenos Aires Affair* e o filme *Psicose* (1961) de Hitchcock, por exemplo, ou a aproximação de seu estilo com o filme *Dishonoured* (1931), de von Sternberg (CORBATA, 2009), resquícios de uma linguagem que sempre o seduziu.

Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción – las películas de Hollywood – y que la realidad del pueblo era una película de ‘clase B’ que yo me había metido a ver por equivocación. (CORBATA, 2002, p. 40-1)

Por isso, além da estrutura formal, o cinema também influi no conteúdo das produções. As personagens puigianas cresceram sob a influência de Hollywood e são vistas, pelo autor, como participantes dessas produções nas quais predomina o mau gosto.

Além de consumirem e imitarem essas formas desprestigiadas de cultura, Manuel Puig consegue traduzir seus sentimentos pelas letras de boleros, ou trechos de filmes, usando as mídias populares como um intensificador semântico, enquanto homenageia as grandes musas das décadas de 1930 e 1940.

Em síntese, a literatura de Puig prenuncia um novo caminho à literatura mundial, pautando novas discussões por meio da utilização da cultura de massa, que fora inicialmente tão rejeitada pelos críticos. O autor argentino problematiza várias questões da sociedade, principalmente no que diz respeito ao território limítrofe de muitas classificações que já não correspondiam à realidade.

Nesse sentido, a linguagem cinematográfica surge como uma opção à reestruturação de padrões literários, forçando a entrada desses gêneros desprestigiados à chamada alta cultura, tanto na questão semântica quanto estrutural.

Dessa possibilidade de diálogo surge também a noção de polifonia, descentralizando o poder do narrador para oportunizar às personagens marginalizadas um lugar de enunciação de destaque, como num discurso direto. Assim, vemos que as transferências entre as linguagens desempenharam um papel basilar para a reestruturação de um sistema literário, questionando e derrubando tradições seculares, em prol de uma produção literária mais representativa do cotidiano popular.

3 CINEMA E PROCEDIMENTOS FÍLMICOS COMO ARTIFÍCIO NARRATIVO NAS OBRAS DE MANUEL PUIG

Apesar de terem publicação temporalmente próximas, *A traição de Rita Hayworth*, doravante ATRH, e *The Buenos Aires Affair*, doravante TBAA, possuem temática e estilo de escrita diferentes. São duas realidades bastante divergentes que se encontram nos questionamentos que Puig insere sobre a noção de poder na sociedade argentina da segunda metade do século XX.

É necessário lembrar que as duas obras são produtos das décadas de 1960 e 1970, momento em que a literatura latino-americana passa por uma reestruturação formal, redefinindo as fronteiras entre gêneros e mídias, e colocando em xeque as noções de centralidade do discurso e de hegemonia cultural.

Desse modo, as produções literárias iniciam a investigação entre os resultados adquiridos por meio da extrapolação dos limites entre as formas de arte ou manifestações artísticas, assimilando dois ou mais campos culturais para a criação de um produto novo. No caso dessas duas obras escolhidas, o cinema surge como um recurso predominante para a construção narrativa, explorando a imagem como elemento basilar para a leitura e convidando o leitor a participar do processo de construção da obra.

Essa tendência foi analisada e resumida por Umberto Eco na obra *Sobre a Literatura*, sob o nome de *Hipotipose*, como já mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação. Apesar de ser tratada pelo semiólogo como uma estratégia de representação do espaço, a hipotipose, como já mencionado anteriormente, é uma técnica que conduz o leitor a imaginar aquilo que lê, por meio da utilização de descrições que remetam a imagens já conhecidas pelo leitor.

No que concerne ao caráter cinematográfico que se pretende mostrar a partir da análise das obras de Manuel Puig, evocar uma imagem mental é algo que já foi consolidado no leitor desde o início das produções literárias, e foi ainda mais impulsionado com o surgimento do cinema. Considerando-se que a hipotipose não é um recurso formal pré-determinado, mas “técnicas múltiplas, não redutíveis a uma fórmula ou instrução” (ECO, 2003, p. 171), muitos procedimentos da linguagem cinematográfica, quando adaptados à literatura, desempenham a função de conduzir a imaginação do leitor a um ponto em que este possa visualizar as cenas que lê,

construindo uma imagem completa, como se estivesse assistindo a alguma produção cinematográfica.

Tendo em conta as elaborações propostas por Eco, as contribuições de Cruz a respeito da linguagem dos roteiros, assim como outros importantes pesquisadores sobre cinema e literatura, este trabalho propõe-se agora a analisar os dois romances aqui apresentados em sua relação dialógica com o cinema, traçando os principais pontos de encontro entre as duas mídias. Essa relação será trabalhada em seu nível interno, com a inserção de estratégias descritivas emprestadas do cinema, bem como em sua relação externa, ou contextual, quando o cinema serve como inspiração temática ao autor, ou interfere na narrativa em sua relação contextual.

Assim, parte-se de uma leitura sobre a construção formal, observando as estratégias cinematográficas utilizadas por Manuel Puig em sua escrita, do mesmo modo que já fora brevemente analisado em Borges, Cortázar e Sábato, no segundo capítulo desta dissertação. Dessa forma, espera-se demonstrar como a vivência do escritor e sua formação enquanto espectador pode influenciar também sua escrita posterior (VILLAREAL, 2001).

Posteriormente, será observado como a temática cinematográfica influencia o aspecto extradiegético, por exemplo, na escolha dos títulos; e como o cinema afeta a compreensão da leitura da obra, ora numa relação intertextual, como ocorre no romance ATRH, com a constante referência à sétima arte pelas personagens, ora como ilustração do que está por vir, como nos epílogos de TBAA. Ademais, busca-se compreender como as escolhas do autor em relação às obras citadas interferem na compreensão do enredo em si.

3.1 RECURSOS CINEMATOGRAFICOS COMO ELEMENTOS ESTRUTURAIIS NA OBRA DE MANUEL PUIG: *A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH* E *THE BUENOS AIRES AFFAIR*

Os cinco anos que separam a publicação das duas obras de Manuel Puig escolhidas para análise nesta pesquisa apresentam também uma diferença significativa no que concerne à estética narrativa do escritor argentino. Primeiramente, é necessário lembrar que, como ATRH começou a ser escrita em

1962 (PUIG, 1985b), a distância temporal de produção dessas obras é ainda maior.

Ademais, um estilo literário começa a ser consolidado na escrita do autor após a publicação de seu segundo romance, *Boquinhos Pintadas* (1969), que vendeu milhares de exemplares, além das diversas traduções para outros idiomas.

Desse modo, é possível perceber que sua escrita apresenta um movimento de transformação técnica, e, apesar das muitas características que se mantêm em suas obras, como a presença do cinema e a análise social, há uma diferença significativa entre as produções de cada ciclo do autor.

Analisando pela perspectiva da inovação estética, tanto ATRH quanto TBAA apresentam muitos traços que carregam a ideia de hibridização como proposta por Linda Hutcheon (1991). O cinema, apesar de não ser o único, é um dos principais pontos de encontro intermidiáticos que poderá ser percebido, de maneiras distintas, mas sempre como um referente para a compreensão da obra.

No que se refere à linguagem, será possível perceber, através dessa breve análise, como a obra inicial do argentino, ATRH, se constrói, principalmente, por meio do princípio de colagem, ignorando um possível enredo a ser desenvolvido, e sobrepondo várias vozes de modo que, ao final, seja possível conceber a percepção de totalidade. Essa primeira obra apresenta apenas escrita em primeira pessoa, variando os gêneros textuais para a narração.

O terceiro romance do autor, TBAA, é composta por uma variedade maior de procedimentos, inclusive a inserção de narração em terceira pessoa que fora evitada pelo autor ao produzir o primeiro romance. Além disso, ao contrário da produção anterior, TBAA segue um enredo e se classifica como um romance policial, elevando a discussão social para a análise de problemas que o autor considera maiores na sociedade argentina.

A tabela a seguir resume os procedimentos utilizados pelo autor nos dois textos analisados e será utilizado, posteriormente, nesta discussão.

Tabela 1: Procedimentos narrativos utilizados nas obras de Manuel Puig

CAP.	A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH	THE BUENOS AIRES AFFAIR
PRIMEIRA PARTE		
1	Diálogo entre os familiares de Mita	Narrador em terceira pessoa - onisciente
2	Diálogo entre as empregadas de Mita	Narrador em terceira pessoa - câmera – evocação de imagens espaciais
3	Monólogo interior de Toto	Narrador em terceira pessoa –

		flashback da vida de Gladys
4	Diálogo de Choli e Mita/ Omissão da voz de Mita	Fluxo de consciência de Gladys/ fragmentos de diálogo entre Gladys e a mãe/ narrador onisciente em notas de rodapé.
5	Monólogo interior de Toto	Conversa telefônica com o oficial de polícia – unilateral / narrador em terceira pessoa - câmera
6	Monólogo interior de Teté	Narrador em terceira pessoa – flashback da vida de Leo
7	Monólogo interior de Délia	Fluxo de pensamento de Gladys/ entrevista imaginária de Gladys
8	Monólogo interior de Mita	Divagações de Leo com seu médico – unilateral/ narrador em terceira pessoa
SEGUNDA PARTE		
9	Monólogo interior de Héctor	Narrador em terceira pessoa/ Entrevista unilateral de Leo a Maria Esther
10	Monólogo interior de Paquita	Narrador em terceira pessoa - câmera/ Texto taquigráfico
11	Monólogo interior de Cobito	Narrador em terceira pessoa - câmera
12	Diário de Ester	Depoimento policial/ Narrador Em terceira pessoa – onisciente
13	Redação literária	Narrador em terceira pessoa – onisciente/ descrição extensa
14	Carta anônima	Depoimento do porteiro/ Narrador em terceira pessoa - onisciente/ autópsia/ informações biológicas
15	Caderno de pensamentos da Herminia	Narrador em terceira pessoa – onisciente
16	Carta de Berto ao irmão	Narrador em terceira pessoa - onisciente

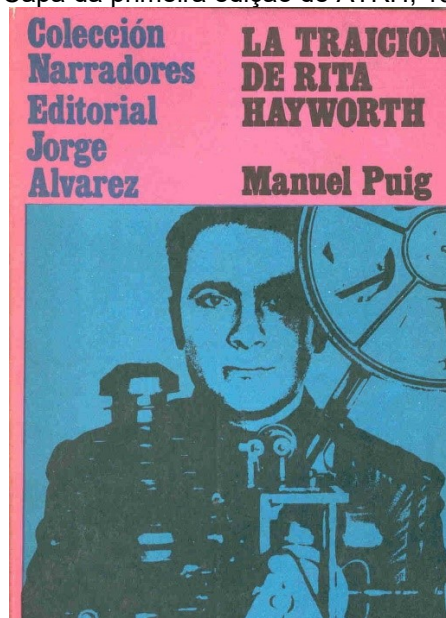
Fonte 1: Do autor

Inicialmente, é necessário relembrar que o primeiro romance de Manuel Puig não surge com o objetivo de ser literatura. O próprio autor admite que a transição para o campo literário aconteceu como um acidente (PUIG, 1985b), pois não conseguia resumir o que tinha para falar em uma produção de uma hora e meia. Assim, esse romance:

[...] apresenta uma origem textualmente vinculada a uma linguagem não literária. Tem como ponto de partida, segundo os estudos dos materiais pré-textuais que denunciam esta origem, três roteiros cinematográficos escritos quando o autor ainda estudava cinema na Itália no final dos anos de 1950. O texto seria o quarto roteiro cinematográfico, todos eles inspirados nas narrativas de melodrama hollywoodianos dos anos de 1930 e 1940, que acabou por ganhar vida definitiva na forma do primeiro romance do autor. (BRAGANÇA, 2010, p. 126-7)

Além desses elementos que justificam a aproximação entre ATRH e a sétima arte, uma rápida análise da capa escolhida para a publicação da primeira edição da obra auxilia para a construção dessa interpretação. De acordo com Gérard Genette (2009), a escolha dos paratextos editoriais são muito importantes para a edição do livro, pois “Uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor um tipo de livro” (idem, p. 28), haja vista que ela poderia cumprir a função de cartaz da obra que encerra. A edição impressa pela Editora Jorge Alvarez em Buenos Aires, em 1968, merece destaque para o peritexto icônico (ou seja, a ilustração) escolhido. Nessa primeira edição tem-se a imagem do próprio escritor, posicionado por trás de uma câmera cinematográfica, como é possível perceber a seguir:

Figura 1: Capa da primeira edição de ATRH, 1968



Fonte: IberLibro²⁷

Essa escolha pode revelar muito sobre a obra, pois, apesar de publicar um romance, Puig se coloca no lugar de um diretor de cinema, que realiza seu trabalho por trás de uma câmera, de onde apenas registra as ações de outras pessoas, sem ter, necessariamente, interferido nelas.

Essa postura registrada pela capa da primeira edição é a mesma que se pode identificar no romance, pois a total ausência de um narrador em terceira pessoa simula o apagamento também da figura de um autor que manipule o material. Desse

²⁷ Disponível em < <https://www.iberlibro.com/TRAICI%C3%93N-RITA-HAYWORTH-PUIG-Manuel-Editorial/1349871013/bd#&gid=1&pid=1> > Acesso em 04/jan./2020.

modo, é como se ao produzir esse livro, Puig estivesse apenas ouvindo essas vozes, assim como ouviu a voz de sua tia quando iniciou a produção de ATRH (PUIG, 1985b), e registrando-as, sem interferir, de modo algum, no que elas têm a dizer. Ainda, é necessário lembrar que a narração é um dos pontos essenciais para análise da narrativa de Puig, como se comentou na primeira parte deste trabalho.

Desse modo, a tabela anterior nos mostra a fragmentação da diegese em vozes banais, todas igualmente necessárias para a compreensão da obra como um todo. Apesar de se tratar da trajetória de José L. Casal, vulgo Toto, sua história poderá ser conhecida por meio da fala de seus familiares, amigos, professores e colegas, compondo um rol de vozes que transitam entre a complementação e a contradição.

De acordo com Curtoy (1994), o desaparecimento de Puig como narrador possibilita ao leitor se reconhecer em alguma dessas vozes e com os papéis sociais que estas desempenham. Esse posicionamento é corroborado por Bragança, quando comenta que:

Uma vez que, na literatura de Puig, o narrador perde completamente sua força, é no recorte das cenas e na montagem do texto que se processa a condução do olhar do leitor, induzido a identificar-se com o olhar desta ou daquela personagem, ao inserir-se na trama auxiliado pela intensificação das emoções. (BRAGANÇA, 2010, p. 63)

Nesse caso, ao analisar o romance ATRH nota-se que não há um padrão de escrita em cada capítulo. Cada personagem possui uma maneira de falar pessoal, e, mesmo quando a voz se repete, como é o caso de Toto em três capítulos (cap. 3, 5 e 13), representam diferentes fases de sua vida e, por isso, possuem linguagem condizente com a fase que representam. Por exemplo, analisando a fala de Toto no capítulo três, é possível perceber um vocabulário bastante infantil e inocente, principalmente em relação à sexualidade (“[...] se a Pocha fica quieta como um peixinho os cabelos do menino vão comendo todo o popô dela [...]” (PUIG, 1990, p.33)); no capítulo cinco, por sua vez, é possível perceber um amadurecimento do menino, além do aumento dos referentes cinematográficos que apresenta na escrita (“[...] o tio da Alicita se fosse ator se casava com Luisa Rainer no *Ziegfeld, o criador de estrelas*, em vez de ela morrer [...]” (PUIG, 1990, p. 59)).

Além disso, é possível perceber a passagem do tempo a partir desses retalhos que, como afirmou Bragança (2010), são montados de modo a conduzir o olhar do leitor. Muito além de representar a pluralidade de discursos, esses

fragmentos costuram a narrativa, ressignificando-se nesse novo contexto. O trabalho do autor é realizar a bricolagem, organizando-os na composição textual. Ainda, cada voz apresentada não é completa por si só, por isso, é a partir da combinação dos quadros que será possível preencher lacunas textuais, ou, até mesmo, abrir novas possibilidades de interpretação em virtude da apresentação de novos elementos, seguindo o princípio da montagem assim como defendido por Eisenstein (2002).

É possível perceber, pela leitura da Tabela 1, que a exclusividade do narrador em primeira pessoa é deixada de lado no terceiro romance. Em TBAA, a narração em terceira pessoa aparece na maioria dos capítulos, mesmo que em pequenos trechos e desvinculada de uma personagem, no entanto, é interessante observar que sua utilização não foi inocente.

Essa mudança estilística provocará muitas mudanças na produção, pois a terceira pessoa permite utilizar alguns procedimentos cinematográficos, como câmera, corte e movimento, com muito mais eficácia.

Pela possibilidade de um viés paródico da obra comentado por Amícola (2000)²⁸, a narração é o responsável por despistar o leitor dos elementos que realmente importam à diegese. Assim, quando se comenta que a descrição detalhada, semelhante à câmera cinematográfica, expõe alguns elementos para que o leitor possa uni-los com a finalidade de desvendar o crime da obra, o registro da câmera assinala pertinências que tendem a voltar o olhar do leitor para as questões mais superficiais, nas quais consiste o caráter paródico da obra. Ou seja, esse relato pode não ser confiável.

Se em ATRH os paratextos deveriam ser levados em conta, TBAA aposta na relação intertextual, e intermediática, com o filme *Psicose* (1961), uma das mais inovadoras produções cinematográficas de Hitchcock. Essa relação está intimamente ligada com a escolha do narrador, pois quando Puig resolveu inserir um olhar em terceira pessoa, decidiu que deveria ser algo que destoasse do modo como essa escolha de escrita sempre fora utilizada nas narrativas dos séculos passados, por exemplo.

²⁸ De acordo com o pesquisador, essa obra pode ser considerada uma paródia, pois engana o leitor com pistas falsas para solucionar um crime que, na verdade, é apenas uma cobertura para o real crime que ocorre na sociedade argentina, a problemática político-sexual. A questão da paródia, no entanto, é controversa, pois, apesar de não seguir os modelos tradicionais do gênero, deixa pendente uma discussão sobre a sexualidade no que seria o ponto principal desse romance: o homossexual assassinado em um terreno baldio.

Como seus referentes sempre foram cinematográficos (CORBATTÀ, 2009), encontrou no cinema o olhar que procurava. Em entrevista a Jorgelina Corbatta, Puig afirma que, ao escrever sobre a mãe de Gladys, queria conferir uma ambiguidade aos sentimentos dessa personagem, de modo a demonstrar que talvez ela não sentisse tanto a ausência da filha. Desse modo:

Se me ocurrió hacerlo en una tercera persona especial, una tercera persona maléfica, una tercera persona malintencionada, no subjetiva. ¿Cómo resolver la cosa? Yo recordaba ciertos usos de la cámara en cine, y después, viendo cierta película, pude individualizar una secuencia directa que influyo en mi novela. Es la película *Psicosis*, cuya primera escena es el encuentro de dos amantes clandestinos en un cuarto de hotel. Es un cuarto pequeño e a ellos se los ve siempre a través de una cámara extraña, es una cámara que los observa como desde atrás del biombo o espiando por la ventana pero Hitchcock se ha preocupado muy bien, desde el principio de la película, de mostrarnos que no hay nadie más en el cuarto, sólo ellos dos. Así que el que los está observando no es un espía, no es un asesino, pero es una cámara extraña, ‘espiona’. O sea, que hay cámaras objetivas y cámaras subjetivas correlativas de la tercera persona y de la primera. Y en el texto estaba el mal. El mal como deseo inconsciente de la madre que, al no poder racionalizarlo, lo convierte en algo oculto. Entonces había que narrarlo todo en tercera persona, una persona que se regocija cada vez que encuentra un indicio, algo maligno, de ese modo, la tercera persona se volvía una primera persona, un personaje pero, como no podía reaparecer después en la novela – debido a la economía de la obra -, me sobraba. O sea, que para dar esa sensación difusa yo elegí una tercera persona, que es una especie de diablo y que no reaparece más. (CORBATTÀ, 2009, p. 249)

A extensão da citação se justifica por apresentar a lógica do escritor para a escolha dos elementos descritivos. Na referida obra, é possível perceber esses elementos pelo movimento que a narração assume, induzindo o leitor a acreditar que há algo maligno dentro da casa.

A narração, que começa já em terceira pessoa, apresenta uma narração onisciente que, transita entre os pensamentos da mãe e algumas observações, assim como descrito por Manuel Puig na entrevista que concedeu a Corbatta. No entanto, esse olhar não se mantém neutro, pois exhibe algumas atitudes maliciosas sugerindo ao leitor acontecimentos estranhos.

Nas duas páginas iniciais do romance, há quatro ocorrências de uma intervenção descritiva que, sutilmente, busca alertar o leitor de que há algo ocorrendo nessa casa, sem, no entanto, confirmá-lo; são elas: “[...] tinha certeza de que ninguém a observava.” (PUIG, 1985a, p. 8), “Uma sombra projetou-se por breves instantes em cima de uma das janelas [...] mas Clara Evelia não prestou atenção [...]” (PUIG, 1985a, p. 8), “Como de muito longe, pareceu-lhe escutar uma

voz, de onde vinha? Apenas conseguia atravessar o vidro da janela e a cortina de gaze.” (PUIG, 1985a, p. 9), “[...] nesse instante em que fechou os olhos poderia ter entrado alguém no quarto sem que ela percebesse.” (PUIG, 1985a, p. 9).

Esses elementos, que podem passar despercebidos numa leitura desatenta, possuem uma semelhança com a música de fundo de Bernard Herrmann, escolhida para passar os créditos iniciais no filme *Psicose*. No filme, o som inicial auxilia na construção de um sentimento de tensão no espectador, preparando-o para algo que está por vir, mas sem indícios do que isso seria. Isso também se aplica a esses elementos mesclados à descrição e, mais adiante, reafirmados como algo que a personagem estava deixando passar.

A mãe ficou de pé, não olhou para a direita – **onde teria percebido uma presença inesperada** – e correu para procurar no banheiro o cesto onde Gladys sempre colocava os restos que recolhia. Rezou para não encontrá-lo, mas o cesto lá estava. Voltou para a sala fazendo o mesmo percurso em sentido inverso, e por causas fortuitas **não olhou dessa vez para sua esquerda**. [...]

Esgotada, recostou-se na cama desfeita de Gladys, pensou que tudo o que estava acontecendo era culpa da moça, porque nunca lhe fazia confidências! [...] **Do jardim, através das cortinas de gaze, via-se Clara** com os olhos desmesuradamente abertos, fixos no teto; **de mais perto, atrás do biombo**, também se podiam escutar seus suspiros frequentes, como que numa queixa por sua má memória. Ao longe se ouviam trovões, vinham do sul, anunciavam uma possível chuva, trazida por ventos antárticos: em poucos minutos o tempo virara no litoral marítimo. (PUIG, 1985a, p. 11, grifos nossos)

Nesse excerto, é possível encontrar a reafirmação de que há algo fora do normal dentro da casa da personagem, e ela não está vendo por causas fortuitas. Além disso, é perceptível uma movimentação de fora para dentro, do mesmo modo como ocorreu com a câmera intrusa de Hitchcock, como algo que invade a residência sorrateiramente, mostrando a solidão de Clara Evelia, instantes depois de ter mencionado uma “presença inesperada”.

A falta de informações no restante do romance que possa clarificar se essa presença seria física nos leva a pensar na possibilidade sugerida por Manuel Puig na entrevista de colocar o mal como um desejo inconsciente da mãe; é algo que ela não pode demonstrar, mas a liberdade em se ver livre da filha está contida nos detalhes da narração e reforçada com a construção “sentia nas costas duas asas fortes dispostas a alçar voo, enquanto uma coisa doce parecia passar em sua garganta.” (PUIG, 1985a, p. 10).

Essa possibilidade poderia ser confirmada pela demonstração sutil dos sentimentos da mãe de que a filha sofreria muito continuando viva, caso não tivesse alguém para cuidar de si após a sua morte. De acordo com Puig (CORBATA, 2009, p. 249), esse seria um sentimento cruel para ser demonstrado, pois nenhuma mãe desejaria a morte da própria filha, por isso, deveria ser mascarado por meio de outros elementos narrativos.

No excerto supracitado, vê-se que a descrição não é estática. Apesar de assumir uma voz em terceira pessoa, acompanha-se uma movimentação de afastamento e aproximação, essa última descrita como se estivesse sendo realizado uma tomada em *dolly-in*. A ideia de um registro midiático é complementada com a captura dos sons “suspiros frequentes” e “ouviam-se trovões” fora do enquadramento focalizado pela câmera, mas que compartilham a construção do significado geral.

É também interessante notar que, assim como apontado por Eco, a narração assinala algumas pertinências, ou seja, sublinha verbalmente algumas situações que se pretende que o leitor dê maior atenção durante a leitura. Essas pertinências são marcadas, principalmente, pela utilização de recursos cinematográficos, como a iluminação, por exemplo, que vai mostrando à personagem, e conseqüentemente ao leitor, quais são os detalhes que merecem maior atenção.

[...] o feixe de luz – de uma lanterna? – assinalava um detalhe no assoalho para que ela não deixasse de percebê-lo. A luz cessou, mas se notavam entretanto pegadas lamacentas – de sapatos de homem? – já secas, que iam e voltavam da porta do quarto de sua filha à porta da rua, atravessando a sala de estar. O feixe de luz de uma lanterna parecia ter iluminado durante um instante o detalhe revelador. (PUIG, 1985a, p. 10)

Assim como pode ocorrer no cinema, a iluminação assume um papel essencial nessa suposta narrativa policial, iluminando verbalmente apenas alguns detalhes que possam ser utilizados para a construção da cena. Pelo princípio da hipotipose, o leitor já deve ter elementos suficientes que o auxiliem na construção de um quadro mental que reproduza o sequestro de Gladys, assim como sua mãe o percebe.

Continuando nessa perspectiva, é possível afirmar que o leitor é posicionado, nesse primeiro capítulo, junto com Clara Evelia e, assim como a mãe, precisa descobrir o que aconteceu por meio da justaposição das pistas em evidência, como pode ser percebido a seguir:

Na penumbra, precipitou-se para revistar o armário e a cômoda onde Gladys guardava a roupa, o que é que ela teria vestido? Clara descobriu que não faltava nenhuma roupa de sair. De repente, seu olhar esbarrou com um cabide da sala, onde Gladys e ela dependuravam os casacos de lona, e faltava... o de Clara! Foi depois às caixas de sapatos, não faltava nem um par. O roupão de lã fina estava em cima da cadeira, os chinelos junto da cama, e a camisola? Qualquer busca foi inútil, a camisola desaparecera. Portanto Gladys saíra de casa descalça, o casaco de pele em cima da camisola. (PUIG, 1985a, p. 11-12)

O enredo, neste caso, se vale de uma das técnicas de expressão verbal descritas por Umberto Eco em seu resumo sobre a hipotipose, que consiste em elencar alguns elementos, sem criar pertinências, mas deixando que o leitor possa analisar as opções apresentadas e construir, assim, a imagem sugerida.

Além disso, percebe-se que os detalhes não estão ligados na oração, produzindo um efeito de corte e colagem das tomadas o que, de acordo com Cruz (2014), ajuda o leitor a visualizar a cena pelos olhos dessa possível câmera, adotando um ponto de vista que o possibilite viver essa cena junto com a personagem, assim como sentir o mesmo que ela sentiria. Cruz (2014) ainda comenta que, enquanto revela os detalhes aos poucos, esse recurso auxilia a criação e manutenção de uma atmosfera de suspense que mantém o leitor interessado em saber o que acontecerá em seguida.

Ademais, percebe-se que nessa descrição há uma questão emocional muito forte, que é a busca da mãe por detalhes que lhe possam esclarecer o que aconteceu com Gladys; no entanto, apesar de ser possível compreender a preocupação, os sentimentos e pensamentos da personagem foram substituídos por ações concretas, assim como é defendido por Cruz (2014) como um dos principais princípios a serem seguidos pelos roteiristas quando produzem obras para o cinema.

A preferência pela concretude das ações é também percebida nos momentos em que o autor alterna a narração para o discurso em primeira pessoa, seja pelo diálogo, pelo fluxo de consciência, ou depoimentos de alguns personagens secundários.

Diferentemente do primeiro romance de Puig, em TBAA a narração em primeira pessoa pode ser bastante descritiva, evocando elementos concretos que facilitem o leitor a projetar imagetivamente o conteúdo descrito. Isso pode ser percebido num dos momentos em que Gladys está sozinha, deitada em seu quarto:

As flores são de porcelana como o suporte e surgem do suporte que é um tronco de planta e as flores surgem pouco antes de o tronco se abrir em dois braços. [...] dentro do armário um vidro de loção, a tampa do mesmo cristal com quatro ou cinco gotas de loção que se deixa cair em cima das flores de porcelana, cheiram como flores de um estranho jardim, mas ao lambê-las ou beijá-las arde na língua a loção e lembra álcool de queimar para aquecedores [...]. Não se ouve o que ele diz no ouvido, em voz muito baixa para que não se ouça no outro quarto, de um momento para outro em vez de sussurrar ele vai beijar **minha** orelha, de medo que o beijo seja violento não se pode prestar atenção ao que ele diz. (PUIG, 1985a, p. 51, grifo nosso)

Em alguns momentos, a descrição pode se confundir com uma narração em terceira pessoa, pelos detalhes que parece captar sobre o ambiente; no entanto, as ocorrências de pronomes em primeira pessoa indicam o posicionamento. Também, o fato de o leitor não receber a informação do que é dito pelo homem o posiciona no lugar da personagem, assumindo suas ações naquele momento e vivenciando, com ela, o possível medo por esse homem que entra. Para manter a natureza ambígua da narração, e do romance, há ainda o confronto entre as atitudes do visitante (o beijo na orelha) e a reação de Gladys (medo que seja violento) deixando o leitor sempre na expectativa do que possa acontecer.

Desse modo, as escolhas narrativas conferem à escrita literária um caráter cinematográfico, principalmente pela presença marcante da imagem como um recurso narratológico, pelas estratégias de corte e montagem e, além de tudo, pela indicação de movimento e som que é possível captar a partir da leitura.

Lembrando que essas não são produções cinematográficas, é possível compreender que os procedimentos narrativos provêm de um conhecimento de cinema muito grande que, aplicados à literatura, são capazes de construir significados. Ainda, apesar de ambas as obras trabalharem com procedimentos diferentes, a ligação com a sétima arte pode ser percebida pelo trato com a linguagem ou com a justaposição dos fragmentos, capazes de evocar imagens nos leitores.

Para que seja possível sugerir uma imagem concreta na mente do leitor, o trabalho com a representação do espaço tende a ser primordial, pois o situa em algum ambiente onde as ações serão desenvolvidas. Representar o espaço, predominantemente visual, em palavras exige do escritor que se busquem referentes no repertório cultural do leitor, de modo que esse consiga visualizar o ambiente.

É preciso sempre lembrar que o espaço desempenha uma função muito importante para a obra. Para Cruz, quando alguém decide escrever um roteiro as primeiras decisões:

tienen que ver con la definición del espacio donde tiene lugar la acción. [...] Antes de comenzar a tomar decisiones sobre el argumento, escogen los elementos más definatorios del mundo físico de la ficción que están creando. Saben que lo que venga después estará condicionado por toda esa información visual inicial, que tanto marca el tono de cada una de las dos versiones. Sobra decir que el equipo de dirección, decoración, o hasta posproducción, serán los que acaben de darle un aspecto u otro a ese universo físico, pero el guionista tiene que avanzar y visualizar sus rasgos generales sobre el papel, porque, como hemos podido ver, la elección de un espacio es una decisión determinante para la dramatización de una historia. (2014, l. 36-37)

Apesar de Cruz estar se referindo à construção do espaço na escrita de roteiros cinematográficos, é perceptível que as descrições espaciais utilizadas por Puig seguem a mesma regra defendida pela autora. Nas descrições do escritor argentino, o ambiente é sempre sugerido por meio de imagens concretas, de modo que o leitor possa, antes de ser absorvido pela diegese, compreender e visualizar onde as ações se desenvolvem.

Como a narração em ATRH é realizada em primeira pessoa, a construção do espaço depende das poucas informações que são coletadas a partir da fala das personagens, mas, ainda partindo do princípio de colagem, deve ser construído por meio de fragmentos. A princípio, o título de cada capítulo já oferece uma indicação de personagem, local e data, elementos característicos da produção de roteiros cinematográficos (BRAGANÇA, 2010). Essa indicação de lugar, no entanto, é apenas uma referência inicial que precisa ser complementada com a leitura do capítulo.

O primeiro capítulo da obra, por exemplo, inicia com a indicação “Em casa dos pais de Mita, La Plata, 1933” (PUIG, 1990, p. 7). Sem o restante do capítulo é impossível determinar como seria essa casa, sua localização, tamanho ou características afins, todavia, é possível coletar diversas informações ao longo dos diálogos, como “Mamãe tem muita pena que Mita não possa aproveitar esta casa agora, com todas essas comodidades” (PUIG, 1990, p. 7), “No canteiro do fundo você já tem que começar a cortar a alface [...]” (PUIG, 1990, p. 11), “Eu queria limpar o tapete da escada [...]” (PUIG, 1990, p. 13), “Fica muito bonito o ladrilho do piso encerado, enquanto eu esperava no saguão que você abrisse a porta, via contra a

luz que tudo brilhava, do saguão até o fundo do *hall*.” (PUIG, 1990, p. 13), “[...] estando abertas as portas que comunicam o *hall* com o pátio coberto vai se ver todo o ladrilho até o fundo do pátio coberto.” (PUIG, 1990, p. 14), “É bom a gente ter essa casa grande [...]” (PUIG, 1990, p. 14).

Essas várias referências às comodidades da casa dispostas ao longo do capítulo servem como um norte para que o leitor possa imaginar o ambiente. Ainda assim, os detalhes oferecidos não tratam de descrever a residência, deixando ao leitor, além de montar a cena, a tarefa de completar as lacunas deixadas, como cor ou localização, por exemplo, a partir de seu referente cultural.

A exceção ocorre quando, durante os diálogos, as personagens descrevem algum ambiente exterior ao lugar onde estão inseridas, como pode ser percebido no excerto a seguir, no qual a cidade de Coronel Vallejos é descrita para Violeta:

[...] não há casas nem mesmo de dois andares e tudo parece muito plano. É uma zona de grande seca e não se veem muitas árvores. Na estação há charretes em vez de táxis e a dois quarteirões e meio fica o centro da cidade. Só umas poucas árvores, vê-se que crescem com dificuldade, mas o que não se vê é grama em parte alguma [...] (PUIG, 1990, p. 8)

A enumeração de coisas propõe uma imagem mental um pouco mais completa que aquela construída por meio dos fragmentos da fala, mas ainda não pretende esgotar as características da cidade, pois, de acordo com o princípio da hipotipose, esta deve ser uma criação do leitor, que poderá imaginar que estas cenas ocorrem em qualquer lugar, inclusive em sua própria região.

Essa característica perdura ao longo do romance, pois, tendo em vista que não há narração em terceira pessoa, não há também motivos claros para se estender com a descrição de algum espaço específico. Além disso, o romance, como um todo, busca a representação de uma cidade pequena, quase um vilarejo, a respeito do qual quer expor algumas questões sociais.

Dessa forma, selecionando alguns trechos ao longo do romance é possível comprovar que mais importa a representação da cidade do que um ambiente específico, por exemplo “Nunca volte para casa sozinha, de noite, por essas ruas de terra batida.” (PUIG, 1990, p. 17), “Minha casa pode ser um barraco, mas nós varremos o chão, não tem ladrilhos, mas sempre varremos o chão de terra.” (PUIG, 1990, p. 18), “O jardim de infância não era um jardim, era um quarto com uma mesa de areia molhada [...]” (PUIG, 1990, p.27), “[...] nesta cidadezinha imunda as minhas escadas deviam parecer como as de um palácio para ele.” (PUIG, 1990, p. 38), “[...]”

a essa hora não tem ninguém na rua, nessa calçada podiam assassinar alguém e não havia testemunhas [...]” (PUIG, 1990, p. 68), “[...] ela vai passear com papai andando até o Parque Municipal, muito longe, que fica a meia légua [...]” (PUIG, 1990, p. 76), entre várias outras referências que permitem construir a imagem de Coronel Vallejos.

A partir desses excertos coletados é possível apreender algumas diferenças sociais entre os moradores, ter noção do tamanho da cidade, bem como de sua calma. Assim, a maioria dos capítulos auxilia para a construção deste ambiente único, que é o que mais interessa à narrativa. Ademais, como grande parte dos capítulos se vale da representação do pensamento das personagens, elas não estão restritas a um ambiente fechado que não seja um complemento para essa imagem maior que o autor pretende que se construa: a cidade.

Quando se analisa TBAA, percebe-se que a narração em terceira pessoa facilita a construção de um espaço maior, por se mostrar como um registro aparentemente mais objetivo daquilo que se vê. O olhar da câmera que o registra pode, inclusive, esclarecer pontos que não são de interesse da personagem, mas que possam apresentar alguma significação para o leitor.

É nesse estilo visual que se tem a descrição das ruas de Buenos Aires quando a mãe resolve ir à delegacia para denunciar o desaparecimento de Gladys. A concretude com que o autor mostra as questões políticas que envolvem o contexto sugerem a visualização por meio de uma câmera cinematográfica que registra os fatos, deixando ao leitor o papel de interpretá-los. De acordo com Corbatta:

En el primer capítulo de *The Buenos Aires Affair*, mientras la madre de Gladys se dirige a la comisaría para declarar su desaparición, la narración-cámara cinematográfica nos va mostrando ‘cinematógrafo pequeño clausurado por orden municipal /.../ otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados’. (2009, p. 144)

Não há comentários sobre alguma situação política ditatorial, mas os cartazes afixados nos estabelecimentos cumprem o papel de informar ao leitor que esse sistema político merece alguma atenção. Apesar dessa informação não ser primordial para a diegese, age como uma contextualização sobre o sistema político do país, ampliando o repertório de informações com as quais o leitor poderá trabalhar.

Como, nesse romance, a ação acontece em lugares fechados, principalmente devido ao gênero que se propõe, a narração desses ambientes passa a ser mais cuidadosa, enfatizando melhor os detalhes para os quais se pretende que o leitor dê maior atenção. Por isso, a descrição se detém, como é possível ver no seguinte excerto:

Um escritório do departamento de polícia. À direita, junto de uma janela sem cortinas, uma mesa moderna com telefones, máquinas de escrever e gravador; à esquerda uma mesa mais simples, um só telefone. Não se sabe se é de noite ou de dia, devido às venezianas fechadas; em cima das mesas estão duas lâmpadas acesas. Um homem de meia idade, vestido com esmero, sentado à secretária de mais categoria, trata de concentrar-se na leitura de um artigo intitulado “ATAQUE ISRAELENSE A PORT SAID” da primeira página do jornal do dia. (PUIG, 1985a, p. 68)

Nesses casos é possível observar que o registro das informações é bastante objetivo, o que reforça a ideia de uma câmera cinematográfica que adentra o local. Por se tratar de uma filmadora, as únicas informações disponíveis são as que podem ser registradas, por isso é impossível saber se é dia ou noite, por exemplo, haja vista que essa informação não está disponível para captura. Além da caracterização do ambiente, essa abordagem permite também transmitir uma ideia de seriedade ao local, que será posteriormente necessário à leitura da obra.

Esse apelo imagético é usado também quando são descritas as ações imaginárias de Leo durante sua insônia:

1) Na sala de estar de seu apartamento, em cima do tapete, há uma mancha. Trata-se de uma poça de líquido esbranquiçado e pegajoso, mas essas particularidades se percebem com dificuldade devido à penumbra. A porta principal que dá para o corredor do andar ficou aberta e se entrevê um galgo, com chagas de sarna nas patas, que se afasta e torna a se aproximar. O galgo entra, exala um hálito quente pelo focinho, estala a língua e descobre ao lado da mancha um homem nu estirado no chão. O homem não se mexe. [...] (PUIG, 1985a, p. 156)

A focalização do ambiente ocorre com uma mudança de planos que não mostra a totalidade. A descrição da cena inicia com o plano geral, mostrando o ambiente da imaginação de Leo, depois vai alternando entre planos detalhes, quando quer demonstrar algum indício, como a poça de líquido e o focinho e língua do galgo, e planos conjunto, quando mostra a porta e quando revela a presença de um homem no quarto. Apesar dessa alternância, a compreensão não é comprometida, e o leitor é capaz de visualizar a cena, pois a descrição oferece

apenas os elementos necessários assinalando pertinências que o instiguem a imaginar o restante.

Essa mesma lógica de assinalar pertinências é percebida durante a primeira apresentação do cativo em que se acredita que Gladys esteja aprisionada. Toda a descrição ocorre como se fosse focalizada por uma câmera cinematográfica, no qual alguns objetos específicos são elencados para manter a atmosfera de mistério que o romance mantém nos primeiros capítulos.

A pele da mulher imóvel é muito branca, a mordaza da boca improvisada com um lenço de seda colorido de homem, mas sóbrio, as mãos estão amarradas para trás com uma gravata de luto. Não se chega a perceber a cor dos olhos da mulher porque estão fechados, ademais debaixo da pálpebra esquerda falta o globo ocular correspondente. No resto do corpo não se percebem marcas de violência, tais como hematomas roxos, ou feridas com sangue coagulado vermelho-escuro. Também não há vestígio algum de violência sexual. As seis guimbas que se distribuem entre o cinzeiro de cristal e outro de bronze não apresentam marcas de batom. O cinzeiro indiano, de bronze lavrado, contém um único cigarro aceso, a fumaça descreve uma linha reta vertical. De ambos os cinzeiros desprende-se um leve cheiro de tabaco azedo, perceptível somente a poucos centímetros. Também a poucos centímetros da superfície que o desprende é possível perceber – junto ao pescoço da mulher – um extrato francês doce e – junto às axilas dele – o ácido característico da transpiração. (PUIG, 1985a, p. 16-17)

Essa descrição inicia a uma certa distância do objeto exposto, como se a câmera estivesse na entrada do quarto e, desse ângulo, fosse possível perceber a cena de maneira mais abrangente, os elementos vão sendo apresentados através de seus detalhes, ou seja, vai assinalando as pertinências para induzir o leitor a alguma conclusão sobre o exposto. Apesar de negar a violência, os elementos assinalados, como a mordaza e as mãos amarradas, tendem a levar o leitor à desconfiança, causando a sensação de que é esse o crime que o romance se propõe a desvendar. A distância inicial, no entanto, vai diminuindo quando começa a descrição dos cinzeiros, como se a câmera que mostra a cena estivesse sorratoriamente se aproximando das personagens e objetos. Além disso, a narração extrapola alguns elementos cinematográficos ao inserir as sensações olfativas, o que seria mais difícil de se reproduzir visualmente.

Não há nenhuma manifestação sentimental quanto ao que está sendo exposto, apenas situações concretas que, numa justaposição, criam um contexto espacial que será assimilado pelo leitor, tornando-o responsável pela compreensão do todo.

A atmosfera de suspense é reforçada ao final do capítulo com a listagem de objetos predominantemente cortantes, que não necessariamente teriam sido utilizados, mas que reforçam a ideia de que a personagem está em perigo naquele ambiente:

Mas o gume mais afiado é o da faca, habitualmente guardada, por causa de seu tamanho maior, na segunda gaveta, mais espaçosa, junto com guardanapos e toalhas de uso diário. Não se encontra ali naquele momento, e além disso, seria difícil determinar se a tal faca não é menos afiada que a tesoura de aço inoxidável trazida de presente de Toledo, e colocada em cima da escrivaninha do quarto principal, junto a um monte de revistas e jornais com artigos marcados para recortar, a poucos centímetros de um corta-papel com fio quase rombudo. (PUIG, 1985a, p. 18)

Além desses elementos, são também citados um revólver Smith 38, um jogo de agulhas finas e compridas e uma caixa de fósforos. Enfim, o capítulo todo alterna entre duas técnicas de expressão verbal: elencar objetos e pessoas dentro do ambiente e o acúmulo de eventos, como descritos por Eco.

Nesse romance, a voz que percebe e registra as informações, sem nenhuma interferência, desempenha o mesmo papel a que se prestou Puig em ATRH: o diretor que seleciona e enfatiza o que se deve ver, mas que está oculto por trás de uma câmera. Nesse caso, a descrição das cenas é realizada como que portando uma filmadora, além da referência de elementos como o cheiro, buscando retratar com objetividade para que o leitor tenha a oportunidade de interpretar o fato de acordo com seu repertório cultural.

O espaço tem mais possibilidade de ser trabalhado devido à forma de enunciação escolhida, ainda assim sua construção se mantém fragmentada, sempre partindo do princípio de corte e justaposição. Para a montagem não é necessário apenas juntar os fragmentos disponibilizados em cada parte, mas também relacionar os capítulos que repetem as cenas sob perspectivas diferentes para, enfim, compreender sua real finalidade.

Desse modo, o capítulo 13 de TBAA, por exemplo, irá retomar as ações que antecederam o capítulo inicial, dando as pistas que explicam as marcas encontradas pela mãe no início do romance, como pode ser observado no excerto: “Teve medo de fazer muito barulho se se vestisse e preferiu sair de camisola, procurou os chinelos mas na semi-escuridão não os encontrou, preferiu sair descalça [...] No cabide do vestíbulo pegou um casaco.” (PUIG, 1985a, p. 172). Assim, tem-se a

explicação da escolha de vestuário que poderia soar estranha ao leitor, além de, posteriormente, justificar as ações que aconteceram.

Além disso, a intenção do escritor em motivar uma leitura fragmentada é perceptível pela questão temporal do romance. Cronologicamente, as ações que envolvem o enredo ocorrem entre junho de 1968 e 23 de maio de 1969, mas a narrativa inicia pelo dia 21 de maio de 1969, fazendo algumas digressões até retornar ao dia 21 e seguir, então, às ações que culminam no dia 23 de maio. Ademais, os capítulos três e seis contam uma retrospectiva da vida das personagens Gladys e Leo, respectivamente, interrompendo uma possível linearidade narrativa.

O já referido capítulo 13 ainda utilizará uma sobreposição de dois planos narrativos, quando descreve as sensações das personagens no que seria uma das cenas centrais da narrativa:

Sensações experimentadas por Gladys diante da presença de Leo e Maria Esther – Uma paisagem: céu noturno luminoso, de tom semelhante à água-marinha, isto é, azul e transparente, a pedra preciosa que apesar de sua densidade de cor permite enxergar o interior da montagem e por último a pele pálida do dedo, do decote ou do lóbulo da orelha. Apesar de sua transparência atrás deste céu não se chega a ver coisa alguma, tal como se não houvesse nada atrás. Em primeiro plano estão as estrelas de brilho insólito, não há lua. A terra não apresenta rastros de vida, um planalto de granito e vulcões extintos. O granito é cinza-escuro, com veios mais claros e outros pretos, a cratera dos vulcões é branca, mas não de neve, porém de uma substância homogênea que reflete com fraqueza o raio luminoso, tal como a opalina. Mas nada se mexe, não há vento, a poeira permanece imóvel como as rochas e as estrelas. Não há bosques petrificados, animais ferozes putrefatos, ou restos humanos, à vista. Jazem sepultados sob camadas espessas de lava, possivelmente. Tornando a olhar para o espaço se vislumbra que a luz das estrelas é cintilante e portanto (sic) índice de energia. A calma total em que se encontra a paisagem é acentuada pela música de cordas, em sua maioria violinos. A toada é contagiante, romântica, mas com um fundo de escuros presságios. (PUIG, 1985a, p. 174, grifos do autor)

A parte inicial do parágrafo, que aparece em itálico, representa as ações que estão acontecendo no plano da diegese. Todo o restante da descrição utiliza uma estratégia descritiva bastante divergente do estilo narrativo comumente de Puig, pois essas descrições longas não cumprem o que prometem. É necessário, dessa forma, que o leitor construa as sensações de Gladys a partir dessa narração objetiva de uma paisagem natural. O que se percebe, todavia é que a narração em itálico, dividida em 25 parágrafos, dá conta de narrar as ações, enquanto que essa

descrição extensa transfere ao leitor a obrigação de construir o quadro emocional das personagens, que seria mais complicado para retratar objetivamente.

Essa justaposição das cenas é possível também com a parcialidade de uma câmera cinematográfica posicionada fisicamente em um ambiente que a permita registrar apenas uma voz, ou que escolha fazer isso. O capítulo cinco, por exemplo, apresenta apenas a voz do oficial que está na sala, por mais que haja outra pessoa conversando com ele ao telefone, estratégia que se repete no capítulo oito, na consulta que Leo faz com sua psiquiatra; e no capítulo nove, em uma entrevista que Leo faz a Maria Esther em sua sala de redação. Apesar de usar procedimentos semelhantes, o capítulo cinco possui uma marcação mais recorrente das ações das personagens, como é possível notar no excerto a seguir:

Oficial: (levanta o fone) Fale.

Voz no telefone:

Oficial: Sim, estou ouvindo. (seu olhar recai sobre um título de jornal – “ÚLTIMAS BAIXAS DOS ESTADOS UNIDOS” – e percorre parte do texto que se segue sem se concentrar, dando atenção apenas à sua interlocutora)

Voz:

(PUIG, 1985a, p. 68)

A utilização dos parêntesis para indicar as ações das personagens complementa o que vai sendo dito pela conversa unilateral apresentada, assim como se faz na escrita de peças teatrais ou de roteiros cinematográficos, com a utilização de outros elementos. No capítulo nove, quando esse procedimento se repete, a recorrência dessas marcações é menor, apenas porque as ações se restringem a várias conversas sem muita movimentação, no entanto não deixa de ser tão importante como fora no capítulo cinco.

A demarcação dessas ações é relevante por que “ajuda a focar a atenção do leitor em um indício que não queremos que passe despercebido”²⁹ (CRUZ, 2014, l. 24, tradução nossa). Essa estratégia objetiva preencher a lacuna presente pela ausência de narrador, pois apenas pelo diálogo não se poderia conhecer o que acontece no local. Além disso, a demarcação de ações neutraliza a função de um narrador, mostrando que aquela voz unilateral é dispensável para a escrita de um romance.

²⁹ No original: ayuda a enfocar la atención del lector hacia un indicio que no queremos que pase desapercibido.

Também em ATRH esse recurso foi utilizado pelo escritor no capítulo quatro, em virtude da conversa de Choli e Mita, com a diferença que, nesta ocasião, não há indicativos de ações entre parêntesis, como pode ser percebido:

- Mita, você pode se dar por satisfeita com seu garoto. Mais bonito impossível.
 -
 - Não, de verdade. Devia ter ficado mais feio depois de crescer, com o rosto duro de homem, era o que eu achava.
 -
- (PUIG, 1990, p. 38)

Apesar de estarem conversando pessoalmente, a voz de Mita é omitida e o leitor poderá apenas imaginar seu comentário a partir da resposta de Choli a ele. Essa escolha escancara uma parcialidade, pois não é possível saber o que Mita fala ou pensa, mesmo com as indicações de resposta (“Não, de verdade”, por exemplo), já que isto dependerá sempre da imaginação do leitor. Devido à relutância do autor em inserir qualquer voz em terceira pessoa, as indicações que foram encontradas no terceiro romance, e não figuram no primeiro, não facilitam, de modo algum, o trabalho do leitor nesse sentido, que terá que se colocar no lugar da personagem para criar suas falas, como se os comentários de Choli fossem dirigidos diretamente a ele.

Enfim, é possível perceber muitas diferenças que separam os dois primeiros ciclos de produção de Manuel Puig. Em ATRH, seu maior obstáculo seria a língua, com a qual o escritor não tivera contato por muito tempo, por isso a narração em primeira pessoa seria uma forma de disfarçar essas incorreções (GIORDANO, 1996). Registrava as vozes que lembrava de sua infância e criou assim uma narrativa fragmentada, num modelo semelhante ao romance *Un Tal Lucas* (2011), de Cortázar, que não preza por um enredo estruturado em começo, meio e fim. Essa narrativa se vale da justaposição dos diversos fragmentos de vida coletados entre os cidadãos de Coronel Vallejos para montar um perfil da personagem Toto, protagonista da história, mas que também revelam muito sobre a vida na pacata cidade representada.

Apesar de ter surgido como um roteiro cinematográfico, as escolhas narrativas desse romance limitam esses recursos ao corte de cenas, colagem e a exploração da imagem, trabalhando-os de uma maneira que, para a época, rompeu com muitos padrões de escrita. A influência do cinema, no entanto, é muito

marcante na vida dos cidadãos argentinos, que buscam seguir esses modelos em suas próprias vidas, assim como será analisado na segunda parte deste capítulo.

A obra que inicia o Ciclo Buenos Aires, TBAA, apesar de ser produzida apenas alguns anos após a primeira, apresenta uma mudança de perspectiva de escrita bastante perceptível. A narração em terceira pessoa foi incorporada com mais confiança, resultando numa ampliação do uso da imagem como recurso narrativo, além de todas as possibilidades oferecidas por ela, como a ideia de movimento, som e iluminação. As descrições objetivas levam uma câmera cinematográfica para dentro da produção literária, propondo imagens mentais que puderam enriquecer a leitura, convidando o leitor a ter uma participação mais ativa no ato de ler.

Embora Puig já estivesse consolidado como escritor de obras literárias, o cinema não abandonou sua produção, vindo a propor novas formas de trabalhar os conteúdos. Além da questão estrutural, o cinema surge numa relação intertextual com a narrativa, auxiliando o leitor na compreensão da obra e guiando seu olhar e compreensão sobre o que lê.

Desse modo, o próximo subcapítulo versará sobre a influência que o cinema desempenha na linguagem escolhida pelo autor, assim como sua importância como recurso de construção de sentido das obras analisadas.

3.2 O CINEMA COMO REFERENTE PARA A COMPREENSÃO DAS OBRAS *A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH* E *THE BUENOS AIRES AFFAIR*, DE MANUEL PUIG

Quando se fala de referentes externos, é indispensável principiar pelo estudo dos títulos de ambas as obras, pois aludem ao cinema, de forma direta ou indireta.

Por estar temporalmente mais próximo da carreira cinematográfica de Puig, o romance *ATRH* dialoga diretamente às produções cinematográficas das décadas de 1930 e 1940, época em que também transcorre o enredo. É possível notar que as projeções de Hollywood não afetam a população apenas como produto de entretenimento, mas também norteia os anseios pessoais desse povo, que encontra no cinema um modo de vida que considera superior.

Desse modo, o título do primeiro romance de Puig pode ser compreendido a partir da leitura do quinto capítulo do romance ATRH, quando o menino relata a única vez que Berto vai ao cinema com a família. Nessa ocasião, o filme que estava em cartaz era *Sangue e Areia* (1941), dirigido por Rouben Mamoulian (BRAGANÇA, 2010). A personagem de Rita, Dona Sol, é protagonista de uma traição, envolvendo-se com Juan Gallardo (Tyrone Power), e, por fim, traindo-o também.

É interessante notar a escolha de Puig em utilizar o pseudônimo da atriz³⁰ e não o nome da personagem para o título, haja vista que a traidora seria Dona Sol e não quem a representa, o que deixa claro sua alusão à indústria cultural de Hollywood, e não ao produto em si. Ou seja, o que importa à compreensão da obra está mais ligado à cultura hollywoodiana do que ao filme especificamente.

As teorias que envolvem a escolha desse filme e dessa atriz são variadas. De acordo com Bragança (2010), a traição de Dona Sol a Juan Gallardo simboliza a relação entre Toto e seu pai, Berto, quando, no capítulo cinco, este último vai ao cinema com sua esposa e filho e, por um momento, sente-se atraído pela atriz, identificando-se com ela. Essa atração leva o filho a acreditar que Berto irá compartilhar esse mundo com ele, mas se decepciona ao ter suas expectativas frustradas. Bragança ainda interpreta essa traição no relacionamento de Berto com seu irmão, manifestada apenas no último capítulo do romance. O ressentimento que sente por ter sido impedido de estudar e a frustração em ter dificuldade para desempenhar seu papel social o levam a sentir-se também traído pelo irmão.

Robert Stam (1992), por sua vez, associa a traição ao nível cultural quando afirma que:

Os romances de Manuel Puig lembram-nos constantemente a presença dos filmes de Hollywood como uma língua franca cultural onipresente em países como a Argentina. Toda a América Latina, neste sentido, foi 'traída por Rita Hayworth', no sentido de que o colonialismo cultural deu-lhe uma sensação difusa de que a vida real está 'em outro lugar', na Europa e na América do Norte, e não na periferia da Argentina ou do Brasil. (STAM, 1992, p. 49)

A sensação de que "a vida real está em outro lugar" corrobora a opinião do próprio autor que a realidade do cinema era melhor do que o sistema machista no qual estava inserido. Por isso, escolheu para sua realidade aquilo que era oferecido

³⁰ Seu nome real é Margarita Cansino. Foi inscrita no star-system hollywoodiano e passou por algumas mudanças físicas para alcançar o status de 'ethereal all-American girl'. (BRAGANÇA, 2010).

pelo cinema, enquanto considerava sua realidade como um filme classe B que assistia por equívoco (CORBATTA, 2009).

É assim também que se sentem as personagens de ATRH, que tentam copiar o modelo hollywoodiano e seguir um estilo de vida semelhante àquele encontrado nas salas de projeção, mudando desde sua língua e aparência, até o modo como se comportam e os objetivos de vida.

O olhar de Romero (1994) sobre o título é voltado para a questão estrutural. Para ela:

El título funciona metonímicamente: la parte (la película, y dentro de ella la traición de la protagonista de *Sangre y arena*), nombra toda una historia. Es posible reconstruir parte de la vida de un pueblo de provincia como la historia de cada uno de los personajes. La reconstrucción resulta del juego entre lo dicho y lo no dicho, de lo expreso y lo implícito, desde los 'vacíos' del texto al 'rellenado' de los mismos por parte del lector (en la línea Ingarden-Iser) como de lectores de distintas épocas, según el cambio de horizontes de expectativa (en la línea de Jauss con su fórmula de «teoría de la recepción»). (ROMERO, 1994, p. 17)

Desse modo, a escolha do título ilustra a estrutura do romance, ou seja, expõe que a construção do todo é realizada a partir da justaposição de partes, sobrepondo vozes narrativas que, complementando-se ou contradizendo-se, reconstroem a vida provinciana do povo de Coronel Vallejos.

Apesar de diferentes, as três teorias apresentadas são bastante pertinentes para a compreensão da obra, esclarecendo que a escolha do título, apesar de não estar diretamente ligada à diegese, cumpre sua função de apresentar a obra à recepção.

A referência ao cinema no título de TBAA não é tão direta como no primeiro romance. A chave para compreensão dessa escolha pode ser encontrada no capítulo sete, quando Gladys concede uma entrevista imaginária para a revista norte-americana *Harper's Bazaar*. A entrevista inicia da seguinte maneira:

Repórter: Para ganhar totalmente sua confiança – eu sei, a senhora é tímida – vou lhe permitir escolher o título deste artigo.
 Gladys: Eu não saberia o que responder.
 R: O que é que acha de 'Gladys Hebe D'Onofrio está no céu'?
 G: Acho um título realista e acertado. Mas vamos nos dirigir a seus leitores numa linguagem chique e internacional. 'The Buenos Aires Affair' será o título. (PUIG, 1985a, p. 101)

A escolha de Gladys está relacionada com a traição à cultura latino-americana, como citado por Stam anteriormente, pela preferência à linguagem do

cinema hollywoodense. A eleição da escrita em inglês por ser “mais chique” inferioriza o idioma espanhol, colocando-o como um produto de menor valor, e elevando a cultura estadunidense como verdadeira e digna de ser seguida. É também esse sentido que Jasinski (1998, p. 96) interpreta essa preferência:

Como significado específico, o título se relaciona à ilusão da personagem e, de acordo com o registro da sua linguagem, representa a admiração pela cultura norte-americana ao adotar sua língua como algo que representa cultura, educação, universalidade, superioridade dos Estados Unidos frente à Argentina, e também da personagem frente aos leitores da revista.

É perceptível, dessa forma, uma possível crítica ao caráter provinciano de Gladys que, assim como muitos outros, se colocam numa posição de submissão à cultura americana. A beleza, educação e cultura representadas nas produções cinematográficas transmitiriam a essas pessoas a sensação de uma realidade excelsa, e, portanto, mais digna que o contexto comum.

Além disso, a pesquisadora ainda discorre sobre a dupla interpretação do vocabulário *affair*. Em uma obra que sugere ambiguidade desde a escolha do gênero literário e, principalmente, da narração, o título também não poderia ser inocente. Nesse sentido:

No contexto da obra literária, o significado do título ganha abrangência pela interpretação variada de "affair" como caso amoroso, mas também como negócio, transação, convenção das relações. Ou seja, como definidor do todo da obra, o título representa os tipos de relações interessadas, interesseiras até, que se realizam na sociedade da grande cidade, permitindo a interpretação de que não há aprofundamento humano nas relações que são extremamente individualistas. Existe a afirmação da individualidade sobre o outro, mas não como resultado da interação na diversidade social. As relações sociais são determinadas pelas interpretações únicas e irreprocháveis de cada indivíduo. (JASINSKI, 1998, p. 96)

Desse modo, a obra escrita em espanhol que mantém um título em inglês sugere uma estilização, seja desse relacionamento amoroso/profissional que envolve as duas personagens principais, na qual Gladys se imagina vestida como as atrizes de Hollywood, ostensivamente coberta de joias, e dormindo até o meio dia em lençóis de linho perfumados de sol; seja nas relações pessoais individualizadas, como se percebe no sentimento ambíguo da mãe e na solidão constante de Gladys e Leo.

Ainda seguindo com o significado da palavra, um *affair* pode ser traduzido como um caso, ou seja, um relacionamento sem compromisso ou duração, assim

como fora o de Gladys e Leo e, lembrando do romance ATRH, o envolvimento de Rita Hayworth e Tyrone Power, no filme *Sangue e areia*. Assim, ambos os títulos fazem referência à cultura hollywoodiana e à volubilidade das relações humanas provocada basicamente pela busca de um estilo de vida oferecido pela indústria cultural, cujos valores são moldados por ela.

Essas referências ao cinema são também um conteúdo recorrente no decorrer dos romances, o que mostra não apenas a paixão que Puig nutria pelas produções hollywoodianas das décadas de 1930 e 1940, como também a influência que a sétima arte desempenhava no imaginário popular, como pôde, de certa forma, ser constatado no estudo dos títulos.

Iniciando por ATRH, é necessário lembrar que Manuel Puig declara que esse romance é autobiográfico em uns 95 por cento (CORBATTA, 2009). Apesar da pequena percentagem de ficcionalização, as vozes ali encontradas fazem parte da memória do escritor e contribuem também para um relato histórico das já mencionadas décadas, que são também o tempo da diegese.

De acordo com o enredo, ir ao cinema era uma atividade cultural presente no cotidiano da classe média, como é possível perceber a partir das diversas menções na fala das personagens, como “Mita era louca por cinema” (PUIG, 1990, p. 15), “[...] felizmente esta quinta-feira mamãe pode ir ao cinema [...]” (p.28) “Norma Shearer é uma artista que nunca é ruim.” (p.28) “[...] todos os penteados de Mecha Ortiz ficam bem em mim. (p.42), “[...] não há nada melhor que as fitas.” (p.56), “Pouco depois das seis com Yamil no cinema nós vimos entrar a Mita com o Toto [...]” (p.99), “No cinema tinha algumas garotas e companheiros da quarta e quinta série [...]” (p.157), “[...] perguntei o que é que os rapazes e as moças fazem aos domingos [...]. E ele disse: ‘Se encontram no cinema [...] e planejam qual é o filme que vão ver no domingo seguinte [...]’ (p. 177). Os excertos, extraídos de diversos capítulos ao longo do romance, estão sempre ligados à família de Toto ou alguns amigos de mesma classe social.

Os capítulos cujas vozes representam a população mais pobre não possuem nenhuma alusão às produções hollywoodianas, por exemplo, quando conversam as duas empregadas, as vozes infantis/juvenis de Teté, Heitor, Paqueta e Cobito, entre outros, o que expõe um buraco social entre as classes.

Apesar de não haver a citação dos referentes cinematográficos, a interferência da cultura estadunidense pode ser percebida pelo comportamento da população. Para Amícola (1994, p. 75-6):

En la monotonía pueblerina la iconografía de Hollywood instauraba otra realidad que en la reiteración de sus estereotipos terminaba siendo aceptada como la más conocida y real, más real que la de la opaca realidad del lugar. El sistema de reproducción de los modelos triviales al alcance de todos (con el brillo de ser un 'séptimo arte') permitió al cine hollywoodense, a partir de la embestida de la década del 20 en la que dejó fuera de combate a los otros centros internacionales de producción, una presencia que significó una revolución única en su época, sólo comparable a la conquistada por el mercado del video norteamericano en la década del 80.

No comportamento das personagens, essa realidade alternativa que é aceita como um meio de vida pode ser identificada pela manifestação da violência e dos desejos sexuais, como pode ser percebido no comportamento de Cobito e de Heitor, respectivamente. Cobito compreende que seu poder e respeito são adquiridos por meio da força, e da violência, assim como suas conquistas sexuais (“[...] por mais que a lavadeira gorda gritar o bedel não vai ouvi-la, atrás das casuarinas, pontapés na bunda e se ela berrar e eu belisco uma teta dela [...]” (PUIG, 1990, p. 155)). Heitor, por sua vez, se considera um “coleccionador de virgens”, enganando as moças com um comportamento apaixonante para, depois, largá-las, e sonha em se tornar um famoso jogador de futebol.

Jorgelina Corbatta analisa essa possibilidade e considera essas personagens uma:

Galería de desubicados, de gente que no sabe bien adónde va y que moldea sus conductas de acuerdo con las pautas provenientes del cine de Hollywood. Personajes que no son totalmente responsables de su conducta sino producto de su medio: están sometidos a la imposibilidad de pensar por sí mismos, de ser originales.
De este modo el cine, para Puig, constituye no sólo una forma de entretenimiento, sino, y sobre todo, el acceso a formas culturales e ideologizantes que generan una mitología moderna – los ‘mitos colectivos’ – que corresponden a una experiencia y a un imaginario colectivo. (CORBATA, 2009, p. 46)

Esse imaginário coletivo é a busca por representar a busca de uma vida glamourizada, demonstrar a força, a independência pessoal e financeira e a felicidade que nem sempre possuem. Berto, construído durante o romance como o provedor, seguro e responsável pela família demonstra suas fraquezas na carta final; Mita, que apesar do estudo é subjugada pelo seu marido, se refugia nas salas

de cinema junto com seu filho. Esses e muitos outros exemplos poderiam ser citados, todos reafirmando a fragilidade de um estilo de vida forjado ao modelo hollywoodiano e o papel da ilusão que o cinema produz no imaginário destas pessoas, que pode funcionar, para alguns, como um escape da realidade.

Nesse sentido, a personagem Choli pode ser uma boa representante dessa situação. Revendedora da Hollywood Cosméticos, ela viaja de cidade em cidade distribuindo o ideal de beleza das telas, inventando uma vida que não é sua (fazendeira, aventureira e cobiçada por homens) quando na verdade sua vida é envolta em solidão (CORBATTA, 2009). A maquiagem e os vestidos que usa para ficar mais bonita são uma identidade que assume para si e para a sociedade. A personagem:

[...] tenta recompor a vida com independência trabalhando como vendedora de Hollywood Cosméticos (nome que ironiza o potencial de artificialização e de simulação presente no universo hollywoodiano). Na conversa com Mita pelo telefone³¹, tenta passar à amiga a receita de como tornar-se um tipo de 'mulher interessante' aprendida nos filmes de melodrama. (BRAGANÇA, 2010, p. 160)

Sua receita de mulher ideal é baseada no mistério, alguém que causaria questionamentos sobre a identidade, o ideal de Mecha Ortiz, como ela mesma cita. As últimas resposta que Choli dá no capítulo pode resumir o exemplo de mulher que ela gostaria de representar:

- Não, isso não é o principal, eu não concordo com você, Mita, me perdoe. Que seja interessante! não pode deixar de botar sombra nos olhos.
-
- Não, mas é mais atraente, parece que esconde um passado. De onde é que essas mulheres tiram coragem para levar essa vida? As ladras de joias ou as espiãs. Até as contrabandistas. Mas levam outra vida. Mais interessante. Porque isso é o principal, que as pessoas vejam você passar e digam 'como é interessante essa mulher... sabe-se lá quem será...'" (PUIG, 1990, p. 53)

A maquiagem, assim, assume o papel de ocultar ou de disfarçar, e o mistério a tornaria uma mulher interessante. Essa referência final ainda evoca a imagem de

³¹ A tabela 1 apresentada neste trabalho elenca o capítulo como um diálogo, diferente na definição de Bragança (2010) como uma conversa telefônica. A escolha foi realizada a partir da análise de alguns excertos de fala da personagem, que levou o autor a compreender que ambas estão no mesmo recinto. A saber: "Quase vou embora. Quando o Toto veio abrir a porta já estava cansada de tocar a campainha e assim que bati no vidro apareceu o Toto, branco de susto [...] veio na ponta do pé me dizer que Berto estava fazendo a sesta, que eu não fizesse barulho." (PUIG, 1990, p. 49), entre outros.

uma das musas de Manuel Puig, Marlene Dietrich no filme *Dishonored* (1931)³², de Sternberg. Nessa produção, a atriz representa uma prostituta vienense que realiza um trabalho de espionagem para seu país, o que condiz com a descrição de Choli, linda e misteriosa.

Além das menções de atores, atrizes ou filmes, há também os momentos, sempre relacionados a Toto, em que alguns filmes são narrados numa estratégia de *mise en abyme*. O primeiro exemplo, e mais claro, está no capítulo XIII, quando o menino escolhe para sua composição escolar contar sobre o filme de que mais gostou, mas há ainda outras situações mescladas em alguns capítulos específicos, que serão relatados adiante.

O modo como Toto escreve é muito próximo à estética narrativa que Puig irá desenvolver posteriormente, principalmente em sua segunda fase de produção. Nos momentos em que as vozes narrativas não falam sobre si mesmo, há um afastamento da narração, como se fosse um registro objetivo de algo que vê. Assim, quando escreve sua versão do filme *A grande Valsa* (1938), Toto:

[...] habla de manera desplazada de sí mismo y de sus sentimientos. Usa la película para contar sus emociones y sus miedos, sin decirlo nunca directamente. Usa el modelo de un filme de Hollywood para hacer ver su rechazo de la realidad en la que vive, y para transmitir sus sentimientos y sus modos de pensar. De hecho, ese capítulo construye, por primera vez, el imaginario que Puig va a desarrollar en toda su obra. (PIGLIA, 2016, p. 138)

Assim como pode ser percebido pelo excerto de Piglia, essas histórias nem sempre são fieis às produções cinematográficas, pois cumprem a função de representar suas próprias emoções, mas de maneira indireta. Por vezes, é possível perceber que o menino vai criando a história enquanto a conta. No capítulo três, por exemplo, quando Felisa lhe pede que conte um filme de dança, a narração de Toto é a seguinte:

[...] e os passarinhos dançavam com eles porque Ginger Rogers e Fred Astaire com a música se levantavam no ar, e o ar leva eles alto com os passarinhos que ajudam os dois a rodarem cada vez mais depressa [...] A Felisa acredita em tudo e é mentira, só no filme Branca de Neve tem passarinhos amigos [...] (PUIG, 1990, p. 29)

³² Quando questionado em entrevista por Jorgelina Corbatta sobre suas afinidades, Puig responde que: “En cine yo creo que hay afinidades con von Sternberg, con *Dishonored* de von Sternberg. Es una película que, cuando la veo, ¡ay, qué cerca está de mis cosas! (CORBATTA, 2009, p. 247)

Esse mesmo episódio se repete posteriormente com Hermínia, no capítulo XIV, ao contar a história de *O Louco* de Tchekhov, ao que a professora de piano responde “Que necessidade há de mentir assim?” (PUIG, 1990, p. 213) e ainda comenta que ela se sente “como se não falássemos a mesma língua” (ibid.).

Toto fala a língua do cinema, quando ele conta uma história, busca representar por ela seus próprios sentimentos. É assim que, na continuidade da história que conta para Felisa tem-se o seguinte desabafo:

[...] a pomba da Choli não tem medo, mas os passarinhos são mais bonitos. A pomba vai até a pereira e volta e dá umas voltas como em *Branca de Neve* porque a Choli não podia levar ela no trem, foi embora para sempre para Buenos Aires. ‘A única amiga que eu tenho em Vallejos’ e foi embora. (PUIG, 1990, p. 29)

Nesse excerto é possível perceber a tristeza do menino, relacionando sua amiga aos passarinhos. Sua manifestação sentimental por meio dos filmes ocorre porque é nesse universo que ele se sente seguro, onde há beleza e sensibilidade, a realidade que escolheu para si, assim como Puig havia escolhido em sua infância. Assim, Toto:

[...] aparece totalmente condicionado por el lenguaje y los personajes de las películas, por un lenguaje complemente alienado. Toto siente afinidad y se comunica bien con la gente ‘marcada’ – en su lenguaje y actitudes – por las influencias del cine, las novelas, el cancionero. Gente cercana – familiares, vecinos – que comparte con él su pasión por el cine y que están lo bastante desocupados como para escuchar sus relatos. (CORBATTA, 2009, p. 46)

Por isso encontra em Hermínia alguém com quem quer conversar. Apesar de a professora de piano não estar tão ligada ao cinema quanto Toto, ela também vive no universo das artes e consegue assimilar a sensibilidade dessas produções, compreendendo-o. É inclusive a única pessoa em Coronel Vallejos a quem Toto confia, pois “Ele não sai com ninguém, não é amigo de ninguém em Vallejos, diz, porque não tem nada para falar com ninguém. A exceção devo ser eu, porque toda tarde ele aparece para conversar.” (PUIG, 1990, p. 211).

Assim, apesar das diferentes manifestações, é possível notar que essas pessoas são marcadas pelo cinema, seja em sua linguagem ou no comportamento, procurando passar uma imagem que nem sempre condiz com sua realidade. Esse ciclo, dessa forma, compreende um estudo das frustrações dessas pessoas que, tendo uma vida medíocre, conheceram o glamour através do cinema e buscaram

aproximar suas vidas desse padrão hollywoodense, que culminará depois com a publicação de *Boquinhos Pintadas* (1969).

Assim como o ambiente, a questão temática também sofrerá algumas modificações a partir do segundo ciclo. O cinema deixa de ser trabalhado em sua interferência no cotidiano e passa a ser um elemento de intertextualidade em TBAA, nesse romance

Su presencia [das atrizes de cinema] difiere de la inmersión que tenían en las dos primeras novelas. No se habla de ellos, no se inmiscuyen en las idas y venidas de los personajes, en sus diálogos, en sus redacciones escolares. Conforman por encima de la narración el panteón de una estética: allí está la 'biblioteca' (la videoteca), paradigma simbólico, olimpo que los personajes miman y distorsionan en el momento de la escritura. '*Esa es la obra, la relación de ella con sus cachivaches*' (p. 127), dice Leo Druscovich a propósito de Gladys D'Onofrio. (PAEZ, 1994, p. 68)

A videoteca de algumas obras da preferência de Puig aparecerá como introdução de cada capítulo, que, justapostos à narração podem oferecer algumas informações importantes para a compreensão da cena.

Assim como já citado anteriormente, a inserção do narrador em terceira pessoa não é uma escolha inocente. Desse modo, nos momentos em que a narração está enganando o leitor, como acontece nos primeiros capítulos, o excerto que compõe a epígrafe pode oferecer indícios que o desmintam.

Para ilustrar, é possível citar o capítulo dois do romance *The Buenos Aires Affair*, nele há o seguinte excerto:

Dorothy Lamour: (numa clareira do jângal, junto a uma cabana, canta na noite acompanhando-se com um ukelele; seu olhar, plácido e enlevado, denota um profundo amor pelo forasteiro a quem dedica a canção)

Melodias abrem passo
Entre as moitas de bambu,
Entre luar e sombras
Quando te aproximas tu.
Na noite do jângal
Me assusta a escuridão,
Mas teus abraços fortes
Meu tremor acalmarão.

(De *A princesa da selva*, Paramount) (PUIG, 1985a, p. 15)

O trecho de *A princesa da selva* (1936) mostra uma mulher apaixonada que canta para o objeto de seu amor. O conteúdo dessa canção reforça esse sentimento ao afirmar que os braços fortes são sinônimo de proteção. Esse é o trecho que

introduz o capítulo em que Gladys aparece amarrada e amordaçada na casa de Leo. Pela leitura do capítulo, a narrativa induz o leitor a concluir que ela esteja ali contra sua vontade, com um homem que talvez lhe seja desconhecido.

Além da informação inicial obtida pela leitura da epígrafe, a informação de que ela é apenas uma vítima será invalidada várias vezes durante o romance, nas referências que Gladys faz à violência, sempre relacionadas com o prazer sexual. A confirmação, no entanto, só ocorrerá no capítulo 12, quando ocorre a descrição do que teria acontecido antes das cenas descritas nos primeiros capítulos, como em flashback, e então é possível saber que, apesar das condições descritas, Gladys está com quem ama, assim como afirmara a epígrafe.

Desse modo, aquele excerto que, a princípio, poderia parecer alheio ao conteúdo do capítulo é, na verdade, a confirmação do que acontece, oferecendo ao leitor uma pista para que este possa descobrir a verdade. Caso não o faça, ainda assim descobrirá com a leitura do restante do romance, mas terá sido enganado por mais da metade da obra.

Nos demais momentos, há sempre algum vínculo entre a epígrafe e o capítulo, não necessariamente explícito ou complementar, haja vista que, em alguns casos, o excerto escolhido seria um espelho deformante da cena posterior (CORBATTA, 1994). O capítulo quatro, por exemplo, traz um excerto do filme *O expresso de Xangai* (1932), no qual Marlene Dietrich demonstra toda a beleza e classe de Shanghai Lily. O capítulo, no entanto, apresenta um episódio de masturbação de Gladys, descrito em notas de rodapé, “¹ Gladys introduz uma mão por debaixo da camisola e acaricia as coxas. / ² Gladys sobe a mão até os seus pelos pubianos.” (PUIG, 1985a, p. 52), contrastando com a sofisticação apresentada anteriormente.

Isolados, esses excertos não dizem nada ao leitor, pois são apenas fragmentos de filmes consagrados. Sua utilização, todavia, pode ser analisada sob algumas perspectivas. Esses fragmentos da indústria cultural apresentam figuras femininas de grande importância para a época, Dorothy Lamour, Greta Garbo, Marlene Dietrich, por exemplo, sempre apresentadas por seu nome artístico ou real, e nunca como a personagem que representam na produção selecionada, assim como já aparecera em ATRH. Além disso, seus interlocutores perdem a identidade,

sendo representados pelo papel que representam, como “O jovem Galã, o magnata fraudulento, o general austro-húngaro”.

No plano da diegese, as personagens também assumem e atuam em seus papéis, ensaiando-os e premeditando, como Leo Druscovich na simulação de um crime para Maria Esther, a encenação da própria Maria Esther de desejo sexual para controlar o comportamento de Leo, a entrevista imaginada por Gladys, ou a explicação forjada da fama da filha na delegacia, imaginada pela mãe. Assim como as atrizes mencionadas, essas personagens atuam em suas próprias vidas, seguindo um modelo hollywoodiano de sucesso e felicidade que nem sempre é possível. Seus interlocutores, assim como nos excertos, são “o porteiro, a jovem mãe, o oficial de polícia”, indicações utilizadas como em roteiros cinematográficos no qual o papel desempenhado importa mais que os nomes dos atores que o representarão. São personagens sem profundidade, apenas figurantes que desempenham sua função para a continuidade do enredo.

Toda essa construção é também uma forma de refletir a interferência da cultura de massas na sociedade argentina na década de 1970. Desde a Era de Ouro do cinema americano na década de 1930, além de entretenimento, os meios audiovisuais criam modelos de vida e de comportamentos, nos quais se aprende uma língua e uma educação sentimental que vão sendo incorporados à vida cotidiana (TERRERO, 1994).

Finalmente, a escolha dos filmes citados em ambas as obras³³ demonstra também como as preferências cinematográficas de Puig interferem em suas produções. Quando Toto fala sobre cinema em ATRH, é perceptível a preferência que tem por dramas, sendo sempre suas principais escolhas. Ambas as obras subvertem a tradição de final feliz, sugerindo uma continuidade a obra mais próximo à vida real.

Assim, a carta de fechamento de ATRH não é de modo algum o final daquela história que havia sido contada, pois foi escrita ainda quando Toto era bebê. Essa carta, todavia, deve perturbar a imagem que foi criada ao longo do romance, expondo um lado nada valoroso do pai de família. Em TBAA, a morte de Leo Druscovich simboliza a possibilidade de um recomeço para Gladys, que acreditava ter encontrado o amor de sua vida na figura do crítico.

³³ A lista completa dos filmes encontra-se em anexo a essa obra.

Portanto, pensar que o cinema interfere na literatura apenas na questão linguística é limitar a importância da relação entre as duas formas de arte. Manuel Puig, ainda na década de 1960, demonstrou em suas produções que o trânsito de influências pode ser trabalhado de diversas maneiras, inclusive auxiliando a ampliar o debate temático que o autor se propõe a fazer.

É possível afirmar, assim como declara Villarreal (2001), que a vivência do escritor como espectador de cinema inferiu em seu modo de escrita, oferecendo um importante olhar sobre os recursos disponíveis. Manuel Puig, que cresceu acompanhando as produções hollywoodianas da Era de Ouro, consegue inserir em suas obras a essência da cultura estadunidense, explorando o modo como ela afetou a vida de milhares de pessoas no contexto argentino.

Nas obras analisadas, foi possível notar que a relação entre cinema e literatura não é, de modo algum, rasa. Além de todas as referências explícitas a obras que marcaram o cinema da primeira metade do século XX, Puig consegue fundir ficção e realidade, analisando e questionando, a partir do cinema, os padrões culturais de uma sociedade.

Quanto ao leitor, Corbatta (2009) afirma que o escritor argentino compartilha com ele suas preocupações, sem imposições ou juízos de valor, convidando-o a pensar sobre isso e tirar suas próprias conclusões.

Assim vemos que, tanto *A traição de Rita Hayworth* quanto *The Buenos Aires Affair* são romances que têm o cinema como um referente de grande importância, pois afeta desde o nível linguístico até o diegético. As produções hollywoodenses que regem o imaginário popular tendem a induzir as personagens à busca de um padrão de comportamento que não lhes garante a felicidade, mas mantém um jogo de aparências, resultando, geralmente, em frustrações.

Portanto, ao analisar a obra de Manuel Puig se identificam, além da paixão pela sétima arte, questionamentos acerca das diversas repressões sociais: sentimentalismo, sexualidade e política, por exemplo. Desse modo, o leitor é induzido à reflexão sobre o discurso dominante por meio de uma linguagem sedutora e predominantemente imagética, capaz de aproximá-lo do conteúdo que lê, mesmo sem nunca ter vivenciado algo semelhante.

À vista disto, ATRH e TBAA reafirmam a importância da escrita de Puig, pois além de sua originalidade ter contribuído para o rompimento dos limites narrativos,

suas obras alviraram o questionamento de valores e papéis sociais, por meio de uma linguagem que já havia conquistado grande parte da população, a linguagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, a pesquisa bibliográfica buscou estabelecer a relação entre o cinema - sua linguagem, forma e conteúdo - com a escrita literária de Manuel Puig do final da década de 1960, na obra *A Traição de Rita Hayworth*, e início de 1970, em *The Buenos Aires Affair*. A análise da narrativa observa a interferência que a linguagem cinematográfica teve no processo de produção da obra, o que inclui questões de estilo, como as preferências narrativas em relação à escolha das vozes narrativas, a omissão do narrador e a utilização de gêneros textuais da cultura de massas, e de linguagem, representada pelas descrições apelativamente imagéticas e sucintas, de modo a convidar o leitor a participar da construção de sentido. Buscou-se, ainda, observar como a diegese assimila as referências cinematográficas, dialogando com o enredo de modo a ampliar o horizonte de significados e questionar padrões de comportamento da sociedade argentina do século XX.

Os estudos citados no primeiro capítulo averiguaram o desenvolvimento do cinema na condição de arte, elencando os pontos de encontro com a literatura. Essa relação, que inicia timidamente com as adaptações, vai sendo fortalecida de modo que ambas as linguagens contribuem para o aperfeiçoamento de técnicas, o que possibilita uma associação cada vez mais produtiva e, de certo modo, interdependente. Com isso, é possível pensar num trânsito de influências que, com o tempo, produz novas teorias sobre esse vínculo entre as artes. Isso se torna cada vez mais possível, pois o cinema se torna muito popular, e a sua linguagem seduz muitos escritores que escolhem participar também das produções fílmicas. Seja como espectadores ou produtores, a inserção de profissionais da literatura no cinema deixa marcas significativas para a produção escrita, que não pôde mais se desvincular do poder da imagem.

As proposições vanguardistas de renovação estética encontraram assim um terreno fértil para a experimentação escrita, que foram borrando os limites entre textos e mídias, e repensando alguns posicionamentos tradicionais da literatura. Desse modo, descentralizou-se a figura do narrador, dando voz a sujeitos marginais que passaram a contar suas próprias histórias. A multiplicidade de vozes conferiu à narração uma fragmentação que põe em xeque as verdades unilaterais, propondo que a realidade composta a partir da justaposição de vozes e versões tende a ser

mais completa. Nesse sentido, o cinema deu à literatura uma consciência hipertrofiada de suas próprias técnicas (VILLARREAL, 2009), pois ensinou-a a trabalhar com a sobreposição de cenas e explorar melhor a imagem, para que pudesse ser melhor apreendida pelo leitor.

No contexto argentino, o segundo capítulo mostrou, em três exemplos de grande relevância para a literatura do país, que o trabalho com a imagem e a inserção de elementos cinematográficos foi florescendo desde o princípio do século, ganhando maiores proporções a partir da década de 1960. Com Borges, a literatura foi aprendendo a sintetizar as informações e as descrições, de modo a atribuir um papel mais ativo ao leitor, o de criar as imagens completando as informações com seu repertório cultural. Sábato, apesar de afirmar não ter tal intenção, também inseriu muitos elementos imagéticos, muito semelhantes aos recursos cinematográficos. Cortázar, finalmente, explora o movimento, o posicionamento de um olhar e a montagem com maestria, propondo que a leitura não deva ser um produto acabado e oportunizando ao leitor o poder de escolha, como fez com *O jogo da amarelinha*, por exemplo.

Manuel Puig dá continuidade a esse legado, aproximando a literatura aos roteiros cinematográficos. Para tal, o escritor opta pelo apagamento do narrador, fragmentando a narrativa por meio de gêneros textuais cotidianos, como a carta, o diário e a redação, e apostando prioritariamente nos diálogos entre as personagens. Sua narrativa possui um afastamento sentimental assemelhando-se a uma câmera, que registra tudo sem interferências.

Quanto às obras analisadas, *A traição de Rita Hayworth* e *The Buenos Aires Affair*, pode-se afirmar, por meio desta pesquisa, que o escritor conseguiu harmonizar linguagem literária e procedimentos cinematográficos, aprofundando as críticas sociais que realiza por meio de produções hollywoodianas das décadas de 1930 e 1940. Muito além da questão linguística, o cinema interfere na escrita desde a escolha dos títulos, em ambos relacionados à cultura hollywoodiana e ao *American Way of life*, até o gênero, tendendo ao drama, preferência de Puig confessada no primeiro romance pela voz de Toto.

É possível afirmar, portanto, que a relação entre cinema e literatura ganhou novas formas, enriquecendo-se e se aproximando do leitor por meio do apelo imagético. Assim como defendido por Eco (2003), a hipotipose exige do leitor uma

atitude mais ativa, que, por não receber todas as informações esmiuçadas, precisa preencher as lacunas com elementos de seu cotidiano e, dessa forma, consegue fazer parte da narrativa.

Essa alteração da narrativa atende a um público diferente que, formado sob a influência da indústria cinematográfica, exige uma leitura mais dinâmica e próxima à sua realidade, com a qual possa se identificar e se sentir representado. Manuel Puig, desse modo, contribuiu para a transformação das tradições literárias, propondo, assim como outros escritores, uma escrita mais fluida e representativa das classes populares.

Apesar de todas as questões que envolveram a recepção de suas obras nas últimas décadas do século XX, atualmente a originalidade de Manuel Puig é reconhecida pela academia, assim como a importância de suas obras para a consolidação de um novo estilo de escrita literária. Naturalmente, esse tema não pode ser considerado esgotado por esta pesquisa. Pelo contrário, a limitação do escopo deste estudo apresenta possibilidades para pesquisas futuras em que, por exemplo, haja expansão do corpus investigativo, ou que se averigüe outras formas de diálogo entre cinema e literatura. Espera-se oferecer, com esta dissertação, subsídios para outras pesquisas em literatura comparada ou no trânsito de influências entre essas duas formas de arte.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Enrique Ortiz. *La literatura hispano-americana em 100 preguntas*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L., 2017.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Vínculos, usos y traiciones. In: *La cuestión teórica Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2000. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/362273025/Amar-Sanchez-Ana-Maria-Juegos-de-Seducion-y-Traicion-Literatura-y-Cultura-de-Masas-pdf>> Acesso em 12/out./2019.

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: *Historia crítica de la literatura argentina* (en 12 tomos), dirigida por Noé Jitrik. Tomo 11. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. pp. 295-319.

ARRIGUCCI JR. Davi. Borges na esquina rosada. *Revista Piauí*. São Paulo, nº 67, abril, 2012. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/borges-na-esquina-rosada/>> Acesso em 22/jul./2019.

ASTRUC, Alexandre. The birth of a new avant-garde: la camera-stylo. Disponível em <<http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>> Acesso em 11/ago./2019.

BARONE, Orlando. *Diálogos Borges/ Sábado*. 4ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

BARROSO, Juan. "Realismo mágico" y "lo real maravilloso" en "El reino de este mundo" y "El siglo de las luces". (Spanish Text)." 1975. 216 p. Louisiana State University - Literature, modern. Ann Arbor, Michigan, 1975. Disponível em <https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2817> Acesso em 02/jan./2020.

BLOOM, Harold. *Genius: a mosaic of 100 exemplary creative minds*. New York: Barnes Books, Inc., 2002.

BORGES, Jorge Luis. O fim. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999. 83 – 85.

BORGES, Jorge Luis. O homem da esquina rosada. In: *História universal da infâmia*; tradução de Alexandre Eulálio; revisão da tradução Maria Carolina Araújo, Jorge Schwartz; prefácio Daniel Balderston. – 2ª ed. rev. – São Paulo: Globo, 2001.

BRAGANÇA, Maurício de. *A Traição de Manuel Puig*: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem. Niterói: Editora da universidade Federal Fluminense, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*; tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

CORBATA, Jorgelina. *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción*. – 1ª ed. – Buenos Aires: Corregidor, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. *Júlio Cortázar en 'A fondo'*. [Entrevista concedida a] Joaquín Soler Serrano. Março, 1977. Disponível em <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>> Acesso em 18/ago./2019.

CORTÁZAR, Júlio. *Final do jogo*. Trad. de Remy Gorga Filho - 2ª. ed. - Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/vcn5>> Acesso em 17/ago./2019.

CORTÁZAR, Júlio. *Todos os fogos o fogo*. Trad. de Gloria Rodriguez - 2ª ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CORTÁZAR, Júlio. *Un tal Lucas*. – 1ª ed. – Buenos aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.

COZARINSKI, Edgardo. Invasión. In: *Cinematógrafos*. Buenos Aires: edición de Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI): 2010.

CRUZ, Coral. *Imágenes narradas: cómo hacer visible lo invisible em un guión de cine*. Barcelona: Laertes S.A. ediciones, 2014.

CURTOY, Anahí. El pez por la boca muere: una aproximación a la teoría de la recepción a partir de “La traición de Rita Hayworth”, de Manuel Puig. In: AMÍCOLA,

José (org). *Homenaje a Manuel Puig*. n° 21. La Plata – Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994. 7 – 14

ECO, Umberto. Les sémaphores sous la pluie. In: _____. *Sobre a literatura*; tradução Sulla letteratura. Rio de Janeiro, Record: 2003.

EINSENSTEIN, Sergei (1949). *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 letras, 2010.

FREIRE, Héctor J. Borges y el cine. In: *Revista de Literatura hispánica* 57-58, 2003. pp. 153-158. Disponível em <<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1756&context=inti>> Acesso em 03/07/2019.

GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2009.

GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*. (artigo) 1996.

GOLDCHLUK, G. B. (2010). *¿Dónde sucede la literatura?* Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. El hilo de la fábula, (8-9), 93-100. Em Memoria Académica. Disponível em <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6265/pr.6265.pdf> Acesso em 16/out./2018.

GOLDCHLUK, Graciela. Borges-Puig: el caso Buenos Aires. In: AMÍCOLA, José (org). *Homenaje a Manuel Puig*. n° 21. La Plata – Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994. 21 – 31.

GOLOBOFF, Gerardo Mario; ROGERS, Geraldine. *Literatura Argentina II: Tradición e innovación de los lenguajes en la literatura argentina del siglo xx*. Universidad Nacional de La Plata. Disponível em <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> Acesso em 15/ago./2018.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. In: _____. Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies (Approaches to Translation Studies 7). Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 66-80. Disponível em < <https://archive.org/details/Holmes1972TheNameAndNatureOfTranslationStudies/page/n1>> Acesso em 19/jun./2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In. BROWER, Reuben A. (ed.) *On translation*. Boston: Harvard University Press, 1959. p. 232-239. Disponível em < http://ls-tlss.ucl.ac.uk/course-materials/ELCS6078_73700.pdf> acesso em 24/nov./2018.

JASISNKI, Isabel. *O olhar cinematográfico e a voz do enigma: uma leitura de The Buenos Aires affair e Onde andaré Dulce Veiga?*. Orientadora: Dra. Marilene Weinhardt. 1998. 203 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 1998. Disponível em < <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24434/D%20-%20JASINSKI%2C%20ISABEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 04/ jan./ 2020.

LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa*. In. Cuadernos de literatura nº31. enero-junio 2012. ISSN 0122-8102. págs. 48-64. Disponível em <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/3977>> Acesso em 16/nov./2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*; Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papius, 1989.

LORENZ, Gunter W. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973.

MACDONALD, Dwight. A theory of mass culture. In. ROSENBERG, B. WHITE, D. W. (eds). *Mass Culture: The popular arts in America*. New York: Macmillan, 1957. pp. 59 - 73. Disponível em < <https://pt.scribd.com/document/340722968/Dwight-Macdonald-A-Theory-of-Mass-Culture-pdf>> Acesso em 15/dez./2019.

MARGARIDO, Alfredo; PORTELA FILHO, Artur. *O novo romance*. Lisboa: Presença, 1962.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. Literatura/cine: tensiones y desencuentros. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10 – La irrupción de la crítica. – 3 ed. Buenos Aires: Emecé, 1999.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. *Lecturas escritas: Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. 1ª ed. Córdoba: Alción Editora, 2017.

MERTEN, Luiz Carlos. ‘Blow-up’, ou ‘Depois daquele beijo’, obra prima de Michelangelo Antonioni, ganha versão restaurada. *Estadão*, São Paulo, 08 de dezembro de 2016. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,blow-up-ou-depois-daquela-beijo-obra-prima-de-michelangelo-antonioni-ganha-versao-restaurada,10000093156>> Acesso em 12./dez./2019.

ORICCHIO, Luiz Zanin. ‘Blow-up’ é uma obra que olha para o abismo, como outras de Antonioni. *Estadão*, São Paulo, 08 de dezembro de 2016. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,analise-blow-up-e-uma-obra-que-olha-para-o-abismo-como-outras-de-antonioni,10000093163>> Acesso em 12.dez./2019.

ORTEGA, Belém Ramos. *Literatura y cine: La cultura popular en Manuel Puig*. Revista *Oceánide*, número 2, ISSN 1989-6328, 2010. 1–7. Disponível em <<http://oceanide.netne.net/articulos/art2-2.php>> acesso em 27/jun./2018.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: de Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. V. 4.

PAEZ, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994.

PALACIOS, Ariel. *Manuel Antín fala da relação com Júlio Cortázar*. O Estado de São Paulo, 23 de agosto de 2014. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,manuel-antin-fala-da-relacao-com-julio-cortazar,1548166>> Acesso em 17/ago./2019.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. – 1ª ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PUIG, Manuel. *Boquinhas Pintadas*; Tradução Joel Silveira. - 1ª ed. – Rio de Janeiro: Editora S.A, 1976.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*; Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1981a.

PUIG, Manuel. *Púbis angelical*; Tradução José Sanz. São Paulo: Círculo do Livro, 1981b.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1985a.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1990.

PUIG, Manuel. Prefácio. In. _____. *La cara del Villano - Recuerdos de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral Barcelona, 1985b.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In.: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

ROMERO, Julia. Las traiciones de Manuel Puig: otra lectura de “La traición de Rita Hayworth. In: AMÍCOLA, José (org). *Homenaje a Manuel Puig*. nº 21. La Plata – Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994. 15 – 20.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar: 1964.

SABATO, Ernesto. *Sobre heróis e tumbas*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. Deslocando as fronteiras da arte. In.: _____, (*Arte*) & (*cultura*): equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez; [Piracicaba]: Universidade metodista de Piracicaba, 1982.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1920 a 1930. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. Entre varios peronismos. *Revista de Cultura*. Buenos Aires, nº 99, agosto de 2005.

SCHWARTZ, Jorge. Introdução. In: ALCALÁ; May Lorenzo; SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas argentinas*: anos 20. Tradução de Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras: 1992.

SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.

STAM, Robert. *Bakhtin*: Da teoria literaria à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TERRERO, Patricia. Cultura de la imagen: entre medios y literatura.. In : ANTELO, Raúl (org.). et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994. p. 232.

TORRES, Norma Beatriz. *Reflexiones sobre la imagen cinematográfica y la cultura pop desde la literatura*: diagramaciones, sentidos y diálogos. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2006.

VILLARREAL, Lourdes Pérez. *Cine y literatura*: entre la realidad y la imaginación. Casilla: Ediciones Abya-Yala, 2001.

ZAVALA, Lauro. Del cine a la literatura y de la literatura el cine. *Revista tempo labirinto*, México, vol. 95-96, p. 10 – 13, dezembro - janeiro, 2007. Disponível em: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_10_13.pdf. Acesso em 24/mai./2018.

ANEXOS

ANEXO 1: Lista dos filmes citados por Manuel Puig em *A Traição de Rita Hayworth* (BRAGANÇA, 2010)

Filme	Ano	Gênero	Direção
Romeu e Julieta	1936	Drama	George Cukor
Branca de Neve	1937	Romance e aventura/ musical	David Hand
A história de Vernon e Irene Castle	1939	Biografia	H. C. Potter
O grande Ziegfeld	1936	Musical biográfico	Robert Z. Leonard
No velho Chicago	1938	Ação	Henry King
Aconteceu em Havana	1941	Comédia/musical	Walter Lang
Sangue e areia	1941	Drama	Rouben Mamoulian
E o vento levou	1939	Drama/ romance	Victor Fleming
Maria Antonieta	1938	Drama	W. S. Van Dyke
Idílio a muque	1942	Comédia	George Cukor
Em cada coração um pecado	1942	Drama	Sam Wood
Intermezzo, uma história de amor	1939	Drama	Gregory Ratoff
A ninfa constante	1943	Drama romântico	Edmund Goulding
A porta de ouro	1941	Drama	Mitchell Leisen
Até que a morte nos separe	1942	Faroeste/ drama/ romance	William A. Wellman
Quando fala o coração	1945	Romance/ suspense	Alfred Hitchcock
Por quem os sinos dobram	1943	Drama	Sam Wood

Lista dos filmes utilizados como epígrafes dos capítulos de *The Buenos Aires Affair*:

Filme	Ano	Gênero	Direção
A Dama das Camélias	1936	Drama	George Cukor
A princesa da Selva	1936	Aventura	Wilhelm Thiele
O Suplício de uma mãe	1945	Drama	Michael Curtiz

O expresso de Xangai	1932	Drama/ suspense	Josef von Sternberg
Jantar às oito	1933	Drama/ comédia de costumes	George Cukor
De Coração a coração			
As mulheres	1939	Comédia	George Cukor
Argel	1938	Drama	John Cromwell
Eu Chorarei amanhã	1955	Drama	Daniel Mann
Folias da Broadway	1940	Musical	S. Sylvan Simon
Pérfida	1941	Drama	William Wyler
O Canto do Cisne	1945	Drama	Carlos Hugo Christensen
Desonrada	1931	Drama de Espionagem	Josef von Sternberg
Terra Camarada			
Grande Hotel	1932	Drama	Edmund Goulding
Gilda	1946	Drama/ suspense	Charles Vidor